



**HAL**  
open science

**Convergences aventureuses : L'Écho des années  
soixante-dix californiennes sur l'art européen des années  
quatre-vingt-dix et autres essais sur l'art contemporain**

Paul Frédéric

► **To cite this version:**

Paul Frédéric. Convergences aventureuses : L'Écho des années soixante-dix californiennes sur l'art européen des années quatre-vingt-dix et autres essais sur l'art contemporain. Histoire. Université Rennes 2, 2008. Français. NNT: . tel-00383238

**HAL Id: tel-00383238**

**<https://theses.hal.science/tel-00383238>**

Submitted on 12 May 2009

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

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

**SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE  
BRETAGNE**

UNIVERSITÉ RENNES 2

Ecole doctorale : Arts, Lettres, Langues

Unité de Recherche : Histoire et critique des arts

*CONVERGENCES AVENTUREUSES*

*L'Écho des années soixante-dix californiennes sur l'art  
européen des années quatre-vingt-dix*

*et autres essais sur l'art contemporain*

Thèse de Doctorat

Discipline : Histoire de l'art

volume 1/2

Présentée par Frédéric PAUL

Directeur de thèse : Jean-Marc POINSOT

Soutenue le 27 novembre 2008

Jury :

M. François BRUNET, professeur, art et littérature des États-Unis,  
à l'Université Paris VII (Rapporteur)

M. Denys RIOUT, professeur d'histoire de l'art moderne et contemporain  
à l'Université de Paris 1, Panthéon- Sorbonne (Rapporteur)

M. Jean-Marc POINSOT, professeur d'histoire de l'art  
à l'Université Rennes 2-Haute Bretagne (Directeur de thèse)

M. Jean-Pierre CRIQUI + rédacteur en chef des *Cahiers du MNAM*,  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

M. Daniel SOUTIF, critique d'art

# Table.

## Avant-Propos

p. 4 *Penser/Classer/Recommencer*

## Introduction

p. 12 *L'art de la description*

## 1. Expérience et projet

p. 25 § 1.1. Douglas Huebler

p. 46 § 1.2. Mel Bochner

p. 75 § 1.3. Robert Barry

## 2. Identité / altérité

p. 94 § 2.1. William Wegman

p. 121 § 2.2. William Wegman  
(dessins)

p. 130 § 2.3. Robert Cumming

p. 134 § 2.4. Robert Cumming

p. 137 § 2.5. Robert Cumming

## 3. Mirages et miroirs

p. 152 § 3.1. Hreinn Fridfinnsson

p. 160 § 3.2. Hreinn Fridfinnsson

p. 174 § 3.3. Richard Artschwager

## 4. Télépathie ou simples correspondances

p. 188 § 4.1. Claude Closky

p. 206 § 4.2. Claude Closky

p. 212 § 4.3. Jonathan Monk

## 5. Dérèglements

p. 249 § 5.1. David Shrigley

p. 261 § 5.2. Aernout Mik

p. 267 § 5.3. Isabell Heimerdinger

## 6. Filtrage

p. 279 § 6.1. John Currin

p. 281 § 6.2. John Currin

p. 285 § 6.3. Glenn Brown

## 7. Intrusion / extrusion

p. 290 § 7.1. Michel François

p. 295 § 7.2. Steven Pippin

p. 307 § 7.3. Giuseppe Gabellone

## 8. La règle et l'accident

p. 314 § 8.1. Toni Grand

p. 345 § 8.2. Richard Monnier

## 9. La tentation de l'encyclopédie

p. 360 § 9.1. Hubert Duprat

p. 382 § 9.2. Richard Monnier

## Conclusion

### Classification et description

p. 412 *Une place pour chaque chose  
et chaque chose à sa place*

p. 424 Bibliographie

p. 428 Index

# Avant-Propos.

## Penser-Classer-Recommencer

Les textes réunis dans ce recueil ont été écrits entre 1991 et 2008 et ils portent sur une période s'étendant des années soixante à aujourd'hui. Ces essais ne sont pas ici présentés dans l'ordre chronologique des sujets étudiés. Et le recueil ne respecte pas la chronologie d'écriture. Un historien n'est pas un chroniqueur. Il étudie les sujets qui l'intéressent dans l'ordre qui lui semble le plus opportun. Dans le cas présent, l'auteur n'a pas suivi pendant dix-sept ans un programme déterminé d'avance. (On ne se déclare pas futur spécialiste en délimitant un jour jalousement son champ de recherche, on le devient pour les autres quand une spécialité se dégage de travaux accomplis par tâtonnements, avancées et retournements, au fil des années.) Et il ne s'est pas interdit de se pencher à plusieurs reprises sur le travail d'un même artiste en l'abordant alors sous des angles différents. On notera d'ailleurs que le parti de la monographie s'est imposé à lui et qu'il a fortement orienté le contenu de sa recherche.

L'organisation du recueil, selon neuf grandes thématiques, ne prétend pas faire un tableau exhaustif de quelque grande tendance de l'histoire récente de l'art. Une convergence est très nettement mise en évidence toutefois entre l'art des années soixante/soixante-dix et l'art des années quatre-vingt-dix. Et le choix de la monographie met en évidence la préférence de l'auteur pour l'étude de phénomènes particuliers et pour les processus de création.

Après une introduction portant sur le rôle de la description dans la pratique d'un certain nombre d'artistes (de Pech Merle à Jonathan Monk ou Claude Closky !) — et qui permet, bien sûr, à l'auteur d'insister sur son importance dans le travail historique et critique —, les neuf catégories thématiques selon lesquels s'organise le recueil correspondent dans la plupart des cas à des concepts fondamentaux relevés dans la démarche des artistes sélectionnés, soit, en amont, dans le contexte où ces démarches prennent appui. Ces sous-titres peuvent également souligner des préoccupations communes à plusieurs artistes. Elles signalent des correspondances ou des stridences entre artistes de même ou de différentes générations. Richard Artschwager est largement le doyen des artistes du recueil et Giuseppe Gabellone, le plus jeune. Cinquante années d'âge les séparent en effet, mais les artistes étudiés en détail peuvent

rapidement s'assimiler à deux groupes générationnels en dialogue. On va voir que ce dialogue est plus vif entre certains.

Ainsi s'énoncent les neuf chapitres du recueil :

1. Expérience et projet
2. Identité / altérité
3. Mirages et miroirs
4. Télépathie ou simples correspondances
5. Dérèglements
6. Filtrage
7. Intrusion / extrusion
8. La règle et l'accident
9. La tentation de l'encyclopédie

Le premier chapitre présente l'exemple de trois figures essentielles de l'art conceptuel tout en insistant sur l'originalité du parcours spécifique de chacun. De grandes affinités personnelles lient Barry et Huebler, qui évoluèrent dans l'entourage de Seth Siegelaub dès la fin des années soixante. Bochner se situe ailleurs. Sa contribution décisive restera toujours ancrée dans le minimalisme, que traversa très rapidement Huebler après avoir rompu avec l'expressionnisme abstrait, ce qui lui valut la critique de ne pouvoir prétendre à l'étiquette de « conceptualisme pur » selon Joseph Kosuth, qui dédaigna toujours de la distribuer à d'autres qu'à lui-même.

Le second chapitre réunit cinq études sur William Wegman et Robert Cumming, deux artistes qui se sont bien connus : de la Nouvelle Angleterre (dont ils sont originaires) à l'Université de Champaign, Illinois (ou ils partagèrent la même chambre d'étudiant), à la Californie où ils migrèrent au début des années soixante-dix, et que réunit le fait de s'inscrire dans une perspective pop/conceptuelle, contrairement aux précédents. Deux aspects du travail de Wegman sont plus particulièrement étudiés : ses autoportraits photographiques et ses dessins. Les travaux de Cumming s'inscrivent, eux, dans l'image fabriquée. Mais Wegman et Cumming ont en commun une manière très particulière de faire parler les objets.

Le troisième chapitre procède au rapprochement plus hasardeux de deux artistes que ne lient sans doute réellement que leur préoccupation de justement transformer les

objets du quotidien et le sort qu'ils réservent aux miroirs en particulier : opaque chez Artschwager, réflecteur d'images poétiques chez Fridfinnsson. Artschwager, dont la formation anachronique et l'épanouissement tardif le conduit à avoir un pied dans le pop et l'autre dans le minimalisme. Et Fridfinnsson ayant ouvert une brèche psychologique que l'on ne peut manquer de comparer à celle pratiquée par Bas Jan Ader parmi les artistes conceptuels de cette génération.

Le quatrième chapitre souligne un symptôme marquant des années quatre vingt-dix où apparaît le travail d'artistes comme Claude Closky et Jonathan Monk, qui reconnaissent l'influence qu'a pu exercer sur eux l'art conceptuel, même s'ils n'y ont été exposés que très indirectement à l'origine, la citation souvent involontaire intervenant alors par intuition, par approximation et par empathie naturelle. (La télépathie du sous-titre fait référence à la *Telepathic Piece*, 1969, de Robert Barry.) La moitié des études rassemblées ici ont été écrites au cours de cette décennie. Or on notera que cette manifestation d'intérêt pour l'art conceptuel chez les artistes de la génération suivante s'est accompagnée, à moins qu'elle n'ait été précédée, par un même regain de faveur dans les études historiques et critiques.

Le cinquième chapitre s'intéresse dans cette perspective à quelques cas d'artistes dont le travail témoigne qu'ils se sont intéressés plus particulièrement aux dérèglements de la perception ou aux dérèglements psychologiques : Shrigley, condisciple de Monk à l'école de Glasgow, mais dont l'œuvre dessinée est si proche par certains aspects de celle de Wegman et Closky ; Aernout Mik, dont l'œuvre emprunte à la forme documentaire ses décors, ses uniformes et ses situations en introduisant une touche d'hystérie dans les temps morts ; Heimerdinger, dont l'œuvre vidéo s'est déplacée vers le cinéma pour mieux embrasser la fiction.

Le sixième chapitre relève deux exemples faisant exception par rapport à la perspective post-conceptuelle qui a été rapidement esquissée au quatrième chapitre. Contemporains des précédents, Currin et Brown se distinguent en puisant dans des sources radicalement opposées : de Fragonard au post-expressionnisme d'Auerbach en passant par Picabia. Puisant dans l'imagerie et versant résolument dans le Kitsch, leur positionnement semble être celui d'énergumènes dans le paysage contemporain, si leurs démarches provocantes n'avaient pu servir d'exemple, ou de contre-exemple, à beaucoup d'artistes moins pertinents, voyant en eux les champions d'un retour à l'ordre par la peinture, là où il faut plutôt voir un désordre savamment instruit.

Le septième chapitre poursuit l'étude de cas dans le champ de la sculpture en s'intéressant plus particulièrement aux relations que celle-ci entretient avec la photographie, à travers l'exemple de trois artistes ayant cette double pratique : soit parallèlement dans l'espace domestique chez Michel François ; soit parce que le dispositif photographique et le protocole de production de l'image est générateur de sculpture, chez Pippin ; soit quand la photographie joue le rôle de chambre d'enregistrement de préoccupations plus classiquement sculpturales, comme chez Gabellone, dont l'œuvre aux prises avec l'image présente des correspondances avec celle d'Artschwager.

Le huitième chapitre poursuit cette réflexion sur la sculpture en se penchant sur deux artistes qui se sont beaucoup observés : Toni Grand, l'aîné, et Richard Monnier, qui partagèrent la même galerie, et en insistant sur le rôle que jouent chez eux les principes de règle et d'accident. L'accident étant à l'origine de la règle à laquelle il met fin en survenant accidentellement au bout d'un certain temps pour définir une règle nouvelle, à suivre jusqu'au prochain accident décisif. L'étude sur Toni Grand porte très spécifiquement sur le corpus des sculptures incorporant des poissons dans la résine de polyester. Elle est livrée ici dans sa version intégrale. Celle du catalogue du Jeu de Paume avait dû être écourtée.

Le neuvième chapitre revient sur le travail de Richard Monnier en le mettant en parallèle avec celui d'un autre sculpteur de sa génération, Hubert Duprat, dont la démarche procède, comme la sienne, d'un mélange d'érudition autodidacte et d'empirisme. Au-delà de la grande estime que se vouent les deux artistes, c'est cet équilibre entre culture livresque et expérience pratique qui a conduit à leur rapprochement. C'est aussi une certaine conception du temps efficace absorbé sans compter dans la recherche qui les réunit. Et le souci de se réorienter chaque fois et d'éviter l'impasse de la spécialisation.

Sous le titre *Une place pour chaque chose et chaque chose à sa place* le dernier texte du recueil aborde à travers la question de la taxinomie un sujet de préoccupation partagé par les différents artistes étudiés ici et qui s'est imposé comme le moteur de la recherche de certains.

Tous ces textes ont été écrits sur près de vingt ans et les plier à l'organisation thématique qu'on vient de détailler a quelque chose d'artificiel et d'arbitraire. Ils ont été



sélectionnés dans un corpus beaucoup plus large en effet. Un panorama n'en est pas moins brossé. Et il est important de souligner qu'à de rares exceptions ces textes ont tous été écrits en amont ou en aval d'expositions organisées par l'auteur. Ce qui permet de dire qu'un contact très étroit a été lié avec chacun des artistes. Deux rencontres ont à ce titre été déterminantes, celle de Douglas Huebler et celle de William Wegman, pour une meilleure compréhension de la situation artistique américaine au tournant des années soixante et soixante-dix. De la découverte de ces œuvres a découlé celle d'autres par l'analyse du contexte dans lequel elles apparaissent. Ainsi la scène conceptuelle californienne a-t-elle fait l'objet d'une attention particulière. Et, plus tardivement, celle de New York, à travers les exemples de Bochner et Barry.

Le fil conducteur pour les années quatre-vingt-dix est plutôt à rechercher du côté de Claude Closky, même si une franche opposition se manifeste par rapport à Currin ou Brown. Deux textes concernent ici l'artiste français et il est à nouveau cité dans l'introduction et la conclusion, mais l'auteur a écrit à maintes autres reprises sur son compte.

L'exemple de Toni Grand, Monnier et Duprat constitue une aire de recherche distincte — quoique leurs pratiques les rapprochent des américains du *process art* —, immanquablement nourrie par la fréquentation des intéressés.

Le contact direct avec les artistes, la connivence souvent, a dans tous les cas été une condition de la recherche. Il aurait pu être mis en évidence par une série d'entretiens avec les mêmes, mais aussi avec d'autres relevant des mêmes sphères esthétiques, comme Allen Ruppersberg, personnalité indispensable pour saisir l'atmosphère de Los Angeles dans les années soixante/soixante dix. Mais on a renoncé à mettre en annexes ces entretiens ou notices (sur Bas Jan Ader, Acconci, *etc.*) étant donné la quantité de texte déjà amassée.

Du contact avec les artistes ressort la dimension de portraits et de témoignages présente dans la plupart des textes. Cet aspect riche d'informations recueillies dans des conditions privilégiées, ainsi que la grande liberté des analyses d'œuvres et des articulations trouvées entre les artistes révèle une approche littéraire doublement fondée dans le plaisir de la recherche et de l'écriture. Des références littéraires reviennent régulièrement d'ailleurs comme celles de saint Augustin, Montaigne, Kierkegaard, Lichtenberg, Dickens, Melville, Valéry, Paulhan, Camus, Sartre (sans vouloir faire de lien entre l'existentialisme sartrien et celui de Kierkegaard), Caillois, Perec, Barthes, en particulier — que ceux-ci appartiennent à la bibliothèque imaginaire des artistes

concernés ou non —, grands descripteurs, dont la citation, comme celle de musiciens (Schönberg, en particulier) ou de cinéastes. À l'appui d'analyses appliquées aux travaux de plasticiens contemporains ces citations récurrentes peuvent surprendre, comme peut à cet égard surprendre le rapprochement de situations et d'époques apparemment sans caractéristique commune. Mais le plaisir d'écriture qui vient d'être invoqué est lui-même ancré dans le processus de dévoilement des œuvres et les artistes concernés, comme les écrivains et philosophes appelés en renfort, sont peut-être moins engagés dans une démarche de production de forme que dans celle d'une description du réel, travail qu'ils mènent en effet en commun avec les philosophes, en s'intéressant plus aux dérèglements de la perception. Il faut rappeler à ce sujet l'importance capitale que revêt la lecture de Robbe-Grillet et notamment de *Pour un nouveau roman* pour les artistes conceptuels comme Huebler. Les artistes américains empruntent copieusement d'ailleurs aux sciences humaines françaises renouvelées par la méthode structuraliste. Or ces emprunts spontanés sont le fait de lecteurs passionnés mais inexpérimentés qui ne revendiquent aucunement la qualité de sémioticiens, de sociologues ou de philosophes professionnels, même quand ils sont engagés par ailleurs dans une activité d'enseignement, comme précisément Barry, Bochner et Huebler, mais aussi Toni Grand, Monnier, Duprat et Closky.

Ici s'opposent nettement deux approches de l'art et du réel : celle « panoptique » et distanciée fondée sur l'acquisition des principes généraux des grands systèmes de pensée artistique et philosophique, et celle, particulariste, soucieuse de détails et d'exceptions, enracinée dans une approche des phénomènes. Cet écart entre l'approche théorique et l'approche pratique fait l'objet d'un développement qui peut servir d'exemple dans l'introduction du texte sur Bochner. On notera aussi que les philosophes invoqués sont des philosophes poètes et non des inventeurs de systèmes. Le subjectivisme de Barthes n'a en outre pas été sans influence, assurément, sur l'auteur comme il eut son écho chez les artistes étudiés. — Notons que partout, sauf dans cet avant-propos, l'auteur s'exprime à la première personne. Loin d'être dénoncée, l'approche littéraire est donc assumée ici, car il faut écrire pour apprendre à lire les œuvres. La temporalité lente est nécessaire dans une approche qui peut être intrusive sinon invasive, les concepts ne se dégagent que de la *pratique* des œuvres. Le face à face est indispensable mais une lente imprégnation l'est plus encore, et chaque fois l'auteur a d'abord procédé à la compilation et à l'étude de l'anthologie critique des

artistes intéressés. Au-delà ou en-deçà de la notion de « dématérialisation » par laquelle l'art conceptuel a été un peu étroitement caractérisé, que Bochner (dont on aurait de bonnes raisons de voir l'un des champions) remet d'ailleurs en cause en prenant violemment à partie Lucy Lippard, c'est une conception de l'œuvre d'art qu'on emporte mentalement avec soi pour en ruminer les conséquences dont procède l'exercice de la recherche historique et critique mise ici en pratique. Le solide appareil de notes joint à chaque essai participe de cette rumination en précisant les sources du matériel de référence, comme il se doit, mais aussi en tenant lieu de supplément, en avançant d'autres hypothèses de lecture, en bouleversant les limites de l'interprétation jusqu'à jouer parfois le péri-texte contre le texte principal, en entrechoquant donc le matériel historique et le matériel critique et en les confondant résolument.

La contribution critique est ici *littérature* dans les deux sens du terme. De nature littéraire et comme s'ajoutant à l'objet auquel elle s'applique pour en favoriser l'approche, sans jamais feindre de s'effacer. Or ce n'est pas parce que les œuvres étudiées recelaient un potentiel littéraire qu'elles ont été choisies ni parce que, pour certaines d'entre elles au moins, elles remettaient en cause une certaine idée de la délectation entretenue par la contemplation d'objets propitiatoires. C'est parce que ces œuvres sont des dispositifs destinés à être « manipulés » par la pensée, par la mémoire, par l'intuition (car l'intuition est nécessaire au critique comme à l'historien), par nos organes de perception. De là à considérer ce recueil comme un *manuel*, il n'y a qu'un pas, car le souci de transmission des connaissances est partout présent, et parce que c'est souvent des informations historiques de première main dénichées dans les ateliers, les archives des artistes, des galeries d'art, au cours d'entretiens prolongés par des correspondances qu'apportent ces textes... Un manuel est d'abord un livre destiné à tenir dans la main, un livre de poche, comme se doivent de l'être les guides de voyages. Un guide n'est pas inutile pour voyager dans le présent et dans l'histoire et peut-être plus encore dans l'histoire du temps présent qui nous semble si souvent décalé par rapport au réel en lequel il est censé trouver sa manifestation la plus directe.

# Introduction.

L'art de la description  
en quelques plaisanteries racontées lentement  
à l'usage des malades, des égarés, des mélancoliques, des  
mourants, des morts et des impotents délaissés.

Deux actions distinctes et consécutives sont d'ordinaire engagées dans le processus de la description : l'observation, puis la restitution par le langage. Or dans cette situation normale qui consiste plus précisément : 1° après avoir sélectionné un objet ou un fait existants, 2° à en considérer de loin l'aspect général puis, 3° l'ayant pris en main ou s'en étant rapproché, 4° à en scruter les faces ou recoins divers pour en distinguer les particularités, puis 5° à compiler ces différentes séquences d'observation pour 6° restituer l'impression générale que nous inspirait dès l'abord l'objet ou le fait concerné — toutes sortes de surprises peuvent advenir, toutes sortes de détours peuvent être empruntés, et le chemin mène toujours du réel au langage, puis du langage à un réel reconfiguré par lui. En principe, donc, la description se donne pour rien. Elle accompagne, elle dit, elle montre et elle s'efface aussitôt. Restituer, c'est rendre. C'est rendre à son état originel. Comme si rien ne s'était passé. Comme si aucun intermédiaire n'avait œuvré entre l'original et son substitut rétrécissable ou étirable à souhait. La description est un acte modeste, quasi insignifiant : une simple transmission, mais... celle-ci ne peut faire l'économie de la représentation et de toutes ses complications. « Dans le grand nombre d'Auteurs qui ont écrit sur l'Histoire Naturelle », dit Buffon, « il y en a fort peu qui aient bien décrit. Représenter naïvement & nettement les choses sans les charger ni les diminuer, & sans y rien ajouter de son imagination, est un talent d'autant plus louable qu'il est moins brillant, & qu'il ne peut être senti que d'un petit nombre de personnes capables d'une certaine attention nécessaire pour suivre les choses jusque dans les petits détails [...] <sup>1</sup>. » On peut ainsi décrire des faits et des objets existants. Et la réussite de l'entreprise suppose donc autant d'aptitude à dire ou à écrire que d'attention et de rigueur dans l'observation préalable — attention et rigueur qui n'auraient sans doute pas été engagées à un tel niveau

---

1. Georges Louis Le Clerc, Comte de Buffon, *De la manière d'étudier & de traiter l'Histoire Naturelle*, rééd. Société des amis de la Bibliothèque nationale, Paris, 1986, p. 33.

d'intensité si justement le contrat descriptif n'avait été signé d'avance. Mais que se passe-t-il si l'observateur est distrait ou s'il est commis à la tâche un certain temps après les faits ? Que se passe-t-il quand il s'absorbe dans le texte descriptif aux dépens du modèle à décrire ? Et enfin que se passe-t-il quand la description ne relève d'aucun référent direct, qu'elle collabore à un dessein fictionnel ou à l'expression d'un projet futur ?

### ***Face à l'existant***

Dans la situation canonique, celle du « contrat signé d'avance » (mais à quoi bon signer un contrat *a posteriori* ? quand on est délivré de son engagement), un motif est donné et l'entreprise descriptive n'étant pas instantanée, elle exige de soutenir un effort d'attention qui favorise une véritable prise de conscience, au-delà du premier coup d'œil. Devant une œuvre comme celle de Ceal Floyer s'intitulant littéralement *Autofocus*, de 2002, par exemple, si je ne la décris pas, je ne la « saisis » pas : je ne m'y arrête ni ne la comprends. Un projecteur de diapositives dépourvu d'image est allumé face à un mur où il découpe un carré de lumière aux angles tronqués. Un léger bruit mécanique se fait entendre en plus de celui du ventilateur de l'appareil. La découpe de lumière devient image quand on s'aperçoit qu'elle est instable, qu'elle se rétrécit et s'agrandit légèrement sous l'effet du dispositif autofocus qui produit ce son et qui est affolé par l'absence de diapositive sur laquelle faire le point. Ce va-et-vient déterminé par la recherche automatique inopérante de la netteté évoque l'image d'un carré de lumière souffreteux qui halète. Autrement dit : quand la géométrie s'inspire du vivant, elle est mal en point, mais la description peut aider à passer du *saisissement* à la *saisie*. Autrement dit : si une œuvre d'art m'inspire le mouvement d'aller vers elle, sa description peut ensuite contribuer à me faire comprendre comment elle fonctionne, même si je ne connais rien de son auteur.

La description découle naturellement de l'observation, même quand cette dernière est malaisée, ou quand elle s'applique à des choses autrement passées inaperçues. La description a alors le pouvoir de faire passer au premier plan ce qui se tenait à couvert. De la restitution, elle progresse vers la révélation, c'est-à-dire qu'elle ne contribue pas seulement à montrer un objet ou un fait, elle agit directement sur eux en développant leur visibilité proportionnellement à l'effort déployé par l'observateur-descripteur. La

progression se fait vers l'amont, c'est-à-dire... à reculons ! Avant de décrire il faut sélectionner, à moins que ce pouvoir discriminant s'avère intrinsèque à la description, comme je l'ai déjà supposé plus haut en en faisant le premier acte du processus. Décrire, c'est d'abord extraire, c'est découper, délimiter. Dans l'apprentissage du dessin d'observation, le découpage d'images permet de dégager « spontanément » la notion de contour, à l'instar des mains positives et négatives de Gargas (France, Hautes-Pyrénées), El Castillo (Espagne, Cantabrie), ou Pech-Merle (France, Lot) obtenues sur les parois de ces cavernes entre 20 et 30 000 ans avant notre ère, soit par application directe de mains enduites de pigment soit par projection de la couleur (rouge ou noire) autour de mains aux doigts écartés maintenues en contact avec la roche et servant ainsi de pochoir négatif, ou encore à l'instar de ces autres dessins primitifs réalisés de toute éternité en suivant d'un crayon le contour de la main opposée et dont Claude Closky ou Jonathan Monk ont fait leur affaire dans un contexte renouvelé, le premier dans deux dessins intitulés littéralement *Main droite dessinée de la main gauche* et *Main gauche dessinée de la main droite*, 1989<sup>2</sup>, et le second en couverture du catalogue *Jonathan Monk, Yesterday Today Tomorrow etc*<sup>3</sup>. Décrire un cercle ou un triangle, c'est pareillement en suivre le contour. Dans l'apprentissage de la lecture par l'enfant du cours préparatoire, le découpage joue aussi un rôle important à deux niveaux d'exercice : identification des unités linguistiques (lettres, syllabes, mots, groupes nominaux...) dans des bandes de textes prêtes à débiter d'une part, et d'autre part identification d'exemples d'objets dont les noms sont porteurs de ces unités phonétiques dans un matériau imprimé d'usage, puis prélèvement et collage sur une page de cahier par famille de sons. Dans tous les cas, les ciseaux qui découpent servent à amasser.

### ***De mémoire***

Mais voyons cette autre situation, d'ailleurs ni plus ni moins complexe, où la description intervient en différé. Si l'observateur s'est montré distrait, et qu'il est sollicité *a posteriori*, c'est à un acte de récupération qu'il devra d'abord se livrer avant de pouvoir prétendre, par sa description, à l'acte de restitution. Retourner « sur le lieu

---

2. Stylo bille bleu sur papier, 30 × 24 cm chaque.

3. Éd. Revolver, Archiv für aktuelle Kunst, Francfort/M, 2006, pour le Kunstverein Hannover, le Kunstmuseum de St Gallen et la Kunsthalle de Nuremberg.

du crime » ne lui sera pas souvent permis, en effet. Pour en retrouver au moins le chemin, pour se mettre en route, au propre et au figuré, il devra faire appel à sa mémoire, et il rapprochera tout ce qu'il pourra y repêcher de tout ce qui, « à la cave ou au grenier », annexes dépourvues de toute actualité, peut lui servir d'indice ou de documentation. Or, non seulement des pièces matérielles et immatérielles ne peuvent s'ajuster parfaitement, laissant, entre autres, apparaître d'importantes lacunes, mais les limites des pièces matérielles ne sont pas si franchement définies qu'on le croit, le document vu et revu finissant par tenir lieu de souvenir et diminuant d'autant la portée et l'étendue des souvenirs immatériels, qui n'ont été fixés sur aucun support, et dont nous sommes les seuls porteurs, aléatoires et temporaires. Deux cas particuliers peuvent être étudiés, celui du souvenir d'enfance et le récit de rêve. Qu'on ne prête pas exagérément attention à un témoignage privé, mais j'attribue par exemple personnellement aux films 8 mm tournés par mon père dans les années soixante plus encore qu'aux photos de famille qu'il prenait alors par intermittence la cause de l'amnésie légère dont je suis affligé (sans en être traumatisé !) à l'égard de ma propre enfance jusqu'à quatorze ou seize ans — soit deux ou quatre de plus que celle de Perec, dont l'origine était plus sérieuse<sup>4</sup>. J'ai visionné trop souvent ces films qui témoignent d'une enfance heureuse. Ils ont pris toute la place. Et j'en épargnerai le récit au lecteur puisque le document à portée de main replace celui qui le consulte dans une situation ordinaire (de quasi direct) en matière de description. La matière est disponible et la description en découle « naturellement », pour ne pas dire automatiquement, comme deux pièces mécaniques s'entraînent l'une l'autre par le truchement d'une courroie ou d'un engrenage, comme si la matière en question s'offrait à l'observateur avec l'évidence d'un livre ouvert : comme si elle existait déjà à l'état de texte à lire et à simplement... retranscrire. « C'est en ce sens qu'elle [l'archive] force la lecture, "captive" le lecteur, produit sur lui la sensation d'enfin appréhender le réel. Et non plus de l'examiner à travers *le récit sur, le discours de*. [...] La découverte d'une autobiographie ou d'un journal intime peut créer des effets comparables, dira-t-on, mais la différence reste grande<sup>5</sup>. » On ne m'en voudra pas, enfin, j'espère, après l'avoir juste évoqué plus haut, de ne pas développer l'implication de la description dans le récit de rêve. Ce terrain a été si intensivement exploré et par tant de spécialistes, je ne me sens aucune autorité pour y revenir. Ou alors en deçà de toute considération psychanalytique

---

4. Cf. notamment *W ou le souvenir d'enfance*.

5. Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, éd. Seuil, Paris, 1989, pp. 14-15.



et symbolique, si c'est possible, pour souligner la volatilité des images empruntées ou inventées que le rêve organise selon une syntaxe inconnue. Ce que chacun a maintes fois expérimenté en tâchant de reconstituer à froid le fil de certains rêves biscornus, sur le modèle d'une relation cohérente comme l'exige l'état d'éveil. Tentative presque toujours vaine car : « Il n'y a rien de bien défini que ce qui est exactement décrit : or pour décrire exactement, il faut avoir vû, revû, examiné, comparé la chose qu'on veut décrire, & tout cela sans préjugé, sans idée de système, sans quoi la description n'a plus le caractère de la vérité, qui est le seul qu'elle puisse comporter <sup>6</sup>. »

### **De l'aberration vers la fiction**

L'acte de décrire est toujours tributaire de la mémoire, même lorsqu'il se fait sur le motif et en direct. Il est dépendant d'un mot qui échappe, par exemple, qu'on a sur le bout de la langue, mais qu'on finira, s'il y reste, par remplacer par un autre un peu moins adéquat, en s'écartant légèrement du constat « objectif », « photographique » qu'on s'était promis de produire en louchant d'un œil sur le réel et de l'autre sur sa transcription puis, reprenant appui sur ce faux-pas, en s'éloignant dès lors peut-être résolument du modèle sous cette impulsion. Ainsi, d'une entreprise fondée sur le souci de réalisme, peut-on basculer par simple atténuation ou par simple exagération du côté de l'affabulation, puis franchement de la fiction.

L'entreprise romanesque ne saurait évidemment se définir correctement comme une entreprise réaliste vouée à l'échec parce que conduite de manière approximative. Entre le véridique et le vraisemblable, il n'y a pas tant de différence : le fait vraisemblable doit avoir l'apparence du véridique, même s'il arrive par extraordinaire que le second, incroyable mais vrai, puisse manquer de vraisemblance. « Les “descriptions” du roman sont [...] des “services” ou mieux encore des servitudes, écrit Roland Barthes ; l'anecdote oblige l'auteur à livrer certaines informations sur les lieux et les personnages ; communiquant un statut, ce sont des sortes d'arrêts et il arrive souvent qu'on les lise avec ennui <sup>7</sup>. » Elles sont ici cantonnées dans un rôle de soutien.

---

6. Buffon, *op. cit.*, p. 33.

7. Roland Barthes, *F.B.*, 1964, inédit jusqu'en 1984, *Œuvres complètes*, 2<sup>e</sup> édition, t. II, Seuil, Paris, 2002.

Et si elles sont « nécessaires et par là même ingrates <sup>8</sup> », notons tout de même que, dans ce texte lui-même demeuré inédit plus de vingt ans, Barthes vise le manuscrit d'un apprenti écrivain qui ne persévéra pas et ne publia jamais. Les descriptions s'étirent et s'arc-boutent au contraire chez Dickens, communiquant bien au-delà d'un simple jalonnement pratique le sentiment d'ambiance générale de ses romans, comme celle-ci, ou plutôt celles-ci, qui marquent l'entrée en scène du docteur Manette métamorphosé en cordonnier dans *Un conte de deux villes* : « Cette voix si faible avait quelque chose de pitoyable, de terrible [...] C'était comme l'écho affaibli d'un son qui eût retenti longtemps, longtemps auparavant. Elle avait si complètement perdu la vie et la sonorité de la voix humaine qu'elle affectait les sens à la manière d'une belle couleur d'autrefois qui se serait fanée au point de n'être plus qu'une tâche indistincte <sup>9</sup>. » Cinq fois l'auteur se remet à l'ouvrage pour livrer ce portrait qui, avant de verser dans la convention, atteint à son plus fort degré d'intensité dramatique au troisième essai : en recourant, par abstraction, à une analogie visuelle pour caractériser une impression sonore.

Dickens ou Ponge sont de piètres descripteurs du point de vue de Buffon et l'auteur de *Parti pris des choses* pousse un peu loin lorsqu'il écrit par exemple : « Dans l'écorce des rigoles verticales se creusent par où l'humidité jusqu'au sol est conduite à se désintéresser des parties vives du tronc <sup>10</sup>. » Sur un sujet sensible, il ne tient absolument pas compte des recommandations du naturaliste : « Le style même de la description doit être simple, net & mesuré, il n'est pas susceptible d'élévation, d'agrémens, encore moins d'écarts, de plaisanterie ou d'équivoque ; le seul ornement qu'on puisse lui donner, c'est de la noblesse dans l'expression, du choix & de la propriété dans les termes <sup>11</sup>. » La fiction et la création poétique ne sont pas les seules voies d'émancipation du réel. L'hallucination, la perception aberrante (dont je réserve un exemple juste après) offrent d'autres modalités de l'invention et peuvent donner lieu à des descriptions précises. Quand j'écris : *je suis un œil parmi les yeux qui flottent à la surface du bouillon gras*, on voit bien que je délire et l'on peut se réjouir ou se désoler de l'état d'égarement qui m'a conduit jusqu'à cette extrémité. On peut aussi se délecter d'une image écœurante. Et comme il n'est pas sûr que l'on puisse se passer d'images,

---

8. *Ibid.*

9. Charles Dickens, *Un conte de deux villes*, tr. Jeanne Métifeu-Béjeau, ch. VI, « Le cordonnier », éd. Gallimard, Paris, 1970, rééd. coll. Folio, 1989, p.61. Tant pis si cette référence perd de sa pertinence sous la forme d'une traduction...

10. Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, « Les arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard », éd. Gallimard, Paris, 1942, rééd. Collection Poésie/Gallimard, 1980, p. 45.

11. Buffon, *op. cit.*, p. 33-34.

comme toute image est réputée porteuse d'une signification, on suivra cette pente naturelle par laquelle il faut tout expliquer. On n'aura pas de peine à voir « l'œil parmi les yeux », une façon de voir parmi d'autres, et dans le « bouillon gras », un bouillon de culture, l'expression de la multitude ordinaire, du plus basique en même temps que du plus roboratif des aliments liquides. Tout ça, à propos de description, pour dire que l'œil qui est engagé dans cette action doit avoir la voracité d'un organe affamé. Et rien ne distingue l'acte de décrire de celui de dépeindre sinon peut-être, dans le second, la prépondérance de l'image, justement, sur la construction textuelle. Condorcet : « Il paraît qu'elle [l'écriture] était d'abord une véritable peinture à laquelle succéda une peinture de convention, qui ne conserva que les traits caractéristiques des objets <sup>12</sup>. »

La plupart des œuvres de Hans Holbein le Jeune sont peintes à la tempera sur papier et non à l'huile sur panneau de bois. Pour son très célèbre *Portrait de l'épouse de l'artiste et de ses deux enfants âgés*, 1528-29, d'un format au-dessus de la moyenne, les trois personnages regroupés ont été peints sur papier, puis la masse ainsi constituée a ensuite été largement découpée puis collée sur bois, tout l'arrière-plan étant peint en noir. (Cette opération a pu être exécutée plus tard, à la suite d'un accident, d'une détérioration ou de la décision spéculative de débiter deux tableaux dans une plus ambitieuse composition en recadrant la scène, puisque des chercheurs ont suggéré que l'auteur pouvait s'être représenté peignant à la droite du groupe ; hypothèse que viendrait corroborer la découverte de l'autoportrait « manquant », sauf qu'on imagine mal un tableau de cette taille peint sur papier.) Une reproduction de l'œuvre ne permet pas de voir ce détail structurel, mais la découpe est flagrante sur l'original, pour peu qu'on s'approche. Quand on a remarqué cette particularité, et si comme moi l'on croyait auparavant ce tableau peint sur bois, un autre détail devient frappant : la bordure de la voilette que porte la femme ajoute à l'impression de fragmentation. Longtemps j'ai tenu cet ourlet pour une fissure comme on peut en observer sur de nombreux panneaux anciens. Il s'agit en fait d'un trait noir, sinueux et courbe, exécuté rapidement à main levée et qui vient se superposer au portrait avec la brutalité d'une importante rature.

Longtemps les œuvres d'arts ont été des objets d'art : mais cette condition résiduelle d'objet peut entraîner des confusions, comme on vient de le voir. Création de l'esprit, l'œuvre est toujours pleine d'autre chose qui la rend difficile à saisir. En cela, une œuvre d'art n'est pas un objet. Elles nous regarde et nous interroge toujours plus

---

12. *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, rééd. Flammarion, Paris, 1988, coll. Garnier Flammarion, p. 83.

intensément que nous ne la regardons et l'interrogeons. Ma brosse à dents ou le fauteuil sur lequel je suis assis n'ont pas ce pouvoir. Ils ne sont pas *insoutenables*. D'ailleurs ils ne sont pas faits pour être regardés et je ne les considère pour ce qu'ils sont, des objets, qu'exceptionnellement. Ils n'existent pour moi que quand ils me sont utiles. Quand je me sers d'eux je ne les vois pas. Et quand je les considère exceptionnellement, je suis désœuvré et je peux alors m'abandonner à l'interprétation.

Ce que fait de façon passionnante Richard Tuttle, mais à propos de certaines de ses œuvres, objets *insoutenables* donc, en un exercice d'*ekphrasis* à son propre usage, pour le catalogue *Small Sculptures of the 70's* quand par exemple à propos d'une plaque de métal plus petite que le format A4, percée d'un trou centré pour y passer un clou et présentant sur le côté gauche une sorte de languette rectangulaire saillant à 90°, il écrit : « A complex relationship or no relationship (between the flange and the nail) ? Also, why break the plane if it's broken by the nail ?— he waits at a crossroads <sup>13</sup>. ». [Une relation complexe ou pas de relation du tout (entre la languette et le clou) ? Alors, pourquoi briser le plan s'il est déjà brisé par le clou ? c'est comme s'il attendait à une intersection.] Attitude exactement opposée à la littéralité, à la frontalité qu'adopte Christopher Williams devant l'objet, moins en photographe qu'en archiviste, dans le choix de ses titres interminables <sup>14</sup>. L'œuvre d'art n'est pas ce qui advient mais ce qui fait advenir.

## L'intention

L'abstraction et plus tard l'art conceptuel font passer d'un espace mental qui avait pour principal objet la représentation (donc la description) du monde à un espace qui se donne plutôt pour but la définition du monde. On prétend ainsi remonter de la pratique à la théorie, des phénomènes ou des symptômes à leur cause, de la surface des choses à leur essence, à leur être profond, et, pour un peu, du réel à la réalité. Mais rien n'interdit de penser qu'on ne fait que déplacer son attention de la figure vers l'environnement,

---

13. *Painting*, années 70, métal peint et clou, 20,5 × 14 × 1,3 cm, fig. 25, in Richard Tuttle, *Small Sculptures of the 70s*, éd. Annemarie Verna, Zurich, 1998.

14. Exemple de titre : *Universal Travel Adaptor, Scorpio Distributors Ltd., Unit DZ, West Sussex, Great Britain, Product number TXR77000, Power Rating : 6A Max 125/250Vac, With Built-In Surge Protector, With Safety Shutters, Surge Status Indicator Light 110Vac or 220Vac Light Indicator, Built-In 13A Fuse, Testing based on International Standard IEC 884-2-5 Witnessed by TUV, CE EMC Approval, Douglas M. Parker Studio, Los Angeles, California, December 15, 2005.*

vers le décor dans lequel elle s'inscrit. La médiation ontologique s'intéresse à tout ce qui se passe dedans, mais elle peut tirer argument de tout ce qui se passe autour. Le monde est à la fois sujet et objet : l'endroit d'où l'on pense et le but assigné à toutes nos pensées, étant donné son étrangeté et notre appartenance à son système. Pour ne rien arranger, la réalité peut tour à tour se définir comme « le caractère de ce qui est réel » et comme la première représentation faite spontanément par le sujet devant l'objet. Longtemps, la preuve scientifique résulta de la seule observation. En astrophysique elle ne dépend pour ainsi dire plus que du calcul. Ce qui permet de dire que les progrès de la recherche astronomique ne relèvent plus aujourd'hui de la seule « découverte », mais du *dégagement* de la certitude. On ne trouve rien, on déduit. Tous les indices sont à notre portée, mais nous ne saurions tous les voir.

À l'idée selon laquelle la description découle, un peu passive, soi-disant transparente, d'un réel qui s'impose à elle (comme l'espace de nature) s'oppose celle selon laquelle le réel est aussi la somme de tout ce qu'on produit (on agit sur le monde, on ne le reçoit pas seulement), qu'il est le fruit du travail des hommes et au premier chef des artistes qui élaborent de nouvelles voies pour s'en saisir. Au réel qui nous est donné (ce pourrait être la définition du réel), la description répond alors par un commentaire. Elle devient une action qui s'ajoute à toutes celles qui composent le réel — même quand elles s'accomplissent dans l'effacement ; car s'il est constaté, le phénomène de l'effacement relève du réel. Décrire, c'est produire, inventer.

Avec près de quarante années de recul, Douglas Huebler, qui fut le professeur de Christopher Williams, demeure l'un des plus importants artistes de la mouvance conceptuelle. Dans une de ses œuvres les plus ténues, la *Duration Piece #8, Global, January 1970*, il propose un marché pas très clair. « 50 signed original copies of this statement, (priced at \$150 each), will constitute the only form of this piece for an undeterminate period of time. When the entire edition has been sold, presumably to 50 different "owners", the net proceeds resulting from its sale will be used to structure and execute its final destiny. All documents that accumulate as a result of its completion will join with this statement to constitute the final form of the piece and each owner will be given copies of all such documents. » [50 copies originales de la présente déclaration (dont le prix a été fixé à 150 \$) constitueront l'unique forme de cette œuvre pendant une période indéterminée. Quand l'édition sera entièrement vendue, à 50 différents « propriétaires » normalement, la somme nette récoltée par cette vente sera utilisée pour organiser et finaliser cette œuvre. Tous les documents liés à l'accomplissement du

projet seront alors joints au présent énoncé pour donner à cette œuvre sa forme finale et chaque propriétaire recevra copie desdits documents.]

Depuis 1968 et jusqu'à sa mort en 1997, tout le corpus de Huebler est réparti en trois groupes d'œuvres : les *Duration Pieces*, les *Location Pieces* et celles qui, ne pouvant entrer ni dans l'une ni dans l'autre de ces catégories, sont rangées parmi les *Variable Pieces*<sup>15</sup>, où l'artiste déverse toutes celles relevant, comme la plupart des expériences humaines, des confins du temps et de l'espace ou, si l'on préfère, du continuum spatio-temporel. La pièce que je viens de citer, pièce textuelle que je livre dans son intégrité par la citation, est donc une *Duration Piece*. La prépondérance du temporel y est évidente, et elle est renforcée par le sous titre *Global* souvent utilisé par l'artiste pour caractériser la dimension de projet en cours de certaines de ses œuvres. Le projet est la représentation anticipée d'une réalisation programmée. De même que la description est la forme la plus élémentaire de l'explication, le programme et la représentation se confondent ici dans la déclaration de Huebler. Une chose non encore accomplie peut se décrire, et l'on n'en donnera jamais une image plus éloquente qu'en décrivant le processus par lequel elle doit s'accomplir. Dans le cas particulier, il ne se produit rien. Ou peu de choses. Il s'agit de convaincre cinquante personnes de s'associer par l'acquiescement d'un droit d'entrée à l'accomplissement d'un projet qui consiste à fournir une documentation justifiant les dépenses de l'artiste faites à concurrence de la somme collectée en cas de plein succès, soit 50 × 150 \$ soit 7500 \$. Aucune obligation n'incombe à l'artiste jusqu'au quarante-neuvième participant. Au cinquantième, le droit d'entrée devient droit de propriété, et l'œuvre s'en trouve constituée. La documentation vient à l'appui de l'œuvre, elle la lesté de tout son poids contractuel, elle lui donne une « forme ». Mais qu'il s'agisse de photocopies de factures, de reçus divers, voire de photographies ou de tout acte autographe laissé par l'artiste lui-même, la documentation n'est pas l'œuvre. L'œuvre relève du domaine de la proposition, de l'intention plus que de celui des pièces matérielles. C'est d'ailleurs pourquoi Huebler prend soin de préciser qu'elle existe *déjà*, « pour une période indéterminée », sous la « seule » forme du certificat présentant la description de son projet sommaire. Avant de s'alourdir de tout un appareil de pièces à conviction, avant d'être accomplie, elle existe donc pleinement à l'état de projet : en l'occurrence un projet de vente. Le certificat et le complément de documentation ne sont que la contrepartie de l'intention, car la participation du

---

15. Les précoces *Site Sculpture Pieces* relèvent de la catégorie des *Location Pieces* et la tardive série des *Crocodile Tears*, des *Variable Pieces*.

collectionneur exige encore une contrepartie. « It's like taking myself out of the center and standing back with the percipient discussing the various ways we may regard what's there to be perceived. Like, "Supposing we say this about *that*, or perhaps *this*"<sup>16</sup>. » [Tout doit se passer pour moi, dit autre part Douglas Huebler, comme si je m'écartais volontairement du travail et comme si je me tenais derrière l'acteur/récepteur à conjecturer avec lui sur la possibilité de voir les choses de *cette* façon ou bien d'*une autre*.] Sur quoi Buffon, très sollicité, décidément, renchérit en écrivant : « Les choses par rapport à nous ne sont rien en elles-mêmes, elles ne sont encore rien lorsqu'elles ont un nom, mais elles commencent à exister pour nous lorsque nous leur connaissons des rapports, des propriétés ; ce n'est même que par ces rapports que nous pouvons leur donner une définition : or la définition telle qu'on la peut faire par une phrase, n'est encore que la représentation très-imparfaite de la chose, & nous ne pouvons jamais bien définir une chose sans la décrire exactement<sup>17</sup>. »

Il manque encore beaucoup d'invités au banquet organisé ici en l'honneur de la description. Parmi les absences les plus notables, certains regretteront celles de Pausanias, Winckelmann, Linné, Michelet, Courbet, Littré, Proust, Freud, que je n'avais pas sérieusement prévu de commenter, ou encore celle de Robbe-Grillet, dont je ne suis pas parvenu à retrouver l'édition de *Pour un Nouveau Roman* que j'avais copieusement annotée... il y a près de vingt-cinq ans ! Mais il est temps d'éclairer le lecteur sur le sous-titre apparemment incongru donné à la présente contribution. Celui-ci a été emprunté à l'artiste David Shrigley dont une série de six dessins de 2005 pourrait entrer sans difficulté dans les quatre catégories de descriptions examinées ici : l'étude documentaire, le récit de mémoire, l'interprétation ou la fiction, et pour finir le plan sur la comète. Les deux premiers dessins de cette série sont comme par hasard des pages de textes, et l'artiste y dresse un inventaire apparemment insensé<sup>18</sup>, mais dont les propositions s'enchaînent au moins deux à deux avec une certaine logique, ne serait-ce que sous l'angle de la combinaison alphabétique : « LION EATING CHILD / LION BEING KILLED » ou de l'euphonie : « THINGS GROWING OLD / THINGS GROWING COLD ». (C'est

---

16. D.H., cat. *Douglas Huebler*, La Jolla Museum, 1988. (Toutes les citations de Douglas Huebler sont traduites par moi-même.)

17. *Op. cit.*, p. 33.

18. D.S., « PEOPLE ILL / PEOPLE LOST / PEOPLE SAD / PEOPLE DYING / PEOPLE DEAD / [...] JOKES TOLD SLOWLY / [...] INVALID UNVISITED ».

de cette litanie, trafiquée, dont je me suis servi pour composer mon titre.) Les quatre dessins qui suivent sont parmi les plus besogneux que je connaisse chez Shrigley, et ils apparaissent alternativement comme la cause ou la conséquence des deux feuilles de textes qui précèdent dans l'accrochage : soit comme des tentatives ratées d'après motif imposé, soit comme des esquisses suffisamment informes pour se prêter à toutes les suppositions. J'oubliais de dire que cette œuvre ingrate mais absolument remarquable porte un titre anglais, *Things*, qu'on pourrait traduire sans le trahir par celui donné par Perec à son premier roman <sup>19</sup>. Car lui aussi s'y connaissait, bien sûr, en matière de description, et il n'a fait qu'un trop court passage à la table du banquet.

---

19. Je laisse deviner le lecteur perspicace. S'il est fatigué, je précise que ce texte fut publié en 1965, soit au milieu de la décennie dont il propose de dresser un tableau. Si le lecteur appliqué est harassé et s'il n'a toujours pas trouvé, tant pis pour lui ! C'est ici que je l'abandonne.



1.

## 1.1. / D. H. est *toujours* un véritable artiste

La contribution critique de Christopher C. Cook au premier catalogue monographique consacré à Douglas Huebler que publia une institution (l'Addison Gallery of American Art, à Andover, Massachusetts, dont Cook est alors le directeur) est tout ce qu'il y a de plus clair. Elle a encore l'avantage d'être tout ce qu'il y a de plus concis et de plus direct. Son seul défaut reste d'être assez vague et, partant, d'une utilité médiocre. En première page de cet ouvrage (une page à peu près blanche !), mise entre guillemets et exactement centrée, peut se lire cette affirmation :

« Douglas Huebler is a real artist » — C. C. Cook, Director.

On appréciera ! On appréciera notamment l'usage des guillemets et la mise en évidence très revendicatrice et très *professionnelle* de la signature...

J'aimerais atteindre, moi-même, à une telle concision ! J'aimerais toutefois être un peu plus précis. Mais est-il possible d'être précis et concis à la fois ? L'exigence de précision s'accompagne, en effet, du besoin de *développer* sa pensée et ses arguments...

S'il me plaît de citer Cook, sans doute y a-t-il à ceci quelque raison valable ? Eh bien ! c'est d'une part parce que Douglas Huebler fait lui-même usage de la forme écrite dans son œuvre et d'autre part parce que (*conséquemment* ?) cette œuvre a donné lieu à une abondance de commentaires plus ou moins obscurs. Ce qui m'a également poussé à faire référence à cette déclaration assez inconséquente en apparence, c'est le sentiment partagé que celle-ci m'a aussitôt communiqué : d'une part l'amusement (et, pour avoir osé une telle déclaration, je tiens Christopher C. Cook pour « un véritable artiste » !), d'autre part l'impression que, cédant au seul jugement de valeur, l'auteur est quelque peu démissionnaire devant son devoir critique.

Si, au demeurant, il y a de « vrais » et de « faux » artistes — 1° parce que la vérité est *bonne* (!) ; 2° parce que l'artiste est généralement associé à une catégorie héroïque de la société —, sans doute alors l'artiste « véritable » est-il supérieur à l'imposteur ! (C'est du moins ce que l'on peut déduire de Cook.) Mais encore ?

À la description que Huebler fait de l'œuvre<sup>20</sup> qu'il exposa à la *Documenta V*, en 1972, Arthur Rose (le critique avisé qui publia dans le numéro de février 1969 de la revue *Arts Magazine* quatre interviews individuelles de Barry, Huebler, Kosuth, Weiner) répond en 1986 dans un entretien avec l'artiste par une question très prosaïque : « — Pensez-vous que c'était de l'art ? » Le débat rebondit aussitôt. Huebler réagit : « — C'est bien là la question ? » Et Arthur Rose, qui incarne le bon sens commun (il explique, au début de l'entretien, qu'il s'est retiré de la scène artistique depuis longtemps) : « — Êtes-vous en train de dire que tout est art, que tout ce que fait un artiste est art, que la vie est art, que sais-je ? » Enfin Huebler : « — Bien sûr que non ! Ce sont des idées idiotes qui se sont répandues quand la notion de “dé-matérialisation” fit son apparition dans le discours critique. »

Il y a donc une vérité en art. (Et ainsi la critique devient-elle une catégorie de la morale !) L'affirmation de Christopher C. Cook n'était pas si indifférente... D'ailleurs la présence on ne peut plus discrète de Douglas Huebler sur la scène artistique internationale depuis une dizaine d'années lui donne une certaine actualité. Il faut dire et redire quel artiste important a été et demeure aujourd'hui Douglas Huebler.



Un certain nombre de circonstances et d'équivoques historiques a contribué à minimiser cette importance. Leurs conséquences sont telles que des ouvrages traitant de l'art conceptuel en général omettent purement et simplement de citer Huebler.

À l'origine de ces malentendus se trouvent plusieurs traits propres à l'artiste et à son travail : l'âge de Huebler, son caractère indépendant, son antidogmatisme, sa vie provinciale, l'apparition tardive de son œuvre, l'humour qu'il y introduit, l'absence de singularité formelle immédiatement repérable dans ses travaux et leur irréductibilité à un thème ou à un système unique.

Huebler naît en 1924 — date de publication des *Pas perdus*, d'André Breton, à Paris. J'ai dressé le petit tableau ci-dessous à seule fin de m'aider à clarifier quelques

---

20. Cf. cat. *Crocodile Tears*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1986, p. 6. Il s'agit de la *Location Piece n. 13*, Washington D.C. — Haverhill, Massachusetts, Novembre 1969 : « Le 13 novembre, 1969, Joseph Moran, directeur de la Haverhill Gazette, autorisait l'artiste à travailler pour son journal comme envoyé spécial et photographe, avec pour mission de suivre la soi-disant “horde de Haverhill” pendant son voyage aller-retour à Washington D.C. et plus particulièrement au cours du “Défilé pour la Paix” du 15 novembre 1969. Ce reportage (tel qu'il parut dans les pages de la Gazette le 17 novembre 1969), diverses photographies et la présente déclaration constituent l'expression formelle de cette œuvre. »

points de chronologie. Il ne s'agit pas d'en tirer des conclusions définitives ; je pense toutefois qu'il n'est pas inutile à la réflexion. Au reste, un coup d'œil rapide doit suffire.

Beuys	1921-86	Oldenburg	1929
Lichtenstein	1923	Warhol	1930-87
Huebler	1924	Baldessari	1931
Noland	1924	Barry	1936
Broodthears	1924-76	Stella	1936
Rauschenberg	1925	Weiner	1940
LeWitt	1928	Burgin	1941
Klein	1928-62	Kosuth	1945

Quelques points me paraissent remarquables : Huebler naît la même année que Broodthears et Noland, une année avant Rauschenberg, une année après Lichtenstein et deux ans après Beuys. Voilà pour le haut du tableau. Le milieu n'attire pas de réaction particulière. Mais c'est sur le bas du tableau que se portera sans doute l'attention du lecteur. Huebler a douze années de plus que Barry (qui est l'exact contemporain de Stella), seize années de plus que Weiner et il a vingt et un ans à la naissance de Joseph Kosuth.

Peut-être au fond cette liste très partielle va-t-elle entretenir la confusion ? Mais, encore une fois, ces données ne me semblent pas inutiles. L'erreur, évidemment, consisterait à considérer l'histoire sur ces simples faits. Deux conséquences opposées en ressortiraient alors. La première — mais force est de constater qu'elle n'a pas effleuré grand monde ! — pose Huebler en père-fondateur et en maître-à-penser l'art conceptuel. La seconde fait passer l'artiste pour une sorte de « vieux-beau », versatile et un rien opportuniste ou, dans le meilleur des cas, pour un artiste un peu naïf qui sut prendre le train en marche mais dont la sincérité ne peut toutefois être mise en doute. Ni l'une ni l'autre de ces deux réflexions ne sont satisfaisantes.



Huebler naît donc en 1924 ; mais son œuvre n'apparaît réellement qu'à partir de 1966 — c'est à dire assez tardivement — sur la scène artistique américaine.

C'est en novembre 1968 qu'a lieu, dans l'appartement de Seth Siegelaub, 1100 Madison Avenue, à New York, la première de ses expositions personnelles qui présente

un caractère nettement *conceptuel*. Et c'est à l'occasion de l'exposition qui, au même endroit, réunit pour la première fois Barry, Huebler, Kosuth et Weiner, en janvier 1969, que Huebler publiera cette déclaration qui tiendra lieu de manifeste : « Le monde est rempli d'objets, plus ou moins intéressants ; je n'ai aucune envie d'en ajouter même un seul. Je préfère, simplement, constater l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieu<sup>21</sup>. »

Les quinze œuvres présentées lors de l'exposition personnelle sont datées 1967-68. Se trouvent parmi elles les *Duration Pieces n. 1, 2 et 4*, ainsi que trois *Sites Sculptures Projects* : la *42° Parallel Piece*, le *Boston-New York Exchange Shape* et la *Variable Piece n. 1*. Le vocabulaire descriptif est dès lors déterminé de façon précise mais c'est mal connaître l'esprit de Huebler que de s'imaginer que son champ d'investigations est circonscrit définitivement. Si l'artiste choisit de répartir en deux puis en trois et quatre groupes ses propositions, c'est simplement parce que ses projets sont soit liés à un site — *Location Pieces* — soit à un intervalle de temps déterminé — *Duration Pieces* — soit au deux à la fois — *Variable* ou, plus rarement, *Alternative Pieces* — et parce que tout nouveau projet, qui tombe forcément sous le coup de l'espace ou du temps, s'inscrit *ipso facto* dans le cadre ainsi défini. Le système est ouvert, grand ouvert même et Lucy Lippard sera bien inspirée d'intituler *Tout à propos de tout*<sup>22</sup> un de ses textes sur Huebler.

Tout semble très clairement posé en ces quelques lignes. Pourtant l'œuvre de Huebler (comme celles de Beuys et de Broodthearts, en l'occurrence) n'en résulte pas moins d'une succession de décalages. D'où finalement cette difficulté à l'appréhender historiquement...

L'artiste se doit, en effet, d'être précoce pour être héroïque. Ceci est bien connu. Or si, à en juger par la datation, Kosuth et Weiner correspondent à ces modèles d'héroïsme, Huebler, quant à lui, n'est pas un artiste précoce, c'est au contraire un artiste « lent ». Et sa déclaration de 1969 ne doit pas être regardée comme accompagnant une décision

---

21. Cat. de l'exposition *January 5-31, 1969*, éd. Seth Siegelaub, New York. Cette déclaration prête à tant et tant de citations (quatre-vingt-dix pour cent des articles sur Huebler y font référence !) que, dans un texte récent, l'auteur se demande par plaisanterie s'il lui reste quelque droit d'en faire usage, proposant en passant de la réactualiser ainsi : « Le monde est rempli de mots, plus ou moins intéressants ; je n'ai aucune envie d'en ajouter même un seul... Le monde est rempli d'artistes, plus ou moins intéressants ; et qui peut-être n'ont d'autre audience qu'eux-mêmes. » (« Conceptual Comments », in *LAICA Journal*, June-July, 1977.)

22. Lucy Lippard, « Everything about everything », in *Art News*, n° 71, December, 1972, pp. 29-31.

soudaine. C'est une prise de conscience très progressive — ce qui n'enlève rien à sa brutalité — qui l'a amenée. Il faut donc relire cette déclaration comme une confession.

Car, si Huebler n'a pas le désir d'ajouter un objet au monde des objets, c'est en vérité qu'il n'a plus ce désir. Ce qu'il faut comprendre par le fait qu'il n'a plus la tentation de la sculpture. Car c'est de la sculpture que vient cette réflexion ; de la sculpture (qu'il abandonne en 1966) et de la peinture (qu'il abandonne en 1962). D'une expérience qui s'enracine dans une lecture et une appropriation somme toute assez naïve de l'histoire. Si donc l'œuvre de Huebler résiste si obstinément à l'indexation historique et critique, c'est parce que c'est une production « impure », mélangée. Or l'image que le temps a renvoyé de l'art conceptuel est souvent celle d'une production infaillible et glacée, d'une pure production de l'intelligence. Mais justement l'intelligence est impure. Pure, elle serait stérile ! Et ceci, Huebler l'a spontanément compris. La même attitude poussant, peu de temps après, le jeune William Wegman à confier qu'il lui eut fallu pousser jusqu'au bout et devenir un « philosophe professionnel », ou du moins, un professeur de philosophie si, comme beaucoup d'artistes New Yorkais à cette époque, il eut voulu faire commerce avec Lévi-Strauss ou Wittgenstein dans son œuvre<sup>23</sup>.

D'ailleurs Huebler ne dissimule pas la difficulté, le sentiment d'aridité et souvent l'ennui que lui procura la lecture des essais structuralistes, parfois impossibles à pénétrer, malgré sa curiosité. Il n'hésite pas, non plus, à exprimer la fascination qu'exerça sur lui le manifeste corrosif d'Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, écrit entre 1955 et 1963, où il paraît à Paris, et publié en langue anglaise dès 1965, date à laquelle Huebler en prend connaissance. La difficulté, l'ennui, le sentiment d'impuissance mais l'intérêt persistant ou l'entière adhésion manifestées ici ou là se retrouvent, du reste, volontairement ou involontairement, dans les statements ou déclarations accompagnant ses œuvres, ces textes descriptifs affectant dans leur forme une rigueur scientifique ou légaliste soigneusement déplacée par rapport à la réalité des expériences très approximatives et souvent fantaisistes qu'elles prescrivent et décrivent par la même occasion.



---

23. Cf. cat. *William Wegman : L'œuvre photographique / Photographic works : 1969-76*, éd. FRAC Limousin, Limoges, 1991.

Le champ historique de Huebler n'est pas seulement celui de l'art conceptuel<sup>24</sup>. Huebler fut sculpteur, et les deux expositions collectives auxquelles il participe en 1966, invité par deux des plus importantes institutions artistiques new yorkaises : le Jewish Museum et le Whitney Museum of American Art, peuvent même laisser à penser qu'il fut un sculpteur assez prometteur... Pourtant il est déjà trop tard pour la sculpture ! Les propos qu'il tient dans le catalogue de l'exposition *Primary Structures*, du Jewish Museum, trahissent déjà ses aspirations ; ils sont même assez analogues, dans leur expression, à ceux qui seront reproduits deux ans plus tard dans le catalogue *November 68*, lesquels posent encore généralement en terme de sculpture la problématique des travaux conceptuels réunis à cette occasion. (C'est, soit dit en passant, une sellette de sculpteur et un bloc de pierre qui sont donnés en illustration à cette autre fameuse déclaration, de Lawrence Weiner, cette fois : « 1. L'artiste peut construire la pièce. 2. La pièce peut être fabriquée. 3. La pièce n'a pas besoin d'être réalisée. Chacune de ces éventualités se valant et étant conforme à l'intention de l'artiste, le choix dépend de la décision du destinataire lors de la réception<sup>25</sup>. »)

Ainsi ce que l'art conceptuel a de plus spécifique — et ceci reste à définir —, cette détestation déclarée (Kosuth) ou cette indifférence (Barry, Huebler, Weiner) notamment qu'il voue à la recherche formelle, trouve d'abord un support (un support à l'exécration) et finalement une métaphore (Huebler, Weiner, Wilson) en la sculpture<sup>26</sup>. Quand bien même la litote ou la négation constituent le dernier (ici, le premier) recours, celles-ci ont

---

24. Combien de précautions entourent l'usage du binôme *art conceptuel* dans les interviews et les textes de l'artiste, qui préfère périphraser en : « ce soi-disant art conceptuel », ou « cette chose qu'on appelle l'art conceptuel ». Siegelaub va certes plus loin quand il parle de : « ce moment de l'histoire de l'art que l'on appelle, à défaut d'un meilleur terme, "art conceptuel". » (in « Addendum » à la deuxième édition du cat. *L'art conceptuel, une perspective*, éd. A.R.C., Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989). Mais c'est Lawrence Weiner qui est le plus clair et le plus véhément: « Toute chose est conçue, construite ou conceptualisée par un être humain. Aussi réserver ce label, art conceptuel, à certains artistes est une ânerie. [...] Oublions ce terme d'art conceptuel. C'est une impasse, il ne signifie rien. » (« Entretien. avec Willoughby Sharp », in *Avalanche*, Spring 1972, cité par Christian Schlatter, *Art-conceptuel-forme-conceptuelle*, éd. Galerie 1900-2000, Paris 1990.)

25. Cette déclaration publiée pour la première fois en 1969, est datée de 1960-62.

26. Douglas Huebler : « L'existence de chaque sculpture est documentée [...]. » (Cat. *November 68* ; éd. Seth Siegelaub.) Lawrence Weiner : « Le travail mentionne et traite de matériaux et de concepts utilisés en sculpture. La culture a intégré l'installation, la lumière, le son, etc. dans le champ de la sculpture, et maintenant elle reconnaît le langage comme un matériau de la sculpture. Ainsi il n'est plus nécessaire de parler de "travaux", de "pièces", etc. : le mot sculpture suffit. Ce qui était considéré par les artistes et la culture comme un concept est désormais une réalité. » (Entretien de l'artiste avec Suzanne Pagé, cat. *Lawrence Weiner — Sculpture*, éd. A.R.C., Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1985.) Ian Wilson : « Je ne suis pas un poète, je considère la communication orale comme une sculpture. [...] J'ai choisi de parler plutôt que de sculpter. » (Cat. *Conceptual art and conceptual aspects*, éd. The New York Cultural Center, 1970, cité dans *Art-conceptuel-forme-conceptuelle*, éd. gal. 1900-2000, Paris, 1990.)

leur efficacité. Il fallait donc sans doute d'abord poser clairement sa défiance en la « matérialité » de l'œuvre pour pouvoir ensuite, dégagé de ce souci, soulagé (au propre comme au figuré), mener à bien sa recherche dans une autre direction...

Ceux, parmi les artistes, qui sont restés attachés à la seule expression de leur désapprobation sont en fait, par nécessité, restés attachés à l'objet de leur désapprobation ; c'est ainsi que toutes les démarches critiques, qui revendiquent leur appartenance à l'art, sont complices de l'objet qu'elles s'efforcent, souvent de façon besogneuse, à critiquer.

Aussi, à défaut d'autre chose, qualifions généralement de poétique la démarche des artistes conceptuels : poésie phénoménologique chez Huebler ; poésie lettriste ou métaphysique chez Barry ; poésie auto-référentielle chez Kosuth ; poésie descriptive chez Weiner ; poésie « existentielle » chez On Kawara ; poésie comportementaliste chez Acconci ; poésie orale, malgré qu'il en ait, chez Ian Wilson ; poésie taxinomique chez les Becher ; poésie élégiaque chez Gilbert & George ; poésie actioniste ou post-expressionniste chez Chris Burden ; poésie post-romantique chez Richard Long ; poésie didactique chez Venet ; poésie structuraliste (la plus aride) chez Art & Language ; poésie identitaire (la plus drôle et à la fois la plus désespérée) chez Wegman ; poésie sociale chez Beuys ; *etc.*



Mais reprenons le cours de la chronologie. De même que Huebler est un artiste (un poète ?) conceptuel venant (et retombant donc, dans une certaine mesure, sous le coup) de la sculpture, de même le sculpteur, en Huebler, vint-il de la peinture où il retourne aujourd'hui.

(Ça n'est pas sans fierté, une fierté mêlée d'un certain embarras, que Douglas me montra récemment, chez lui, un tableau de Giorgione depuis longtemps disparu : un Giorgione peint par Douglas Huebler ! « — Et c'est plus difficile à peindre, me disait-il, qu'un Léger ou qu'un Van Gogh ! — Van Gogh, m'étonnai-je, aussi facile que Léger ? ou Chirico ? — Oui ; Van Gogh est un peintre assez facile... mais Giorgione ! »)

Artiste conceptuel, sculpteur minimaliste, peintre abstrait géométrique, et auparavant peintre expressionniste abstrait, dessinateur pour la publicité ; aujourd'hui créateur de bandes dessinées et contrefacteur de chefs-d'œuvres de la peinture moderne : de la renaissance à Matisse, en passant par l'impressionnisme, le cubisme, *etc.*, c'est d'un



seul homme et d'un même artiste qu'il est ici question. Et c'est sa naïveté, j'entends par là sa curiosité sans restrictive, qui donna cette mobilité d'esprit à Huebler. Celui-ci a beau déclarer : « J'ai toujours utilisé le dessin et la peinture chaque fois que j'ai senti que leur usage pouvait être nécessaire à l'élaboration ou à l'éclaircissement d'une idée ou d'une autre<sup>27</sup> », on conçoit dans quel désarroi Huebler a pu plonger la critique rationaliste et factuelle, dès lors frappée de cécité ?

Huebler naît en 1924 dans une famille très pauvre d'agriculteurs du Nord des États-Unis. Fils aîné de cinq enfants, son intérêt pour l'art, l'histoire et l'observation de la nature constituent, dès son enfance rythmée par les saisons, de puissants dérivatifs contre les privations — il n'y a ni électricité ni eau courante à la maison, la dépression affecte d'ailleurs l'économie américaine en général. Il s'engage dans les Marines en 1943 et fait des missions d'observation dans le Pacifique jusqu'en 1946 en tant que sergent d'état-major. Titulaire du G.I.'s Bill<sup>28</sup>, Huebler — comme Ellsworth Kelly ou Sam Francis — s'installe quelque temps à Paris où, en 1948, il suit les cours de dessin et de peinture de l'Académie Julian — Sam Francis s'inscrit à l'Académie Fernand Léger en 1950 ; les deux artistes ne se rencontreront pas... mais Huebler « corrigera » plus tard quelques tableaux de Léger ! Retour aux U.S.A., il s'inscrit à la Cleveland School of Art. Il entre dans une agence de publicité en tant que dessinateur. Il obtient, à l'université du Michigan, à Ann Arbor, sa ville natale, son dernier diplôme universitaire à 31 ans. Et il a trois enfants d'âges rapprochés. Entre 1953 et 1966, peintre puis sculpteur, Huebler participe à quelques rares expositions<sup>29</sup>. Sa carrière d'enseignant, qui commence en 1954, alors qu'il est encore étudiant, le mène successivement de la Miami University, d'Oxford, dans l'Ohio, au Bradford Junior College, de 1957 à 73, et à la très célèbre et très ancienne Harvard University, dans le Massachusetts, et enfin, de 1976 à 88, au California Institute of Arts, de Valencia en Californie, où il a pour collègues John Baldessari, Michael Asher, Jonathan Borofsky, Judy Pffaf, où Laurie Anderson, Benjamin H. D. Buchloh, Sherrie Levine, Susan Rothenberg, Barbara Bloom, Elizabeth

---

27. MOCA LA, *op. cit.*

28. Bourse allouée par le gouvernement américain à ses soldats en contrepartie des services rendus pendant la guerre.

29. L'une d'entre elles *Concepts for Examining Concepts*, 1953, ne pouvait manquer d'attirer mon attention ; j'interrogeai Huebler : « Il s'agissait en fait d'une exposition dans une galerie commerciale, avec deux amis. Nous étions tous trois convaincus que l'art était avant tout une affaire d'idées mais, pour dire vrai, nous montrâmes tous de l'*action painting*. » Dans son numéro du 8 août 1949 *Life Magazine* titrait : « Jackson Pollock est-il le plus grand peintre vivant aux États-Unis ? » Quatre pages étaient ainsi consacrées à l'inventeur de l'*action painting*, deux ans après ses premiers *drippings*.

Murray, parmi d'autres, font des interventions plus ou moins longues, et où il aura, notamment, pour étudiants Mike Kelley et Stephen Prina.

Jamais plus Huebler ne vivra à New York depuis 1953 (encore n'y séjourna-t-il que deux années entre 1948 et 51 et quelques mois en 53). Plusieurs de ses œuvres tirent parti de la distance physique qui le sépare de son lieu de résidence à sa galerie New Yorkaise, au contraire. Jamais plus Huebler ne vivra à New York.

Ainsi c'est dans le Massachusetts, à Truro, sur Cape Cod, où il passe ses vacances, et à Bradford, où il enseigne et où il trouve un complice en Donald Burgy, que Douglas Huebler réalise, entre 1964 et 67, ses dernières sculptures apparentées au minimalisme : celles de la Bradford Series, en ciment, ou celles de la Truro Series, en contreplaqué et formica.

À Truro, très influencé par la philosophie orientale, l'artiste jugera que ses sculptures entrent inutilement en compétition avec la nature. À Bradford il aura déjà franchi le pas et il initiera de plus un programme de conférences et d'expositions exigeant qui le mettra en contact avec la plupart des artistes et critiques importants de la mouvance conceptuelle<sup>30</sup>. Le Bradford Junior College, modeste institution de jeunes filles, devient un haut lieu de débats et la formation artistique générale des élèves suscite encore l'étonnement de ceux qui y furent invités.

C'est précisément à la suite d'une conférence donnée en tant qu'invitée au Bradford College en 1965, que la critique d'art Dore Ashton découvre les sculptures minimalistes de Huebler. Peu concernée par ce genre de travail, celle-ci conseille toutefois à l'artiste de se mettre en contact avec un jeune marchand New Yorkais de sa connaissance, pour lequel elle a « une certaine estime ». Ne sachant trop à quoi s'en tenir, Huebler prend ses précautions et va d'abord visiter la galerie avant de se présenter au marchand. Le marchand en question — qui présente notamment depuis 1964 les *shaped canvas* d'un jeune peintre nommé Lawrence Weiner —, c'est Seth Siegelaub. La rencontre a lieu l'année même, en 1965. Et dans le contexte d'incuriosité qui caractérise le marché américain dans les années 60, Siegelaub réserve à l'artiste une véritable surprise en faisant le voyage en voiture jusqu'à Cape Cod pour aller voir ses sculptures. Très jeune et très brillant, Siegelaub sera, on le sait, le premier et le plus ardent promoteur de l'art

---

30. Citons Carl André, Robert Barry, Daniel Buren, Jack Burnham, Robert Cumming, Charles Harrison, Joseph Kosuth, Lucy R. Lippard, Richard Long, Robert Morris, Seth Siegelaub, William Wegman, Lawrence Weiner...

conceptuel. Cependant la scène artistique est très conservatrice à New York et ce sont des marchands européens (Konrad Fischer, à Düsseldorf ; Gian Enzo Sperone, à Turin ; Yvon Lambert, à Paris ; Jack Wendler, à Londres) qui susciteront les premières marques d'intérêt de la part des collectionneurs. D'où les voyages assez nombreux, et les œuvres en témoignent, que Douglas Huebler réalise en Europe à partir de 1970. (La très longue collaboration avec Leo Castelli commence en 1971 et se termine en 91.)



« À la fin 1967, écrit Huebler, cherchant une alternative à la problématique de la création de nouveaux objets, je trouvai une solution dans l'idée de carte de géographie : celle-ci s'imposa comme le modèle conceptuel par excellence avec ses signes visuels en réduction juxtaposés au langage descriptif. Je réalisai dès lors un nouveau genre de travail dans lequel une documentation photographique s'adjoignait aux cartes<sup>31</sup>. »

La minuscule bourgade de Truro n'a rien de spécialement enviable par comparaison à d'autres villages de cette partie de la Nouvelle-Angleterre, elle a tout de même ceci de particulier qu'elle est exactement située sur le 42° parallèle. Elle a, de plus, le notable avantage (vu sa taille !) de disposer d'un bureau de poste. Et ce sont ces deux constatations qui donnent à Huebler, récemment entiché de cartographie, l'idée d'une de ses premières œuvres remarquables : la *Site Sculpture Project : 42° Parallel Piece*, datée d'Août-Septembre 1968, qui se décrit ainsi : « Les 14 endroits désignés de “A” à “N” sont des villes chacune situées exactement ou approximativement sur le 42° parallèle aux États-Unis. Ces endroits ont été marqués par l'échange de courriers recommandés avec accusés de réception envoyés de et retournés à “A”, qui correspond à Truro. »

À la ligne imaginaire qui nous a été enseignée à l'école correspond ici un voyage réel, mais effectué par procuration. L'œuvre se réduit à l'accomplissement d'un tracé. Elle relève encore du dessin et de la géométrie. Mais elle introduit une autre dimension. Cette dimension, c'est celle du *projet* : du programme, et plus qu'un trait à accomplir

---

31. Douglas Huebler ; 10 +, Dittmar Memorial Gallery, Northwestern Univ., Evanston, Illinois, 1980.

c'est un programme que se donne Huebler et qu'il propose par la même occasion au spectateur. L'œuvre se réduit matériellement à une documentation, or la documentation n'est qu'une partie de l'œuvre, elle recèle — c'est sa définition — une information, en général assez simple, mais elle n' « aboutit » pas avec la délivrance de l'information. L'œuvre est à la fois l'œuvre et le récit de l'œuvre : la prescription et la description.

Cette notion de projet me semble assez caractéristique pour désigner généralement l'attitude de Huebler. Elle induit la notion d'objectif et celle d'échéance. Elle est par nature contraignante mais elle peut envelopper toute sorte de paramètres ou de sujets. Si l'objectif n'est pas exactement atteint, elle peut susciter toutes sortes de résultats ; si l'échec est inévitable, celui-ci peut induire des solutions de repli. Huebler y joue le rôle de programmeur, d'exécutant (il délègue cette exécution dans certaines œuvres), de rapporteur et en quelque sorte de commentateur et d'animateur, mais en aucun cas il ne se pose en demiurge ; Huebler, rappelons-le, est un enseignant, et un enseignant apprécié et convaincu. Son œuvre est une succession de projets, c'est à dire une succession de paris, souvent assez dérisoires. Et cette obligation dans laquelle se met l'artiste, instigateur et complice, de répondre à ses propres injonctions place les œuvres réalisées dans un intervalle qui confond ou du moins sollicite passé, présent et avenir. (C'est cette *fusion* générale qui rend nécessaire la réalisation, au moins partielle, des projets.) Ainsi l'œuvre d'art et l'art en général s'énoncent-ils comme une production virtuelle de la pensée et/ou de l'imagination. (Ce qui est présent au même moment chez Weiner.) Mais ainsi surtout cette virtualité confine-telle, chez Huebler, avec l'utopie ou, comme l'a souligné René Denizot, avec l'idée de jeu.

Les circonstances de la vie participent de fait au travail de Huebler puisqu'elles génèrent des idées innombrables de projets. L'œuvre semble même par nécessité liée à la vie. Ce qui l'oppose dans son contenu avec celle de Kosuth et de Weiner. On a vu Huebler en reporter, en journaliste ; il faut le voir en père de famille, en professeur, en usager de la route, en touriste, en détective, en archéologue, en amoureux, en photographe, en sportif, en géomètre, en blagueur, *etc.* D'une part son œuvre procède de la diversité des situations de la vie quotidienne, d'autre part elle commande à l'artiste de se mettre dans des situations exceptionnelles. Il y a, d'ailleurs, chez Huebler

— comme chez Ruppertsberg à la même époque — quelque chose du personnage-titre du génial roman de Melville *The Confidence-Man*<sup>32</sup>.

Au contraire de l'*Art as Idea as Idea* de Kosuth, Huebler oppose un *Art as Everything about Everything*. Le champ d'investigation de Huebler, c'est l'ensemble des phénomènes y compris (et non *a fortiori*) ceux liés à l'art : c'est à dire à la création, mais aussi à l'exposition, au musée, au collectionneur, au marché, à la vente ou à la mévente de ses œuvres...

La préférence de Huebler pour les phénomènes non perceptibles peut dans une certaine mesure le faire passer pour un artiste attentif (comme Turrell) aux limites de la perception, ce qui est vrai. Mais en tout état de cause la contribution de Huebler ne se borne pas à révéler des phénomènes, elle ne se borne pas à l'expérience perceptible, elle ne peut se résumer à cette intention didactique. Huebler *provoque* des phénomènes, il provoque la plupart des phénomènes dont il va faire son « matériau ». Il fait et il laisse faire. Encore une fois, c'est un homme de projets, autrement dit un homme d'actions. Le projet n'est pas, ici, ce coussin confortable qui laisse dans l'expectative et diffère le passage à l'acte tout en entretenant l'illusion de la possibilité de la réalisation. Il y a, au demeurant, une pathologie du projet, plus : il y a une pathologie *inhérente* au projet. Et si Huebler ne fait pas partie des malades atteints du dérèglement que je viens de décrire, il reconnaît toutefois cette pathologie *inhérente* au projet et c'est en cela que sa démarche relève de l'utopie. Si, en effet, elle relève de l'utopie, c'est simplement parce que *tout* projet relève de l'utopie — puisqu'il engage sur l'avenir... que rien ne peut engager ! Huebler n'est pas la victime consentante d'une pathologie (la première, celle qui lui aurait été transmise) il est l'utilisateur d'une pathologie (la seconde, celle qui est intrinsèque à son objet).



Huebler fait feu de tout bois. Et l'attention qu'il porte aux limites de la perception lui donne même en passant un argument, voire un alibi pour *produire* des objets :

---

32. Traduit (remarquablement) en français par Henri Thomas, sous le titre adapté de *Le grand escroc*, éd. Points/Seuil, Paris, 1984. Je pense ici immanquablement à la *Variable Piece n. 101* de 1973 : « Le 17 décembre 1972 une photographie de Bernd Becher a été prise presque exactement après qu'il lui ait été demandé de se "mettre dans la peau" d'un prêtre, d'un criminel, d'un amoureux, d'un vieil homme, d'un policier, de "Bernd Becher", d'un philosophe, d'un brave type [...] . »

« Parce que le travail se situe au delà de l'expérience perceptive, sa connaissance dépend d'un système de documentation. Cette documentation prenant la forme de photographies, cartes, dessins, et langage descriptif<sup>33</sup>. » La documentation tient lieu de souvenir, par ailleurs elle « matérialise » l'œuvre et le projet ; car, de quelque manière qu'on s'y prenne, c'est quand même sous l'aspect de... photographies, cartes, dessins et feuilles de papier dactylographiées que l'œuvre (et/ou sa documentation) apparaît d'abord à l'observateur. De quoi parle-t-on, dans ces conditions, lorsqu'on parle d'une *Duration Piece*, d'une *Location Piece* ou d'une autre œuvre de Huebler ?

Ce problème se pose très pratiquement lorsqu'on s'efforce de traduire en français les déclarations de l'artiste qui entrent dans ses œuvres. Ainsi de la traduction du mot *form* ou de l'expression *final form* tels qu'ils apparaissent dans la phrase qui conclut chaque déclaration. Or, on le voit immédiatement, la prévalence, en français, du présupposé esthétique impliqué par le mot « forme » — surtout lorsque, comme ici, il est utilisé pour désigner une œuvre d'art — ne va pas sans inconvénient. Faut-il traduire par : « manifestation formelle », « expression formelle », « enveloppe formelle », « limite formelle », « cadre formel », « prolongement formel », « résultat formel », « résidu formel » ou par la très redondante « apparence formelle » ? Tout ceci est plutôt alambiqué et reconnaissons en plus que l'adjectif « formel » prête encore davantage à la confusion. Il faut donc s'en retourner vers le substantif et le remettre à neuf, le nettoyer, le débarrasser du présupposé gênant : retourner au sens premier du mot « forme » : celui que reflète en son sens premier l'idée d'apparence physique. Ainsi fera-t-on plus *conceptuel*.

Autre versant de la même question : qu'est-ce que cela signifie de posséder une *Duration Piece*, une *Location Piece* ou une autre œuvre particulière de Huebler ?

« Je possède une *Duration Piece* de Douglas Huebler », écrit Lucy Lippard (et elle n'est pas dupe), « et je l'ai vu il y a quelques semaines dans son exposition personnelle du Museum of Fine Arts de Boston ; elle était pourtant accrochée chez moi pendant ce temps. Je ne savais pas que cette œuvre devait faire partie de l'exposition ; il n'était nullement précisé qu'elle m'appartenait, et quelques-unes des dix photographies qui la composent étaient différentes de celles que je possède<sup>34</sup>. »

---

33. Cat. *January 5-31, 1969*.

34. Lucy Lippard, *op. cit.*

Posséder une œuvre de Huebler, c'est posséder un certificat et verser un cachet à l'artiste. Pour être authentique le certificat doit être signé, ainsi le collectionneur se verra-t-il désigné par l'auteur comme participant à son entreprise<sup>35</sup>. Le contenu de l'œuvre n'est pas plus changé par la signature que par le mode de présentation de la documentation, il est simplement attesté par l'artiste qui rend ainsi hommage à celui qui lui a donné sa confiance. Non signée, l'œuvre marcherait aussi bien, mais signée elle induit la participation d'au moins une autre personne. Dans ce sens l'œuvre n'est pas transmissible de collectionneur à collectionneur. Et c'est ce qui n'a pas échappé à Seth Siegelaub (à propos de Huebler et des autres) puisque celui-ci abandonnera bientôt son rôle de galeriste pour se consacrer à la rédaction d'un contrat-type défendant et légalisant les droits des artistes.

Les « certificats », tels qu'ils se sont répandus depuis les années soixante, sont plus ou moins *visuels* selon les artistes. Ils sont très visuels chez Huebler. De là à dire qu'ils ne sont pas exempts d'inventions formelles, il n'y a qu'un pas. Car, en effet, Huebler n'a rien oublié de son expérience de la publicité. On touche ici du doigt un autre point important. C'est qu'à l'évidence le travail de Huebler a un caractère approximatif, ce qui lui confère une plus grande étendue ou une plus considérable... épaisseur.

(J'ai, personnellement, fait l'expérience de cette « épaisseur » en travaillant à cet ouvrage et je me souviendrai à jamais du sentiment d'asphyxie qui m'envahissait lorsque, Douglas et moi, nous travaillâmes ensemble, à Truro, à la collecte des informations. Très vite le bureau où nous nous étions installés se mit à déborder de papiers. Jamais nous ne trouvions le document recherché. Tout « avançait » par glissements successifs et je ne pus retrouver ma respiration qu'après avoir renoncé à mes présupposés méthodologiques. Il fallait prendre les choses comme elles venaient, c'est à dire une chose à la place d'une autre ! Il fallait thésauriser les découvertes de hasard. Il fallait urgemment réformer mes belles idées-*clichés* sur la rigueur du travail de l'artiste. — Il faudrait par la suite également réformer les conclusions que je tirais de cette apparente absence de rigueur méthodologique...)



---

35. Cf. par exemple *Variable Piece n. 44*, 1971 ou *Duration Piece n. 16*, 1969, pour ne citer que les premières qui me viennent à l'esprit.

Il y a, de fait, une certaine rigueur chez Huebler, mais cette rigueur s'accompagne d'un acharnement à refuser l'indexation des expériences. La rigueur, chez Huebler, c'est la science du glissement (plus d'*étendue*, plus d'*épaisseur* veut dire ici plus d'expériences et plus de matériel expérimental), c'est sa capacité à rebondir sur les évènements, à les utiliser plus qu'à en rendre compte. Ainsi des séquences qui constituent le matériel visuel d'un grand nombre de ses *Variable* ou *Duration Pieces*. Aucune des images qui les composent ne s'y trouvent à la bonne place.

Prenons par exemple la *Variable Piece n. 46*, de 1971 : « Un match de ping-pong fut disputé avec Donald Burgy, le 3 février 1971, et remporté par l'artiste sur le score suivant : 18-21, 27-25 et 21-27. L'évènement fut immortalisé par quinze photographies, prises chacune à exactement une minute d'intervalle, un dernier cliché ayant été réalisé en dehors de ce cadre séquentiel lorsque le match fut terminé. Les seize photographies (présentées ici dans un ordre indéterminé), jointes à cette déclaration, constituent l'expression formelle de cette œuvre. »

Prenons également la *Variable Piece n. 39*, de 1969 : « Vingt et une photographies ont été arbitrairement réalisées lors d'une diffusion télévisée du film *King Kong* ; le film terminé, un programme fut sélectionné sur une autre chaîne et quelques photographies supplémentaires furent rapidement prises pour terminer la pellicule. Les tirages étant ensuite examinés par six étudiantes du Bradford Junior College, celles-ci durent sélectionner les images s'accordant le mieux au sens de six mots dont la première lettre était *k*. En l'occurrence, les six mots suivants : 1. *Kooky* [toqué] ; 2. *Kittenish* [exubérant] ; 3. *Kosher* [convenable] ; 4. *Kinky* [étrange] ; 5. *Killjoy* [rabat-joie] ; 6. *Kissable* [désirable]. Les six photographies sélectionnées — présentées ici sans indication de correspondance avec les mots ci-dessus — constituent, avec la présente déclaration, l'expression définitive de cette œuvre. »

De quoi s'agit-il réellement ? Une autre partie de ping-pong se joue par l'effet du « désordre » sous les yeux de l'observateur. Conséquence de la partie réelle, cet évènement (artistique) n'est ni plus ni moins dérisoire que l'évènement (sportif) original. Celui-ci a-t-il duré quatorze ou quinze minutes, peut-être plus, rien ne permet de le dire ? Le score correspond-il à la réalité ? Apparemment non. Et d'ailleurs là n'est pas la question... Huebler vient simplement d'inventer le *readymade sportif*. Et, cela, Marcel Duchamp (qui s'y connaissait pourtant) n'y était pas parvenu avec le jeu d'échecs !!!



Supériorité du ping-pong et du basket-ball (le même principe était appliqué à cette autre discipline dans la *Variable Piece n. 20*, de 1971) ! La réconciliation de l'art (de l'art *conceptuel*, qui plus est !) et du sport est consommée.

Ce n'est pas non plus la juste reconstitution d'un évènement — l'évènement est révolu, aucun témoignage ne le restituera dans son intégrité —, ce n'est pas l'exacte succession des faits et l'exacte correspondance des mots et des images qui intéressent Huebler dans la *Variable Piece n. 39*, de 1969. Y a-t-il trop ou pas assez d'images ? Le désordre a toujours le dessus. Ce qui tient lieu ici d'évènement, c'est la projection d'un film. Le « film-de-l'évènement », c'est donc l'évènement lui-même ! Et la photographie, justement, ne reproduit pas l'expérience cinématographique. Certaines images n'ayant rien à voir avec le film ; comme le précise la déclaration très prosaïque de l'artiste, qui pousse ainsi le détail descriptif par delà les limites strictes de l'expérience : fallait-il, absolument, finir cette pellicule ?! Et à quoi nous sert la planche-contact jointe à ces quelques tirages ? Celle-ci serait tout à fait inutile, en effet, si elle ne mettait précisément à plat toutes les images de la séquence. Car, au fond, pour Huebler, ces images n'ont ni plus ni moins d'intérêt (photographique) l'une par rapport à l'autre. Et c'est pourquoi le choix, commandé par une autre logique, aura été laissé à l'appréciation de tierces personnes. L'expression de ce choix donnant à ces images un deuxième souffle documentaire. Le choix lui-même tenant, à son tour, lieu d'évènement, et la « reconstitution », ou la relecture, à laquelle nous nous livrons, munis de cette documentation (photographies et texte), parachevant réellement le projet de l'œuvre.

« Je n'attache pas d'importance à la précision ou à l'exhaustivité de la documentation. La documentation ne prouve rien <sup>36</sup> », dit Huebler. L'évènement, lui-même, a-t-il tant d'importance ? La désinvolture de l'artiste n'en donne pas l'impression. Pourquoi attacherait-il si souvent son attention à des faits mineurs ? Les déplacements d'un oiseau ou d'un chien, le caractère aléatoire d'un voyage en auto-stop... Pourquoi ces expériences ont-elles été choisies, sinon parce que l'artiste savait qu'elles échapperaient à son contrôle ? Et qu'y a-t-il d'important si ni l'évènement ni la documentation n'ont pour Huebler de réelle importance ? Ce qu'il y a d'important, c'est ce qui se passe d'abord entre l'évènement et la documentation puis entre la documentation et notre connaissance de l'évènement. La seule chose importante, c'est notre perception — tout

---

36. Arthur Rose, « *Four Interviews* », *Arts*, February, 1969.

aléatoire — des faits, c'est l'activité mentale qu'implique la participation de l'observateur (mais ce terme est désormais impropre). Une activité des plus simples, en général. Tout est (seulement) affaire de *procédure* chez Huebler. D'ailleurs, qu'importe la conclusion : la finalité de l'« enseignement » n'est pas ici la chose enseignée, c'est la manière dont est reçu l'enseignement. Huebler cultive l'empirisme là où Kosuth capitalise la connaissance. L'important est de participer : au ping-pong comme en art.



Dans le prolongement direct des projets que je viens de décrire, Huebler entreprend, avec la *Variable Piece n. 70*, en 1971, un nouveau pari, qui, malgré les apparences, poussera la « non-indexation » à son comble. Ce pari relevant de l'utopie, il est (et sera) toujours d'actualité ; récemment interrogé sur l'état d'avancement de ce projet, Huebler répondit, en effet, très naturellement qu'il ne faisait que commencer ! « L'artiste documentera photographiquement jusqu'à la fin de ses jours — mais dans la mesure de ses capacités — l'existence de toute personne vivante ; ceci dans le but de produire la représentation la plus authentique et la plus complète de l'espèce humaine qui puisse être ainsi réunie. » Toutes sortes d'attitudes sont possibles devant un tel programme : à commencer par la démission.

Roger Caillois mettait en exergue à son *Rocher de Sisyphe* une citation anonyme : « Il n'y a pas de travail inutile : Sisyphe se faisait les muscles<sup>37</sup>. » Camus proposait, quant à lui, d'« imaginer Sisyphe heureux<sup>38</sup>. » Eh bien ! l'attitude de Huebler sera, contre toute attente, celle d'un Sisyphe *désinvolte*. Toute rigueur étant ici inutile, toute rigueur tombant dans l'affectation (on imagine assez bien le systématisme forcené d'un artiste, disons : post-conceptuel, qui lierait sérieusement son existence à un tel projet : des kilomètres de galerie n'y suffiraient pas, mais... quelle perspective monumentale la réunion de toutes ces images n'offrirait-elle pas !), Huebler prend son temps et « frappe » au hasard, c'est à dire en rafales : et ceci non dans l'intention d'« en abattre » mais précisément par souci de laisser les choses au hasard et à l'appréciation de l'observateur. (La perspective monumentale dont je viens de parler, Huebler n'en veut

---

37. Roger Caillois, *Le rocher de Sisyphe*, éd. Gallimard, Paris, 1946.

38. Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, éd. Gallimard, Paris, 1942 ; rééd. coll. *Idées*, 1981, p.166.

pas.) Ainsi là où l'on est en droit d'attendre une série de portraits cadrés<sup>39</sup>, ce sont des scènes de rue que propose Huebler. Et ces images ne *désigneraient* personne en particulier si Huebler ne leur adjoignait ces portraits psychologiques bon-marché, ces véritables « readymade culturels » que constituent les dictons ou aphorismes qui accompagnent la déclaration d'intention générale. Or si, chaque fois, le dicton se rapporte à « au moins » une personne figurant sur l'image, jamais cette personne ne nous est montrée du doigt. Les photographies de cette série ont par conséquent cette singularité de n'avoir, à l'instar des peintures de Pollock, ni premier plan ni plans secondaires. Rien n'interdit de penser que la personne concernée par l'aphorisme soit bougée, dans l'ombre de ce bâtiment, à demi cachée par cet homme ou cette femme située au centre de l'image. Rien n'oblige à le penser, au contraire. « Une œuvre absurde, écrit Camus, ne fournit pas de réponse<sup>40</sup>. » Ainsi est-il prouvé que l'œuvre de Huebler relève plus de la pensée existentielle que du structuralisme.



L'œuvre de Douglas Huebler présente pendant un peu plus de dix années (de 68 à la fin des années 70) ce qu'on convient d'appeler en termes formels une certaine unité et en termes fondamentaux une certaine cohérence ; ceci malgré la volonté si souvent exprimée par l'artiste de refuser toute forme de style et toute réduction à une thématique exclusive.

Une « certaine unité » ou une « certaine cohérence », qu'est-ce que cela veut dire ? Une « certaine unité », cela veut simplement dire que des œuvres ont en commun un certain nombre d'idiotismes formels permettant leur identification. Une « certaine cohérence », cela veut dire en général que, bonnes ou mauvaises, une certaine quantité d'œuvres témoignent au fil du temps de la continuité (ou de la discontinuité) de la pensée d'un artiste.

La taxinomie qui lui est propre, la récurrence d'un certain nombre de préoccupations<sup>41</sup>, la relative homogénéité du matériel documentaire (texte et

---

39. C'est le cas des *Portraits de l'humanité*, de Pierre Lobstein.

40. *Op. cit.*, p. 149.

41. Le problème de la ressemblance mériterait à lui seul une étude particulière, cf. *Variable Piece n. 105*, 1972, *Location Piece n. 17*, 1973, *Variable Piece n. 135*, 1974, *Variable Piece n. 500*, 1975, etc. Je pense également ici à cette œuvre de 1978, de la série *Variable Piece n. 70*, dans laquelle Huebler propose de rechercher (de retrouver ?) : « au moins trois personnes vivant au XX<sup>e</sup> siècle qui auraient très vraisemblablement pu être choisies comme modèles par l'artiste du XVII<sup>e</sup> siècle Artemesia Gentileschi,

photographies, cartes et dessins) qui la compose et l'articule contribuent chez Huebler à cette identification de l'œuvre.

Que se passe-t-il donc, au début des années 80, lorsque l'artiste entreprend la série des *Crocodile Tears* ? Jamais Huebler ne nous semble avoir été aussi sensible à sa propre histoire et jamais pourtant ces travaux nous apparaissent *a priori* si différents de ceux qui les précèdent. Jamais son œuvre n'a à ce point donné l'impression du chaos et jamais pourtant le désir de synthèse n'a été si présent chez Huebler. Au lieu de nous rendre plus aisée l'appréhension des travaux qui précèdent, la synthèse ajoute au contraire à la confusion !

Des peintures font leur apparition concurremment aux photographies, des bandes dessinées se substituent aux textes descriptifs. Cependant le projet de la *Variable Piece 70 (In Process)*, cet impossible portrait du genre humain, se poursuit dans ces œuvres. Il y a, de fait, subitement tant de choses à voir que l'œil ne sait plus dans quelle direction donner. L'absence relative de l'objet permettait auparavant à l'esprit de ne pas se fixer sur une forme définitive. Et c'est la profusion et le parallélisme de ces objets emblématiques de la culture (qu'il s'agisse de faux tableaux n'enlève rien à leur valeur d'emblème) qui jouent ce rôle désormais. L'appréhension globale n'étant plus possible, à moins de loucher, instantanément.

Peut-être même ces œuvres d'un nouveau genre nous ouvrent-elles les yeux sur l'erreur qui consistait à considérer les œuvres des années 70 comme strictement documentaires. La finalité de ces œuvres étant ailleurs. Huebler ne leur assignait, du reste, aucune finalité programmée. Certes « la documentation fait exister l'œuvre », dit Huebler, elle a donc son importance, mais elle n'est qu'instrumentale, elle ne constitue que « l'expression formelle » de cette œuvre, sa partie émergée. Et la forme documentaire n'est utilisée chez Huebler que pour établir le contact et pour entretenir le mouvement de la pensée. « Ce qui m'a toujours intéressé, déclare-t-il, ce n'est pas l'énonciation de la signification, c'est de pointer la façon dont se forme la signification <sup>42</sup>. »



---

pour la représentation d'un évènement du VI<sup>e</sup> siècle av J.C. si son tableau [*Judith et Holopherne*] devait être peint aujourd'hui. » (Ce tableau, peint vers 1620, est dans la collection de la *Galeria degli Uffizi*, Florence.)

42. MOCA LA 86, *op. cit.*

« Il importe à tout prix de fortifier les moyens de défense qui peuvent être opposés à l'envahissement du monde sensible par les choses<sup>43</sup> », écrivait Breton. Qui reprenait ainsi le cours d'une réflexion entamée un peu plus de dix ans auparavant, dans un portrait messianique (l'un des premiers du genre !) de Marcel Duchamp : « Le cubisme est une matérialisation en carton ondulé, le futurisme en caoutchouc, le dadaïsme en papier buvard. Au reste, je vous le demande, quelque chose pourrait-il nous faire plus de tort qu'une matérialisation<sup>44</sup> ? » Ces paroles étaient-elles prophétiques ? Breton eut alors seulement le grand tort d'ajouter : « Vous aurez beau dire, la croyance à l'immatérialité n'est pas une matérialisation<sup>45</sup>. » Car ceux qui verront dans l'immatérialité de l'œuvre une finalité conceptuelle avaient tort. Ce n'est pas parce que son immatérialité confère prétendument au langage une espèce de supériorité que Huebler choisit d'en faire usage, c'est parce qu'il est la forme d'expression la plus répandue.

Ceux qui de même dans ses dernières œuvres voient en Huebler un adepte de l'« appropriation » ou, dans l'ensemble de son œuvre, un des nombreux petits enfants de Marcel Duchamp, pareillement, ont tort. Entre Duchamp et Mondrian, Huebler a choisi le peintre. Et si Huebler choisit de peindre des tableaux dans les années 80 (qui, les choses vont vite, sont marquées en leur début par un retour à la peinture et en leur fin par un regain d'intérêt pour l'art conceptuel !), ce n'est ni par l'effet de cette bêtise sympathique en laquelle se fonde le désir d'œuvres, d'images, de formes ou d'idées qui soient *vraiment* neuves — ces tableaux sont des faux, ou plutôt des copies approximatives — ni par l'effet du désenchantement qui autoriserait cette pratique en toute connaissance de cause, Dieu et la peinture n'étant plus. Si Huebler choisit de peindre, c'est parce que, bien que réputée archaïque, la peinture constitue un sujet d'actualité (c'est à dire l'objet d'une controverse). Un sujet un peu plus long à aborder parce qu'il serait incomplètement examiné si la pratique n'était également traitée ou adoptée.

Huebler n'est pas un artiste critique et s'il stigmatise le microcosme du marché ce n'est pas dans l'intention, comme tant d'autres, de se comporter en juge. De même qu'il y avait, dans la documentation, des photos plus ou moins bonnes, il y a de plus ou moins

---

43. « Crise de l'Objet », 1936, dans *Le surréalisme et la peinture*, éd Gallimard, Paris, 1965 et 1979.

44. « Marcel Duchamp », in *Les pas perdus*, éd. Gallimard, Paris, 1924, rééd. coll. *Idées*, 1981, p. 119.

45. *Ibid.*

bons faux-tableaux dans le dernier Huebler ; j'en ai même vu de terribles. Là encore n'est pourtant pas la question. La question est dans l'entretien du mouvement perpétuel de la cogitation. Nul besoin d'être trop complexe pour y arriver. Il suffit, par exemple, de se figurer les déplacements appliqués d'un photographe qui suivrait, têtu, l'itinéraire arbitraire d'un oiseau cherchant à lui fausser compagnie — les documents fournis à l'appui de cet exercice étant eux-mêmes disposés arbitrairement.

Une figure de cette veille permanente que réclame Huebler peut être trouvée chez Caillois, je la donne pour le plaisir : « Souvent, j'ai cru que je m'efforçais en vain de dormir. Frappé soudain par l'étrangeté de mes ruminations, par un détail saugrenu, par une absurdité qui atteignait encore en moi un reste d'attention, je comprenais que j'étais en train de rêver. Je m'avouais alors à moi-même, trop tard et non sans dépit, que je dormais et que je venais assez sottement de m'éveiller<sup>46</sup>. » Tout n'est-il pas assez problématique ? La peinture comme le reste, tout est-il donc toujours à recommencer ? Faut-il absolument que la perception soit relayée par la raison ? Et dans quelle mesure la raison, qui, rend consciente la perception, peut-elle la laisser indemne de raisonnements, c'est à dire de ses propres aberrations ?

---

46. *L'incertitude qui vient des rêves*, éd. Gallimard, Paris, 1956, rééd. coll. *Idées*, 1983, p. 54.

## 1.2. / L'expérience et ses paradoxes

1.

### *Primauté de l'expérience*

L'œuvre de Mel Bochner n'est pas théorique. Ou alors la théorie doit abdiquer, sans négocier, la toute-puissance qu'on lui prête d'habitude. Elle doit cesser de se prétendre universelle et renoncer à l'abstraction pour passeport exclusif vers le cas général. Elle doit au contraire agir au cas par cas. Elle doit, pour commencer, cesser d'ambitionner l'anticipation du réel, qui la devancera toujours. Elle doit intervenir au terme d'un long processus d'observation, de scrutation, presque d'espionnage (processus qui, soit dit en passant, lui confère une de ses définitions les plus autorisées). Et elle doit pouvoir ensuite être elle-même observée, scrutée, espionnée, donc redéfinie, mais plutôt saisie à vif que cuite et recuite.

L'œuvre de Mel Bochner n'est même pas fondée sur des bases théoriques, si l'on attend de celles-ci qu'elles délimitent étroitement et durablement son périmètre. Elle offre un grand nombre d'entrées et il serait bien difficile d'en dégager une sans trahir la démarche ouverte de l'artiste. Donc ne lui demandez pas *sur quoi* il travaille, il dédaignera la question ainsi posée, et vous en serez pour vos frais si vous attendiez d'un artiste de sa trempe intellectuelle une réponse nette et précise, sans coup férir — comme on a pris l'habitude d'en exiger de toute une génération imprégnée de structuralisme et de Wittgenstein.

L'œuvre de Bochner est, certes, pétrie de références, mais elle en fait un usage libre et spontané. Et celui qui fut longtemps un éminent artiste visiteur à l'Université Yale ne prétendit jamais être un philosophe professionnel. Car non, il n'y a pas de mauvaise façon de lire Wittgenstein, à côté de celle, canonique et discriminante, des spécialistes. Et ce n'est pas par un hasard si fâcheux que les deux œuvres majeures<sup>47</sup> du logicien autrichien furent d'abord traduites en français par un auteur de fiction<sup>48</sup>, lequel abandonna la littérature pour se consacrer pleinement au dessin à la fin de sa vie — ce

---

47. *Tractatus logico-philosophicus*, 1<sup>ère</sup> édition, 1921, et *Investigations philosophiques*, 1953.

48. La traduction conjointe des deux œuvres par Pierre Klossowski paraît chez Gallimard en 1961.

qui permet de rappeler que le philosophe prodige et intermittent fut aussi architecte et, à ses heures, clarinettiste.

J'hésite à invoquer une image, celle du château de cartes, mais représentons-nous une architecture éphémère devenue indestructible, œuvre d'un constructeur autodidacte doué d'une patience et d'une adresse hors du commun. Représentons-nous ce château de cartes à l'abri des pires courants d'air et nous à l'abri de ses murs inébranlables. Cette métaphore en forme de paradoxe peut en rappeler une autre, de Borges, qu'à l'automne 1966 Bochner se plut à citer deux fois, dans deux articles différents, tant il en fut impressionné : « Il existe un labyrinthe formé d'une seule ligne droite, invisible et sans fin <sup>49</sup>. »

Bochner répugne aux analogies formelles en tant que critique, mais il ne résiste pas à la tentation du rapprochement en faisant résonner Borges et Pascal presque à l'unisson, comme on peut en juger par cette autre citation du second qu'il joint à la précédente dans l'une de ses plus fameuses contributions artistiques à un magazine : « La nature est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part <sup>50</sup>. »

Une pensée non analogique est-elle possible, d'ailleurs ? Mais alors quelle sorte d'assemblage lui donnerait sa consistance ? Toute l'œuvre de Mel Bochner fourmille de ce genre d'associations subjectives. Et de ses *Portraits* de 1966 aux *Thesaurus Paintings* des années 2000, où sont alignés les synonymes les plus approximatifs, le dictionnaire, par exemple, n'est pas un répertoire froidement théorique, mais une boîte à outils dotée de ressources d'une inépuisable flexibilité.

À ce propos, je ne sais s'il existe en anglais comme en français cette deuxième acception du mot théorie qui désigne un groupe d'ambassadeurs envoyés en procession et dont je veux retenir ici, non le message ou le témoignage solennels à transmettre à une autre communauté, mais seulement l'alignement en cortège des individus formant cette députation, l'un derrière l'autre. Or, chez Bochner, si la théorie existe sous une forme ou sous une autre, elle se défie des principes généraux, elle s'intéresse principalement aux faits et aux hypothèses et elle les aligne empiriquement, l'un après

---

49. « There is a labyrinth, consisting of a single line which is invisible and unceasing. » Mis en exergue de l'article « Art in Process – Structures », *Arts Magazine*, New York, septembre-octobre 1966, et repris en introduction de « The Domain of the Great Bear », *Art Voices*, New York, automne 1966.

50. « Nature is an infinite sphere, whose center is everywhere and whose circumference is nowhere. » Mis en exergue de « The Domain of the Great Bear ».



l'autre, avec un souci d'efficacité dans lequel entrent autant d'exigence personnelle que d'imprévisibilité. Elle naît de l'expérience et elle doit la servir. Elle ne peut être tenue pour indépendante du réel.

Les termes de spéculation et de contemplation apparaissent en tête dans tous les dictionnaires à la définition du mot théorie. Mais ils y apparaissent chaque fois par opposition à la pratique. Or cet antagonisme, Mel Bochner le rejette absolument et la conviction qu'il met à soutenir la primauté de l'expérience sensible — notamment visuelle — nourrit tout son corpus artistique : des pièces explicitement visuelles à celles qui ne le sont presque plus. « On pense rarement les yeux clos, [dit-il,] bien que l'objet de notre pensée à un moment donné n'entretienne pas forcément de rapport avec ce que l'on regarde. Il semble très peu probable qu'il existe une pensée non visuelle (sans contexte) <sup>51</sup>. » Ou encore : « C'est l'opacité du langage et la manière qu'il a de prédéterminer la vue qui m'intriguent <sup>52</sup>. » Si donc, comme on le pensait au XIV<sup>e</sup> siècle « la théorie est [toujours] la science de la contemplation », et si l'on pense bel et bien avec les yeux, on gagnera alors à s'aider des mains pour penser plus activement encore <sup>53</sup>. Et ainsi tombera définitivement l'opposition théorie/action en même temps que celle entre théorie et pratique.

Bochner s'intéresse en effet aux théories comme il s'intéresse aux systèmes et aux procédures : en tant qu'elles sont spéculatives *et* préhensibles et non confortatives *et* abstraites. En témoignent plusieurs séries intitulées... *Théorie des objets*, ou encore *Théorie de la peinture*, ou encore *Malentendus (Une théorie de la photographie)*, ou encore *Théorie des limites*, ou pour finir *Une théorie de la sculpture* <sup>54</sup>, conçues entre 1969 et 1970, sans oublier une pièce des plus incisives, *Axiome de l'indifférence* <sup>55</sup>, de 1972-73. Mais, théoricien de fait, Bochner ne cultive ici aucune posture scientifique, et

---

51. *Excerpts from Speculation (1967-1970)* [Échantillons de spéculation], « One does not frequently think with his eyes closed, although what one is thinking at any moment need not be directly concerned with what one is looking at. A non-visual thought (one without back-ground) seems highly unlikely. » *Artforum*, vol. 8, n°9, New York, mai 1970, repris dans Christophe Cherix et Valérie Mavridorakis (éd.) : *Mel Bochner, Spéculations / Écrits, 1965-1973*, trad. Thierry Dubois, Musée d'art moderne et contemporain [abrégé en Mamco dans les références suivantes], Genève 2003, p. 207.

52. « It is the opacity of our language, and the way in which it predetermines our sight that intrigues me. » « Lisa Haller / Interview with Mel Bochner », *Flash Art* n° 11, Milan, juin 1973, repris Mamco, p. 279.

53. « Les uns pensent, dit-on, les autres agissent ! Mais la vraie condition de l'homme, c'est de penser avec ses mains. » Denis de Rougemont, *Penser avec les mains*, 2<sup>e</sup> partie, 1. « La pensée prolétarisée », 1.1 « L'exigence fondamentale », éd. Gallimard, Paris, rééd. 1972, coll. Idées, p. 151.

54. *Theory of Objects*, 1969, *Theory of Painting*, 1969-70, *Misunderstandings (A Theory of Photography)*, 1970, *Theory of Boundaries*, 1969-70, *A Theory of Sculpture*, 1970.

55. *Axiom of Indifference*, 1973.

il n'y a aucune ironie dans ces titres. L'ironie, c'est tout ce que Bochner déteste chez les artistes-théoriciens qui ont fait de la dématérialisation de l'objet d'art<sup>56</sup>, sinon leur fond de commerce (car les affaires se sont faites attendre), du moins leur marque de fabrique. Et quand il aligne passagèrement les théories, il résiste au fantasme de la théorie superlative qui les engloberait toutes.

Deux de ses dessins de 1966 font référence au mathématicien Georg Cantor et plus précisément à l'une de ses propositions connue sous le nom de Paradoxe de Cantor ou de Paradoxe du plus grand cardinal<sup>57</sup>. Georg Cantor fut le père de la Théorie des ensembles, branche des mathématiques qui va jusqu'aux métamathématiques, mais qui, en son stade précoce, prend l'appellation plus rassurante de Théorie naïve des ensembles. La théorie des ensembles ne figure pas, même à l'état naïf et non formalisé, au tableau de chasse « théorique » de Bochner. Mais on comprend mieux pourquoi un artiste comme lui, que les sciences dures ont pu fasciner, s'est intéressé à un paradoxe né d'une faille dans un processus de déduction logique<sup>58</sup>. Car le facteur aléatoire est déterminant chez Bochner, même si l'artiste s'échine à en diminuer l'emprise. « Le sens d'une œuvre [, écrit-il à ce sujet,] est la matérialisation des difficultés rencontrées et levées dans un effort vers la clarté<sup>59</sup>. » Puis, à propos d'une œuvre dont le caractère visuel même découle de ses efforts à produire du texte : « Les *Notecards* [fiches de notes] étaient la trace graphique de faux départs, de platitudes, de tâtonnements, de contradictions, de fourvoiements, d'impasses... autrement dit une carte du fatras qui encombre ma tête<sup>60</sup>. » Heureusement, Bochner ne pousse pas le délire spéculatif aussi loin que Cantor, son modèle d'un moment qui, de nature dépressive, perdit la raison à vouloir démontrer l'Hypothèse du continu, une autre de ses découvertes, dont, « En

---

56. Mel Bochner publie un article extrêmement virulent contre le livre de Lucy Lippard, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object*, à la sortie de l'ouvrage, dans la revue *Artforum*, vol. 11, n° 10, New York, juin 1973, pp. 74-75. Lucy Lippard l'associa pourtant à deux expositions qu'elle organisa : *No. 7*, à la galerie Paula Cooper, New York, en 1969, et *557,087 : An Exhibition*, au Seattle Art Museum Pavilion et au Seattle Civic Center, en 1970.

57. *Cantor's Paradox* et *Study for a Double Solid Based on Cantor's Paradox*.

58. « Le paradoxe de Cantor se résout en constatant qu'une faute s'est glissée dans le théorème de Cantor. » Thierry Gilles, *La résolution des paradoxes de la Théorie des ensembles*, 1978-83, 2001, p. 5. <http://thierry-gilles.chez-alice.fr/resolution/resolution.pdf>

59. « A work's meaning is the materialization of the difficulties encountered and suspended in striving for clarity. » « Ten to Ten », *Some Recent American Art*, Melbourne, National Gallery of Victoria, septembre 1973, repris Mamco, p. 283

60. « The Notecards were meant as a graphic record of false starts, banalities, stutterings, contradictions, wrong turns, dead ends . . . in other words, a map of the rubble in my head. » Christophe Cherix et Valérie Mavridorakis, « Entretien avec l'artiste (par télécopie, entre Genève et New York, du 12 décembre 2001 au 29 avril 2002 ) », Mamco, p. 314.

1900, au [second] Congrès international des mathématiciens [qui se tint à Paris], [David] Hilbert estima qu'il s'agissait [...] d'un des vingt-trois problèmes majeurs qui devraient être résolus au XX<sup>e</sup> siècle<sup>61</sup>. »

En résumé, ce qu'il subsiste de théorie chez Bochner ne se donne pas pour but de révéler les ressorts cachés de grands systèmes complexes, fût-ce en partant de l'observation des faits apparents. Le pli intellectuel naturel qui influence sa démarche consiste plutôt à appliquer systématiquement certains principes qu'il a observés ou lui-même définis jusqu'à prouver leur absurdité ou leur invalidité pratique : leur inaptitude à s'appliquer tels quels dans le monde réel (ou dans un contexte légèrement renouvelé), en d'autres termes, leur vanité à *théoriser* le réel. On peut à ce titre assimiler son approche à une espèce singulière de process art dont l'action s'exercerait non sur des matériaux, mais sur des propositions intellectuelles dont la validité opérationnelle serait mise à l'épreuve de l'expérience. (Comme on fait une multiplication pour vérifier le résultat d'une division ; comme on aligne un nombre indifférent de barres,  $n$ , sur une feuille de papier pour compter le nombre d'intervalles qui les séparent et vérifier qu'il est égal à  $n - 1$  ou... soutenir qu'il est égal  $n + 1$ <sup>62</sup> si l'on compte les espaces venant avant et après l'alignement ; ou encore comme on doit poser l'addition  $12 + 12 + 12$ , si l'on est sujet à un scepticisme vraiment réfractaire, pour contrôler que le résultat est bien égal à  $3 \times 12$  et accessoirement... à  $12 \times 3$ , ce qu'on pourra toujours vérifier en additionnant  $3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3$ ) Le but que s'assigne l'artiste n'est pas la découverte, mais plutôt la vérification ou la réfutation, sa démarche n'est donc pas strictement heuristique.

D'ailleurs, la controverse reste toujours ouverte entre les taxinomistes quant à savoir si l'art de Bochner relève du minimalisme, de l'art conceptuel ou, comme les plus indéterminés l'ont soutenu, de l'enfer du post-minimalisme. Mais à ce compte,

---

61. « Ce problème se résout d'une façon assez étonnante. D'abord, en 1938, un des plus grands logiciens du XX<sup>e</sup> siècle, Kurt Gödel, démontra que l'hypothèse de Cantor n'était pas réfutable, c'est-à-dire qu'on ne pourrait jamais démontrer qu'elle était fausse. Puis, en 1963, le mathématicien Paul Cohen boucla la boucle. Il démontra qu'on ne pourrait jamais non plus démontrer qu'elle était vraie !!! »

<http://www.sciences.ch/htmlfr/arithmetique/arithmetiquethensembles01.php>

Pour en finir, ici, avec les mathématiques, notons que le Paradoxe de Cantor se trouve une variante dans celui de Russell et rappelons que Bertrand Russell fut le professeur de Wittgenstein avant de devenir en quelque sorte son préfacier et sectateur. De Cantor à Wittgenstein, il n'y a donc que la distance d'un syllogisme. Et signalons au passage que la notion de métamathématique a été réfutée par Wittgenstein dans ses *Remarques philosophiques*.

62. *Cinque pietre e sei spazi*, 1972-2007, œuvre publiée dans le cat. *Mel Bochner*, éd. Il Gabbiano, Rome, 2007.

Smithson est-il un land artiste ou un minimaliste ? Sol LeWitt, un minimaliste ou un conceptuel ? Et Kosuth, un épistémologue ou un surréaliste belge qui s'ignore, car ne reconnaissant pas dans la pipe qui n'en est pas une l'anticipation de sa chaise qui n'en est qu'une (même débitée en trois) ? Bochner est lui-même réticent à tout classement. Il est vrai qu'il n'eut pas ou très peu de contact avec le groupe conceptuel new-yorkais de Seth Siegelaub. Et son inclination pour les processus sériels et la géométrie le range plutôt du côté de Judd et Flavin. Mais ce n'est toutefois pas en minimaliste orthodoxe qu'il concocta diverses *méditations*-variations sur le théorème de Pythagore à partir de 1972... Au diable l'orthodoxie ! Vive les courts-circuits !

Car même si l'une de ses contributions majeures touche aux changements de statuts qu'il a fait subir à l'œuvre d'art et à la pratique artistique, Mel Bochner feint de ne pas accorder tant d'importance à la question des limites entre ce qui relève de l'art ou ce qui n'en est pas... (« Inutile de s'embarrasser à se poser la question, [me dit-il un jour,] si c'est intéressant ! ») Et c'est sans doute ce détachement qui lui permet d'intervertir sans scrupule la condition d'auteur et de lecteur, d'organisateur d'expositions et d'exposant, de professeur et de dynamiteur de l'Histoire, inventant de fausses citations pour brouiller les pistes s'il en éprouve le besoin<sup>63</sup> ou bien en composant au contraire la matière exclusive de plusieurs de « ses » textes<sup>64</sup>. De la permutation minimaliste à l'interversion conceptuelle, il n'y a qu'un pas.

2.

### *Rétrospectivement*

La première exposition personnelle de Mel Bochner n'eut pas lieu dans une galerie ou dans un musée mais dans une école. *D'ailleurs*, ce ne fut pas exactement une exposition personnelle. *D'ailleurs*, s'il en fut l'organisateur, il n'est pas d'une importance capitale que Bochner en ait été l'un des participants. *D'ailleurs*, censée être une exposition de dessins, rien ne fut accroché au mur et des photocopies furent préférées aux originaux. *D'ailleurs*, considérée à juste titre comme l'une des manifestations fondatrices de l'art conceptuel, Bochner a toujours jugé impropre la

---

63. *Misunderstandings (A Theory of Photography)*, 1970.

64. « The Domain of the Great Bear » (avec Robert Smithson), *Art Voices*, New York, 1966. « Less is Less » (for Dan Flavin), *Arts and Artists*, New York, 1966. « Beach Boys – 100% », *Arts Magazine*, New York, 1967. « A Compilation for Robert Mangold », *Art International*, vol. 12, n° 4, Lugano, April, pp. 29-30.

dénomination donnée à cette mouvance artistique, et il a toujours rechigné à arborer cette étiquette, contrairement à d'autres qui y voyaient une marque de distinction, sinon de supériorité. *D'ailleurs*, comment une exposition n'ayant pas fait l'objet du moindre compte rendu dans la presse peut devenir un geste manifeste pour les générations futures ? Comment une exposition, dont, pour la plupart, les ingrédients ne prétendent pas relever du domaine de l'art, peut devenir un événement artistique de portée historique ? L'artiste lui-même, pourtant parfaitement conscient de son originalité et soucieux de son rang dans l'histoire, s'en étonne toujours.

L'événement en question eut lieu à la School of Visual Arts du 2 au 23 décembre 1966, à New York. Une œuvre seulement y était présentée en quatre exemplaires sur quatre socles disposés au milieu d'une salle vide. Quatre classeurs à anneaux renfermaient un recueil de dessins et documents de travail obtenus par Bochner, artiste-éditeur et commissaire, de diverses sources, artistes et autres « travailleurs intellectuels » (« un compositeur, un architecte, un biologiste, un mathématicien, un chorégraphe et un ingénieur <sup>65</sup> »), et augmentés de schémas relevés dans des notices techniques et revues scientifiques. Sur la première page de chaque classeur, on pouvait lire : WORKING DRAWINGS / AND OTHER VISIBLE / THINGS ON PAPER / NOT NECESSARILY / MEANT TO BE VIEWED / AS ART [Dessins préparatoires et autres choses visibles sur papier pas nécessairement conçues pour être vues comme relevant du domaine de l'art]. Des affiches-programmes furent expédiées assez largement <sup>66</sup>, mais pour assurer un succès d'audience le soir du vernissage au moins, il fallut compter sur les étudiants, les collègues de l'école où Bochner venait d'entrer comme professeur d'histoire de l'art, et sur les nombreux artistes que réunissait cette exposition à la fois personnelle et collective, consistant en une œuvre unique et multiple tout aussi bien. « Tous les artistes représentés dans le livre vinrent pour le vernissage, ainsi que tous les professeurs et étudiants de l'école. Il y avait du monde et c'était vivant. La réaction fut positive, mais dans l'assistance beaucoup n'y ont rien compris. Quand cela fut-il reconnu comme un "événement fondateur" ? C'est un mystère pour moi. À cette époque, peu de supports étaient prêts à faire des comptes-rendus pour des expositions de ce genre. *Artforum* était encore à Los Angeles et *Artnews* soutenait

---

65. Cf. M.B. « Dessins de travail et autres choses visibles sur papier qui ne sont pas destinées à être vues comme de l'art », inédit avant sa traduction en français dans *Pratiques* n°9, éd. École des beaux-arts de Rennes / Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2000.

66. Les affiches furent commandées par l'école à Milton Glaser, que rendit célèbre un poster de Bob Dylan créé l'année suivante puis le logo « I love NY », mais aucun dialogue ne put avoir lieu entre le graphiste et Bochner, qui n'a pas conservé une seule affiche préférée ne pas s'en souvenir.

encore l'expressionnisme abstrait<sup>67</sup>. »

La bibliographie de Mel Bochner présente à ce jour quatre ouvrages principaux et une certaine bizarrerie dans son organisation. Deux ouvrages semblent parfaitement s'emboîter pour suivre son travail dans son développement chronologique des débuts jusqu'à 1985. L'un, publié par l'Université Yale, qu'il connut de l'intérieur, porte sur la période 1966-1973<sup>68</sup>. L'autre, s'intéressant à la période 1973-1985<sup>69</sup>, fut publié par l'Université Carnegie-Mellon de Pittsburgh, où il fit ses études. Or, si ce dernier fut publié au terme de la période plus récente qu'il étudie, celui portant sur la séquence historique antérieure ne parut qu'en 1995, soit dix ans plus tard et pas moins de vingt-deux ans après les faits — ce qui témoigne incidemment de l'intérêt des artistes, critiques et historiens des années quatre-vingt-dix pour la création du tournant des années soixante/soixante-dix ; considération tardive que confirment la sortie en 2002 d'un autre ouvrage intitulé *Mel Bochner Photographs 1966-1969*<sup>70</sup> et celle, en 2003, d'un recueil en français des textes de l'artiste arrêté aussi à 1973<sup>71</sup>. Un important laps de temps peut être encore aujourd'hui nécessaire pour démêler la nouveauté de l'actualité, qui en prend souvent sournoisement l'apparence.

Mais, fait plus surprenant que l'inversion de leurs dates de parution, les volumes publiés par les universités Yale et Carnegie-Mellon ont beau être jointifs chronologiquement, pour un esprit impatient ils semblent documenter le travail de deux artistes différents. S'ils ne se chevauchaient en l'année 1973, qui fut réellement de transition, et si trois mêmes œuvres — dont une, s'intitulant *Non Verbal Structure, RYB, 1973*, indique nettement que Bochner cherchait à se délivrer de son passé le plus

---

67. « All the artists who were represented in the book came to the opening, as well as all the other teachers and students in the school. It was very crowded and lively. The response was good, but many people still didn't get it. When it became recognized as "a seminal event" is a mystery to me. It was not reviewed. In those days, there were very few places something could be reviewed. *Artforum* was still located in Los Angeles, and *Artnews* was still trying to revive abstract expressionism. » M.B., correspondance avec l'auteur, 22 mars 2008.

68. *Mel Bochner : Thought Made Visible 1966-1973*, Yale University Art Gallery, New Haven, 1995, cat. d'une exposition itinérante ayant été présentée successivement à Yale, en 1995, puis au Palais des Beaux-arts de Bruxelles et à la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, en 1996.

69. *Mel Bochner : 1973-1985*, Carnegie-Mellon University Press, Pittsburgh, 1985, cat. d'une exposition itinérante ayant été présentée successivement à la Carnegie-Mellon University Art Gallery, en 1985, au Kunstmuseum de Lucerne et au Center of Fine Arts de Miami en 1986.

70. Yale University Press, exposition circulant à Harvard en 2002 et à Pittsburgh de 2002 à 2003.

71. Mamco, *op. cit.*

proche — ne figuraient à l'illustration des deux catalogues <sup>72</sup>, on aurait même un peu de peine à s'y retrouver.

Deux choses sont certaines : 1) les catalogues d'exposition disposent de plus de moyens dans la décennie quatre-vingt-dix que dans la précédente, et 2) les deux éditeurs n'ont objectivement pas tout à fait le même poids. D'ailleurs, comparés sur cette base prosaïque, le premier volume paru est mince, avec ses quatre-vingts pages, par rapport au second, qui en compte trois cent vingt. Mais faut-il en conclure que Bochner fut plus productif en sept années qu'il ne le fut dans les douze années suivantes, pourtant plus homogènes, mais vouées à des travaux d'exécution plus lente ? Disons qu'entre 1973 et le milieu des années quatre-vingt, l'heure du bilan n'est pas encore arrivée pour Bochner. Le virage semble même s'accroître par rapport aux premières années quand, en 1983, il se lance dans une série de tableaux abstraits aux formes découpées et à la facture un tantinet expressionniste. « La peinture est peut-être une forme d'art désuète, sur le point de rejoindre d'autres formes d'art plus anciennes, comme la mosaïque ou le vitrail <sup>73</sup> », se demandait-il pourtant en 1966. Or, jamais il ne se fourvoya à en soutenir sérieusement le procès, jamais il ne s'interdit d'écarts... Et voilà qu'au milieu des années quatre-vingt, il a « les deux pieds » dans la couleur, même si le dénominateur commun de ses tableaux est alors l'idée d'« archéologie du doute » [The Archaeology of Doubt]. Tous ceux qui ont pu visiter l'atelier de Franklin Street, où il travaille depuis 1980 — après celui du 35, White Street, qu'occupa avant lui son aîné Barnett Newman —, ne pourront que convenir que c'est un atelier de peintre.

Entre 1975 et 1985, la peinture devient donc pour Bochner un instrument indispensable à la poursuite de ses investigations en même temps qu'une pratique imposant son cadre tangible à l'expérience. Or un même glissement du mur vers le tableau peut être observé au cours de ces dix années et entre la première *Measurement : Room* de la galerie Heiner Friedrich, à Munich, en 1969, et les applications de son principe sur toile en couleurs à la fin des années quatre-vingt-dix.

Premier glissement, Mel Bochner explique très simplement pourquoi au début des années quatre-vingt il abandonne au profit de la toile les wall paintings [peintures

---

72. *Three, Five, Four*, 1973, *Non Verbal Structure*, *RYB*, 1973, et *Triangular and Square*, 1972 — cette dernière reproduite dans deux versions différentes : gouache et fusain sur papier, daté 1973, dans la somme sur 1966-73, et installation au sol, en vignette dans celle sur 1973-85.

73. « Painting may be an obsolete art form, about to join such other previous art forms as mosaics and stained glass windows. » « Systemic Painting » [La peinture systémique], *Arts Magazine*, vol. 41 n°1, New York, novembre 1966, repris Mamco, p. 53.

murales] auxquels il se consacra près de dix ans auparavant en divers lieux — et notamment dans des monuments historiques en France et en Italie, où leur pratique ne pouvait manquer d’être assimilée à la tradition de la fresque. « D’abord, j’étais fatigué de me battre avec l’architecture. Mais la raison principale était que j’étais malade à l’idée qu’ils allaient devoir être détruits et le mur repeint. Pour moi, ils avaient toujours été des peintures. Mais ils étaient souvent interprétés de travers, comme s’ils étaient des manifestes “conceptuels” à propos de la périssabilité des choses <sup>74</sup> ! »

Le deuxième glissement, lié aux *Measurement Works*, est de nature plus subtile, et il se manifeste après un intervalle beaucoup plus long. Les polyptyques très colorés que Bochner produit à la fin des années quatre-vingt-dix n’édulcorent ni n’accomplissent cette veine de recherche. Ils posent même peut-être avec moins d’ambiguïté la question de la relation du principe de mesure à l’architecture de l’espace d’exposition. Les trois *Measurement Paintings* sur toiles montées sur châssis de la fin des années quatre-vingt-dix et du début des années deux mille regroupées dans l’écurie du Domaine de Kerguéhenec l’été 2007 sont à ce titre très éclairantes et très complémentaires.

*If / And / Either / Both (Or)*, 1998 accueillait le visiteur à son entrée dans ce long bâtiment. L’œuvre, qui compte vingt-huit éléments, tenait en hauteur juste dans les limites du mur de l’atelier, espace privé qui est ainsi furtivement reporté dans chaque lieu d’exposition où l’œuvre est accrochée <sup>75</sup> par la suite. D’autres œuvres reportent la hauteur des yeux de l’artiste, depuis la photographie *Actual Size (Face)* de 1968 qui introduit le programme des *Measurement Works* jusqu’aux quatre pièces de la série des *Event Horizons* existant à ce jour.

*Event Horizon (Rio)*, 1999, qui compte au total trente-trois éléments, avait été réduite à trente à Kerguéhenec, pour correspondre à la longueur du mur qui lui fut alloué <sup>76</sup> cette fois.

*Measurement : Red Arch*, 2003, qui compte quinze éléments, change de configuration selon les contraintes du bâtiment à condition que son montage en diagonales, chaque tableau étant en contact avec le suivant par un angle seulement, soit

---

74. « First, I was tired of fighting the architecture. [...] But the biggest reason was that I got thick of having them painted out. To me they were always paintings [...]. But they were often misinterpreted as being a kind of ‘conceptual’ statement about impermanence — as if I wanted them destroyed ! » Charles Stuckey : « Interview with M.B. », *Mel Bochner : 1973-1985*, éd. Carnegie-Mellon University Press, Pittsburgh, 1985, p. 16.

75. Dijon, coll. FRAC Bourgogne.

76. Puteaux, France, coll. FNAC.



respecté<sup>77</sup>. À Kerguéhennec, cette œuvre ricochait au plafond et elle contournait une porte.

Chaque fois que, me rendant à l'atelier, j'ai pu émettre des observations sur ce que j'y trouvais, l'artiste m'a répondu par un plissement des paupières ou un hochement du chef qui valaient expression d'assentiment et même de complicité, mais qui m'inspiraient aussitôt le soupçon d'avoir dit une évidence ou, pire, d'avoir répété une chose entendue un instant plus tôt. L'attitude artistique et critique de Bochner est pourtant ancrée dans la contradiction. Hors du contexte singulièrement apaisant de son atelier à la belle lumière naturelle d'origine zénithale, le locuteur exigeant devient moins commode et, s'il ne s'oppose pas à tous les coups, il demande souvent à préciser la formulation des questions qu'on lui pose. Il est peu d'aspects de son travail qu'il n'ait longuement soupesé avant vous, en effet, il est peu de questions qu'il ne se soit déjà posées. D'où l'intensité des « dilemmes » qui durent le perturber à chaque changement apparent d'orientations de son travail.

Mel Bochner fut un chroniqueur acerbe de la scène artistique new-yorkaise pour la revue *Arts Magazine* entre 1965 et 1967. La première fois qu'il rendit visite, très jeune, à Jasper Johns dans son atelier, après une minute d'intimidation, il s'enhardit à lui demander pourquoi il peignait toujours la même chose. Réponse de Johns : « Je n'ai eu qu'assez peu d'idées dans ma vie. Mais j'y suis très attaché<sup>78</sup>. » Sans doute en fut-il profondément influencé. Les polyptyques que je viens de citer sont incontestablement l'adaptation de recherches entreprises longtemps auparavant. Certains peuvent s'en étonner et se montrer sceptiques. Mais si l'artiste les aborde avec un recul qu'on peut dire historique ainsi qu'une grande liberté formelle, ces travaux récents ne constituent nullement une régression dans sa démarche. Relevons plutôt ici la constance de ses préoccupations, Bochner reprenant au bout de trente ans la conversation là où il l'avait laissée.

Et ajoutons que, corollairement aux systèmes de mesure, il s'est penché sur cette autre forme d'étalonnage que représentent les formats standardisés. L'existence de deux normes distinctes s'était déjà imposée à lui en utilisant du papier à lettre (dont le format *Letter* américain, différent du nôtre, est un standard à part entière) puis, parallèlement,

---

77. Collection de l'artiste en dépôt au Musée d'art moderne et contemporain, Genève, à la date de l'exposition. Puis : collection privée, Genève.

78. « I have had only a few ideas in my life. But I am very fond of them ! » Propos recueillis dans l'atelier de Bochner.

de grandes feuilles de papier d'emballage (relevant de la norme en vigueur en architecture), qui, agrafées au mur, constituaient peut-être un substitut de tableau, même si Bochner ne leur trouvait aucune qualité esthétique <sup>79</sup>. Ces deux formats américains, le ANSI A (8,5 x 11" = 27,9 x 21,6 cm) et le ARCH E (36 x 48" = 121,9 x 91,4 cm) ont servi de point de départ à deux séries de travaux menées, la première, dès 1968 et, la seconde, s'intitulant littéralement *48" Standards*, à partir de février 1969 <sup>80</sup>. Or c'est une autre gamme normalisée qui guida Bochner lorsqu'en 1996 celui-ci reprit presque accidentellement <sup>81</sup> le processus de la mesure en l'appliquant cette fois à des toiles sur châssis du commerce recouvertes plus ou moins uniformément de peinture sortie du pot... Les polyptyques bourgeonnants qui en découlèrent peuvent paraître aléatoires dans leur organisation horizontale et verticale, mais ils obéissent docilement aux contraintes de productivité insidieuses de l'industrie des loisirs créatifs, tant pour la couleur que pour les formats.

3.

### *Munich - Kerguéhennec*

En 1969, la *Measurement : Room* de Munich ne se donnait pour but ultime d'attirer l'attention sur tel détail de la galerie en particulier. Mais chaque détail y servait de support à un petit exercice comparatif visant à démêler voir et savoir : perception et connaissance. Tous les plans d'architectures existantes permettent, si on sait les lire, la même expérience pourvu qu'on les consulte *in situ*. Pourtant, l'intervention de Mel Bochner avait quelque chose de vraiment particulier. À Munich comme à Kerguéhennec, elle précipitait le plan sur le bâtiment et elle nous faisait « raser les murs » : elle transformait le témoin oculaire en arpenteur ou en prospecteur, c'est-à-dire en candidat actif à l'expérience.

Le réel, il nous saute aux yeux ! Mais ça ne suffit pas, bien sûr, pour nous en faire

---

79. Cf. Entretien avec Elayne Varian, inédit, mars 1969, jusqu'à sa trad. dans Mamco, p. 179.

80. La norme internationale ISO 216 dont relève le A4 est calquée sur la norme allemande DIN 476, introduite dans ce pays en 1922, adoptée en France depuis seulement 1967 et toujours rejetée aux États-Unis et au Canada.

81. « I had a store bought canvas lying around the studio. One day i painted it black. And wrote the dimension on it in white. » [J'avais une toile sur châssis du commerce qui traînait quelque part dans l'atelier. Un jour, je la peignis en noir. Puis j'écrivis dessus la dimension en blanc.] M.B., correspondance avec l'auteur, 21 mars 2008.

une idée claire... Quand Mel Bochner colle sur toute la longueur d'un mur une ligne horizontale, interrompue en son milieu par un petit espace laissant la place à l'indication chiffrée de cette longueur, il colle une dimension réelle sur du réel et, pour entrechoquer plus violemment notre perception spontanée et son objet, son intervention s'en tient à l'estimation à des données quantitatives et chiffrées, donc à une méthode qui s'impose comme la moins interprétative et la moins contestable. Il veut une situation nette et désencombrée de toutes ces dérives subjectives, morales ou psychologisantes attachées aux jugements qualitatifs. Il ne veut surtout pas de jugement qualitatif. Il s'en tient aux faits. Et il en choisit un parmi les plus têtus, devant lequel il adopte l'approche la plus directe. Or, les faits ne peuvent se passer d'instrument pour être compris. Car, même quantitative, notre appréciation du réel repose sur la place que nous y occupons (puisque ce n'est pas une image plane devant laquelle nous pouvons nous tenir à une distance confortable d'observation) *et* sur l'invention d'un système que nous lui appliquons. Tout système de mesures est en dernier ressort un système de valeurs. Il faudrait être naïf, en effet, pour s'imaginer que le contact puisse être vraiment direct et que de ce contact puisse naître la connaissance exacte. Sans système d'approche, pas d'approche. Même lorsqu'on aspire à la plus grande transparence entre le monde et nous, même lorsqu'on veut éliminer toute représentation on en réintroduit une. Le mur ne peut en effet exister et se tenir devant nous sans réciprocité, au moins.

Mel Bochner réalisa pour le château de Kerguéhennec, en 2007, une installation murale « sur mesure » s'étendant à tout le premier étage, salles et corridor, aménagés sobrement pour les expositions temporaires du centre d'art contemporain. La Bretagne est une vieille province, très riche en monuments anciens, et dans une bâtisse du XVIII<sup>e</sup> siècle affichant fièrement de l'extérieur ses trois cents ans d'existence, le public friand de patrimoine s'attend en général à trouver des tentures, des meubles, des cheminées, des tableaux, des objets décoratifs et des effets d'intérêt divers témoignant de l'histoire du lieu. Or deux partis archéologiques s'opposent au château de Kerguéhennec : les salles du rez-de-chaussée sont restaurées dans leurs décors rapportés de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et celles de l'étage ont été rouvertes aux proportions qu'elles avaient au début du XVIII<sup>e</sup>, mais leurs murs, boiseries et plafonds ont été uniformément blanchis. D'où, la surprise du visiteur quand, passé l'escalier d'honneur, il n'y découvrit que des salles « vides » et des murs blancs portant flèches et indications chiffrées correspondant à toutes sortes de cotes relevées sur place. Après une mise en condition classique au rez-

de-chaussée, la norme mathématique, plus présente à l'esprit du constructeur qu'à celui de l'utilisateur occasionnel, investissait soudain autoritairement les salles d'exposition. L'intervention minimaliste faisait ainsi coïncider l'édifice parcouru par le visiteur et celui qu'imagina son architecte puis ses aménageurs successifs. Le château, rendu au public après plusieurs années de restauration, conservait, de fait, à ses yeux l'aspect d'une construction du passé, mais il revêtait aussi celui d'un bâtiment en devenir. Il devenait le lieu réel en même temps que l'épure tridimensionnelle d'un édifice rétrogradé à l'état de projet, de plans et d'élévations ; impression étrange, renforcée par l'ouverture saisonnière du bâtiment, et par le scrupule d'indiscrétion que procure toujours l'accès libre à une ancienne demeure privée. Or, comme il ne suffit pas d'attirer notre attention sur ce qui sépare le réel et l'apparent, l'intervention de Mel Bochner avait aussi une existence propre. C'était un véritable dessin, exécuté avec des soucis de plasticien. (L'épaisseur du trait fut contrôlée, le corps des lettres fut réglé différemment de celui des chiffres, le placement des repères, notamment aux extrémités des lignes, dut être déterminé au cas par cas ...) Et tous ceux qui furent associés à sa conception et à sa réalisation, Nicholas Knight, l'assistant de l'artiste, le personnel de régie, les stagiaires du Centre d'art contemporain, l'auteur de ce texte et même l'artiste — qui ne s'était jamais vu proposer une installation de cette ampleur — furent frappés par l'intensité de son impact visuel.

Sa perfection plastique ne devait cependant pas faire oublier que le procédé est adaptable à toutes sortes de configurations architecturales. Le château ne fut du reste que temporairement (hélas !) soumis à ce traitement. La « stratégie » — c'est le mot exact de Bochner — avait déjà fait ses preuves ailleurs. Et, dans les écuries du domaine, un petit tableau rouge perdu, seul, au centre de la plus grande cimaise du centre d'art, mais arc-bouté entre deux lignes verticales et deux horizontales tracées sur le mur, introduisait une nuance à son vaste programme. Les lignes impeccablement tirées dessus, dessous, à sa gauche et à sa droite indiquaient en centimètres la distance du tableautin aux extrémités du pan de mur qui le recevait. Le tableau lui-même était marqué en son centre par l'indication de sa largeur en pouces. Ce qui après une élémentaire opération de conversion permettait de déduire la largeur du mur dans l'une ou l'autre des unités, au choix. D'où le titre, *Measurement : Standards and Practices* [Mesure : normes et applications], de cette œuvre dans laquelle l'objet tableau est inséparable du tracé mural, même si ce dernier peut être ajusté à un autre mur le cas échéant.

4.

*L'un sur l'autre*

Quand le Museum of Modern Art de New York se porta acquéreur du concept de la *Measurement : Room* en 1997, l'artiste — qui eut tout de même vingt-huit années pour y réfléchir ! — veilla à éviter deux écueils : la propriété exclusive (privant la possibilité de diffusion du projet-dans-l'œuvre) et l'annexion à une salle unique et invariable pour le musée propriétaire (l'œuvre-derrière-le-projet survivant ainsi aux possibles métamorphoses du bâtiment abritant l'institution). Les *Measurement : Rooms* sont toutes faites sur mesure, mais elles ne sont en effet pas pensées comme des pièces *in situ*, c'est-à-dire comme des interventions assignées à un lieu unique et exclusif. (Entre la fresque et le papier peint, l'intervention plastique relève plutôt du papier peint !) Mais le concept ne suffit pas, sa mise en œuvre est indispensable, car c'est cette réalisation qui fait passer le projet du stade de conjecture à celui d'expérience, autrement dit de la théorie (« sèche, plane et non glissante <sup>82</sup> ») à la pratique (ou à la théorie appliquée). Si « Certaines idées naissent éculées <sup>83</sup> », comment juger des nouvelles et comment vérifier la validité des anciennes, sans passage à l'acte ? Braque, qui avait le sens de la formule, n'avait pas tort quand il disait : « Le tableau est fini quand il a effacé l'idée <sup>84</sup>. » À cet égard, l'échelle sans équivalent que prit l'installation au château en 2007 avait son importance. Le Domaine de Kerguéhennec attire un public extrêmement varié (amateurs d'art contemporain, de vieilles pierres, de curiosités botaniques et paysagères, promeneurs, pêcheurs, coureurs de fond, *etc.*) et les réactions devant l'intervention de Bochner oscillaient, dans chacune de ces catégories, entre l'exaspération et la jubilation au passage d'une salle à l'autre. L'immense « dessin » qui filait au mur de bout en bout devait se suffire à lui-même, mais un sentiment de frustration ou d'impatience était inévitable au château et il fallait en jouer. Je suggérai donc d'introduire ici et là quelques œuvres existantes, l'artiste accepta, et le visiteur les trouva comme autant de surprises au hasard de sa pérégrination. Sur les huit salles utilisables, quatre seulement en reçurent. Les autres espaces d'exposition du centre d'art

---

82. « Posez la cafetière sur une surface sèche, plane et non glissante. » Notice d'utilisation de la cafetière Bodum modèle, French Press® (première recommandation).

83. « Certain ideas are exhausted at the moment of their inception. » MB, « In the Galleries / Philip King (Feigen) », *Arts Magazine*, vol. 40 n°8, New York, juin 1966, repris Mamco, p. 29.

84. *Le Jour et la nuit*, Gallimard, Paris, 1952, p. 27.

contemporain, bergerie et écurie, présentaient des œuvres récentes ou susceptibles de reprises circonstancielles, mais les œuvres historiques se retrouvèrent, elles, au château.

Deux itinéraires sont possibles au débouché de l'escalier d'honneur. Mais cette fois, et dans les deux cas, la visite du premier étage commençait par une salle « vide ». Ensuite, formant une diagonale sur le plan du bâtiment et comme un début et une fin de parcours théoriques, deux séries de dessins de 1971 se renvoyaient l'une l'autre : *24 Reading Alternatives* [Vingt-quatre façons de lire] et *Counting Alternatives (The Wittgenstein Illustrations)* [Façons de compter] — la seconde pouvant apparaître comme une variante de la première, réduite de moitié, pour le nombre d'éléments, mais développée par l'introduction d'une contrainte graphique et géométrique dans l'égrainage de la suite infinie des nombres. Dans l'une ou l'autre des deux pièces, c'étaient des chiffres qu'il s'agissait de *lire* et de *dénombrer*.

Pour *24 Reading Alternatives*, l'artiste a soigneusement rempli de chiffres vingt-quatre feuilles de papier en respectant l'ordre mathématique mais en les parcourant chaque fois dans un sens différent. Première page : la suite numérique se plie à la convention occidentale (de gauche à droite et de haut en bas, en revenant à la ligne chaque fois que le bord de la page est atteint). Seconde page : pour ne pas perdre le fil, l'artiste adopte le mode boustrophédon (alternativement de gauche à droite et de droite à gauche, reprenant le mouvement des bœufs tirant la charrue sillonnant un champ). Troisième : la main suit les bords de la page dans le sens des aiguilles d'une montre et les chiffres progressent en un mouvement de spirale centripète. Les vingt-quatre dessins sont disposés au carré en deux groupes de trois lignes superposées de quatre feuilles chacune. Les deux groupes de douze dessins ainsi formés présentent, l'un, une dominante horizontale, l'autre, une dominante verticale. Et sur les trois lignes correspondant aux trois méthodes d'écriture utilisées, de la première page aux trois suivantes le point de départ se déplace régulièrement aux quatre coins de la feuille<sup>85</sup>. On reconnaît dans ce principe sériel et dans le souci de déploiement imparable de la démonstration des préoccupations typiquement minimalistes. Mais on sait que la production des minimalistes se caractérise aussi par la délégation de production et l'impeccabilité de son fini industriel. Or Bochner fait lui-même ces pages d'écriture et il

---

85. Ma description reprend la disposition adoptée pour cette œuvre à Kerguéhennec, qui a été souvent reproduite dans son accrochage initial en trois lignes de huit sans séparation en deux groupes ; les colonnes à dominantes horizontales et verticales alternant de gauche à droite.

tolère les irrégularités, voire les imperfections propres à la chose autographe <sup>86</sup>. Car, visuellement, la comparaison s'arrête là, l'esprit s'égare, et, étant donné le caractère fastidieux de l'exercice d'écriture forcée, ici et là apparaissent quelques nombres répétés par erreur et laissés biffés sur la page pour montrer à quel point la démarche qui exige cette exécution machinale est rigoureuse et... absurde !

Rigueur contorsionnée, dans *Counting Alternatives (The Wittgenstein Illustrations)*, pour faire épouser à la suite numérique les douze formes identifiables que dégage arbitrairement l'artiste dans un réseau de segments composé par le pourtour d'un carré, ses diagonales, la droite bissectrice verticale et l'horizontale. Les douze formes peuvent être des figures géométriques élémentaires, des lettres, des chiffres ou d'autres signes comme l'astérisque, le + ou le x (à moins qu'il ne s'agisse de la lettre X), et deux d'entre elles font exception : une figure composée de deux petits carrés disposés en diagonale (qui ne rappelle aucun signe existant) et surtout un losange, que Mel Bochner caractérise par la forme « Diamond Branch » [en diamant], dont le pourtour extrapole le quadrillage du carré de référence. Pourquoi rechercher des signes existants ? Pourquoi ne pas se tenir à une occupation progressive du réseau de lignes issues du carré de base ? Pourquoi douze, ni moins ni plus ? Ancré dans le singulier projet d'illustrer un livre de philosophie et s'appuyant sur le roc, par le titre comme par le contenu, de *De la Certitude*, tout laisse à penser que Wittgenstein offre à Bochner l'opportunité de s'évader de la série et de la grille minimaliste en mettant en regard ses douze formes et autant d'aphorismes extraits du livre <sup>87</sup> et en suivant ainsi une pente plus intuitive malgré le schéma géométrique pré-contraignant qu'il s'est donné.

Toutes les salles du château de Kerguéhennec sont très sensiblement différentes par leur volume, leur exposition à la lumière du jour et le point de vue qu'elles offrent sur l'extérieur. Les lignes horizontales et verticales que Bochner y tira les parcouraient toutes, telles des moulures, et l'on doit se représenter les deux séries de dessins que je viens de décrire comme plaquées sur la *Measurement : Room* générique. Sans souci de dialogue, mais sans interférence. L'accrochage d'une œuvre sur une autre eut été

---

86. L'opposition entre la forme autographe et l'option machinique adoptée par la plupart des conceptuels constitue à elle seule la matière d'une étude que je suis obligé de remettre à plus tard. Ajoutons à ce sujet que le père de Bochner fut peintre en lettres

87. Le seul point en commun de cette série de dessins de 1971 (dont Mel Bochner tira une édition en 1991), avec le livre, ce sont peut-être les chiffres qui évoquent le foliotage et la division en articles (numérotés de 1 à 676) de ce traité publié de façon posthume comme tous les livres de Wittgenstein, sauf le premier.

incongru autrement. Or, il ne procédait ni d'une provocation recherchée ni de la volonté de tresser ces œuvres. Pour nombre de visiteurs, il passa même inaperçu. Les *Measurement : Rooms* étaient déjà « vides », mais à leurs yeux, leurs tracés s'effaçaient complètement pour peu qu'une photographie, un dessin ou, mieux, une série de dessins étaient accrochés au mur, encadrés, signalés par un cartel et ne laissant ainsi aucune ambiguïté sur leur statut d'œuvre. Un journal d'exposition était mis gratuitement à la disposition du public. Le projet de Bochner y était clairement présenté dans une rapide perspective historique. Des visites commentées furent même offertes chaque jour à 16 h. Mais pour la majorité des visiteurs, là où il n'y avait rien d'accroché au mur ou posé au centre de la pièce, il n'y avait rien à voir. La perception spontanée est plus forte, c'est normal. Pourtant toute spontanée soit-elle, elle est conditionnée, et ce conditionnement est culturel : un parc du XIX<sup>e</sup> siècle, dans ce parc un château du XVIII<sup>e</sup> siècle, un centre d'art dans ce château et ses communs, une exposition, *donc* des objets aux murs ou présentés sur socles ! (Car avant d'être des dispositifs de protection, le cadre et le socle sont pour le public des artifices signalétiques et des instruments de visée guidant vers la chose à voir. De la même façon que le microphone à main n'est pas seulement un instrument d'amplification pour son utilisateur, mais qu'il l'est devenu pour le public reconnaissant en cet appareil un attribut de l'orateur ou du chanteur de variété, à qui il est dès lors permis de vocaliser en play-back.) Spontanée, donc, la perception du plus grand nombre ne l'est pas tout à fait. Or l'installation « invisible » de Bochner au château en appelait justement à la perception spontanée. Les journaux d'expositions, l'aide à la visite, les cartels n'y pouvaient pas grand-chose.

Adeptes du *Less is more* [moins, c'est plus], les amis minimalistes de Mel Bochner avaient fait le vide autour de la sculpture qu'ils plaçaient souvent en position centrale. Mais pour ses confrères conceptuels, *Less still is too much* [moins, c'est encore trop], et ils en rajoutèrent, si l'on peut dire, dans le processus de « désinfestation » de la salle d'exposition. Bochner, lui, fabrique généralement ses œuvres de ses mains, il fait le vide sans « dématérialiser » et il sollicite le regard du spectateur : le regard baladeur d'un arpenteur de bonne volonté furetant dans toutes les directions à la recherche de repères. Imaginez un homme qui, dans le lit d'une chambre d'hôtel où il couche pour la première fois, s'éveille soudainement d'un rêve où il se croyait ailleurs. C'est cette sensation d'ivresse et d'hyperacuité à la fois que procurait l'installation de Kerguéhennec. La superposition d'une œuvre sur une autre n'avait aucun but manifeste.



Même pour les plus attentifs et les plus aguerris, elle pouvait passer inaperçue. Elle invitait à circuler, c'est tout ! C'était juste une astuce d'accrochage. La responsabilité de l'artiste n'était même pas engagée. Et pour favoriser la circulation recherchée, deux de ses autoportraits intervenaient au milieu du parcours de visite en lieu et place de ceux qui accompagnent habituellement les panneaux didactiques à l'entrée des rétrospectives. L'organisation d'une rétrospective de Mel Bochner sera une entreprise périlleuse étant donnée la diversité de ses productions. Intitulée *Langage : 1966-2006*, celle récente de Chicago prit le parti de la coupe thématique. Les autres expositions dont furent tirés les catalogues cités plus haut optèrent pour des tranches historiques. Et le Domaine de Kerguéhennec fit une sorte de rétrospective en raccourci. Les deux photographies de 1968 intitulées *Actual Size (Face)* et *Actual Size (Hand)* [taille réelle], dont la première est un autoportrait explicite, en constituaient le socle historique, marquant dans l'aile est du château où elles étaient accrochées, le passage inévitable par le jalonnement corporel au tout début de cette histoire. — Car, face au réel, comment savoir si nous sommes à la hauteur ?

Or, comme un tableau accroché sur un autre tableau, une rétrospective on ne peut plus exhaustive fut glissée dans la rétrospective abrégée. Au fil de sa déambulation, dans la salle principale de l'étage du château, le visiteur curieux et endurant pouvait en effet trouver, posé sur un socle, un classeur dont la page de titre indiquait *Measurement : Projects and Drawings* [mesure : projets et dessins], 1968-1972/2007, et qui renfermait les photocopies couleur de tous les documents et dessins sur papier relatifs à l'expérience de la mesure que l'artiste put retrouver pour la période 1968-1972. Cent cinquante pages à lui tout seul — au lieu des cent pages de *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, en deçà desquelles la somme portant ce titre n'eût pas atteint, selon l'artiste, la consistance d'un livre décent. Cent cinquante dessins ou documents classés chronologiquement. Le premier feuillet mobile reproduisant une feuille de papier à lettre laissée vierge de toute inscription sauf une, têtue et centrée, indiquant son format standardisé en pouces, tapé en chiffres à la machine : « 8½ x 11" ».

Le second indiquant en toutes lettres la longueur du mur de gauche : « LEFT WALL LENGHT ONE HUNDRED AND FOUR INCHES », sans que ne soit précisé de quel mur il s'agissait exactement (le mur de la pièce où fut créé le dessin, certainement, car où que nous nous trouvions, à l'intérieur d'un atelier, d'une galerie ou d'un musée, il y a toujours un mur de gauche). Et parmi ces cent cinquante pages, vingt-huit

correspondant aux développements de la série 48” *Standards* déjà évoquée, commencée en 1969 et dont le « reportage » s’achève ici en page 68. Vers la fin du classeur, signalons encore, en page 146, une image en couleur représentant une girafe photographiée dans l’enclos d’un zoo près de la toise relevant des dimensions de dix à seize pieds, taille de l’animal au moment où fut pris l’instantané. Il pourrait s’agir d’une intervention de l’artiste, comme Braco Dimitrijevic en fit une à la ménagerie du Jardins des Plantes à Paris en 1998, mais il s’agit plus vraisemblablement d’une image trouvée, récupérée par Bochner et collée sur une feuille de papier sur laquelle il a porté sa signature et une date : 1970, signe que dans les deux dernières années documentées par le classeur, la préoccupation de la mesure est devenue intermittente pour lui.

*Measurement : Projects and Drawings* a été conçu et compilé à l’occasion de l’exposition de Kerguéhennec qui vaut à cette œuvre de porter trois dates 1968-1972/2007. C’est une mine d’informations, une sorte de radiographie du cerveau de l’artiste, une œuvre pénétrante en même temps qu’un document touchant, un formidable cadeau, une dédicace personnelle au visiteur inconnu. Sa présentation dans le cadre de l’exposition méritait bien l’exception d’avoir été « superposée » à une autre réalisation dans le programme indéfiniment reproductible des *Measurement Works*. Le recueil rétrospectif finissant en beauté avec un cent cinquantième feuillet mobile qui convoque la mémoire de Michel-Ange en juxtaposant deux schémas : à droite la copie de la coupe d’un chapiteau d’après un dessin du maître [« copy from original Michelangelo drawing of a capital profile »], et à gauche le relevé en mètres de la progression en altitude, marche après marche, depuis le bas jusqu’au sommet de l’escalier dessiné par Michel-Ange pour la bibliothèque de Laurent de Médicis attenante à la basilique Saint-Laurent à Florence [« Michelangelo's staircase for la biblioteca Laurenzina » (sic)]<sup>88</sup>.

Depuis un certain temps, le travail de Bochner fait se succéder bonds en avant et retours en arrière. L’artiste est soucieux d’un développement donnant l’illusion d’une continuité, mais les « reprises » auxquelles il se livre peuvent être alternativement scrupuleusement respectueuses de protocoles anciens ou au contraire volontairement intempestives. L’atelier est à cet égard un espace de liberté imprévisible et il s’oppose à l’espace confiné du musée, voué à la conservation des créations du passé. Création et conservation se confondent d’ailleurs dans l’atelier, puisqu’un fonds considérable

---

88. Le dessin de Bochner s’inspire d’un dessin de Michel-Ange entremêlant le motif de l’escalier et celui de la base moulurée d’une colonne.

d'œuvres anciennes, graphiques en particulier, y est stocké. C'est là, que j'ai pu voir de plus près les portraits sur papier quadrillé de 1966 et que je les ai même eus en main, l'artiste me les sortant un à un des tiroirs d'un vieux classeur à dossiers suspendus, et moi n'en revenant pas d'apprendre qu'ils étaient presque tous ici et non dispersés dans diverses collections publiques ou privées. Disponibles, je les lui demandai aussitôt pour l'exposition, mais je ne les obtins pas. Le prétexte de leur fragilité et de leur vulnérabilité à la lumière ne tenait pas, mais je comprends mieux aujourd'hui pourquoi Mel Bochner, qui privilégie l'entrée dynamique dans son travail, me les refusa.

5.

### *L'argument personnel*

Jamais les artistes n'ont eu à leur disposition une information aussi complète sur les productions du passé et sur celles de leurs contemporains. La vie culturelle et géopolitique internationale n'est pourtant pas plus riche d'événements importants aujourd'hui qu'elle le fut dans le passé, mais les phénomènes superficiels qui se dissolvaient naturellement auparavant sont à présent archivés à mesure qu'ils se produisent et les nouvelles technologies de l'information et de la communication leurs confèrent un impact plus large et des conséquences incommensurablement plus ramifiées — même si les ressources de ce « système expert » à l'« intelligence artificielle » chargée à bloc prête plus au zapping qu'à la consultation approfondie. Quand l'histoire s'écrivait en siècles ou en décennies, c'était encore l'affaire des historiens. Depuis qu'elle s'écrit en semaines voire en jours, c'est la prérogative des chroniqueurs-compileurs. D'où l'éclectisme de la production contemporaine... D'où la manie référentielle qui sévit tout azimut aujourd'hui et d'où celle qu'a progressivement prise l'art des années quatre-vingt-dix et deux mille de se retourner vers celui des années soixante-dix, en un *revival* frisant le ridicule tant le mouvement de véritable curiosité de quelques-uns s'est transformé en réflexe conditionné chez la plupart.

« Le monde est rempli d'objets, plus ou moins intéressants ; je n'ai aucune envie d'en ajouter même un seul <sup>89</sup> », disait Douglas Huebler. « Le monde déborde d'œuvres

---

89. « The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. » Douglas Huebler, cat. de l'exposition *January 1969*, Seth Siegelau, New York, 1969.

d'art, j'ai moi-même fabriqué trop de choses, que faire <sup>90</sup> ? », renchérisait John Baldessari. Et « En 1966, j'avais envie d'un art qui n'ajoute rien au contenu du monde. [...] Le problème, à mes yeux, était de trouver un art qui n'ajoute rien à la liste des objets existants <sup>91</sup> », ruminait encore Bochner. À ces trois réflexions qui invitaient à la modération, la génération des années deux mille répond par une production pléthorique fondée trop souvent sur l'effet de ricochet. Et reconnaissons que rares parmi les représentants de cette tendance sont les artistes habités par un projet personnel. Rares sont ceux dont le dandysme parvient à une réelle extravagance, comme Jonathan Monk, qui appartient de fait à la génération apparue dans la décennie précédente.

Entre 1967 et 1970, Bochner écrivait déjà : « J'espère démontrer qu'un des aspects les plus problématiques d'une partie de l'art actuel est son désir de supplanter la critique et de se poser comme une forme de métacritique <sup>92</sup>. » Trente ans plus tard, en 2001-2002, à la question que lui posent Christophe Cherix et Valérie Mavridorakis : « Vous êtes devenu plus théoricien que critique d'art. Avez-vous ressenti le besoin d'expliquer la spécificité de la démarche artistique dans laquelle vous vous étiez engagé ? », il répond simplement : « Pas vraiment. Ma seule raison d'écrire sur mon œuvre était ma volonté de comprendre ce que j'avais fait, ou (du moins) de le comprendre de travers à ma façon <sup>93</sup>. »

J'avoue n'avoir pas immédiatement pensé aux dessins de la série des *Portraits* de 1966 quand je vis pour la première fois un tableau de la série des *Thesaurus Paintings* à la foire de Bâle sur le stand de la galerie Sonnabend, en juin 2004. Le relief d'Ashley Bickerton et la grande photographie couleur de je ne sais plus quel représentant de l'école de Düsseldorf qui devait se trouver à proximité ne facilitaient pas l'identification. Le fond jaune éclatant du tableau et les mots que je pouvais y lire, commençant par l'adjectif *Vulgar*, pas davantage. Les dessins de 1966 sont évidemment à la source des *Thesaurus Paintings*, mais les tableaux n'ont pas besoin de béquille pour

---

90. « The World has too much Art, I have made too many Objects. What to do ? » John Baldessari, cat. *Konzeption-Conception*, Städtischen Museum, Leverkusen, 1969.

91. « By 1966, my desire was for an art that did not add anything to the furniture of the world. [...] The problem, as I saw it, was how to have art which added nothing to the catalog of existent objects. » Mel Bochner, « Three statements for Data Magazine » [Trois déclarations pour data magazine], *Data*, n°2, Milan, février 1972, repris Mamco, p. 249.

92. « I hope to show that one of the most problematic aspects of certain work being done today has been to supersede the role of critic, and posit itself as a form of metacriticism. » M.B., Conférence donnée à l'I.C.A., Londres, 30 juin 1971, inédit avant sa traduction pour Mamco, p. 238.

93. Christophe Cherix et Valérie Mavridorakis, « Entretien avec l'artiste... », *op. cit.*, p. 317.

tenir debout. Je sais qu'une telle déclaration est irrecevable pour un historien, mais elle relève de l'expérience esthétique la plus élémentaire. Car je ne feuilletais pas les pages d'un manuel d'histoire au moment crucial de cette découverte, j'étais face à une toile montée sur châssis de taille moyenne peinte dans les couleurs accrocheuses de la publicité ou de la mode (entre layette et bikinis), et organisée en lignes de texte parallèles bourrées de synonymes plus ou moins crédibles que le traitement pictural uniformisait tout en donnant un accent différent à chacun. Les aspects sémantique et chromatique jouaient des coudes pour s'imposer, comme une enseigne lumineuse qui gagne en impact si elle est... éteinte, allumée, éteinte, allumée, éteinte, allumée... L'utilisation de la couleur modulait la perception du texte, mais sans en affecter l'impact pour le fond, comme l'a remarqué Saussure. Car « Que j'écrive les lettres en noir ou blanc, en creux ou en relief, avec une plume ou un ciseau, cela est sans importance pour leur signification <sup>94</sup>. » Mais, bien sûr, les *Thesaurus Paintings* n'ont pas été peintes pour faciliter la tâche de leur scrutateur, toujours partagé entre l'activité de les lire et celle de les observer.

Il ne faut pas plus de quinze minutes à pied pour aller de Franklin Street au 560 Broadway, pourtant jamais Bochner ne pensa à apporter sous le bras l'un ou l'autre de ses dessins de 1966 pour l'accrocher en exergue à la première exposition de tableaux de la nouvelle série <sup>95</sup> à la galerie Peter Freeman en 2006. Onze de ces tableaux furent présentés dans la bergerie de Kerguéhennec l'année suivante. Le déploiement de l'exposition en trois parties, sur trois bâtiments et seize salles au total réclamait une distribution efficace, mais il n'exigeait pas plus qu'à New York un an plus tôt le rapprochement des tableaux et de leurs sources. L'heure des rétrospectives est peut-être arrivée, mais le présent n'a pas besoin de la caution du passé. Il aurait même plutôt avantage à l'offenser un brin pour faire avancer l'histoire. Les développements récents du travail de Bochner peuvent à cet égard être comparés au glissement progressif du *wall drawing* vers le *wall painting* chez Sol LeWitt. Les deux artistes n'hésitant pas à braver l'interdit implicite pesant sur la couleur dans les rangs conceptuels. LeWitt s'attirant de plus le reproche de devoir renoncer au principe de délégation

---

94. Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique générale*, 2<sup>e</sup> Partie « Linguistique synchronique », Ch. 4 « La valeur linguistique », § 3. « La valeur linguistique considérée dans son aspect matériel », éd. Payot, Paris 1972, rééd. 1987, p. 166. Cité par Thierry Kuntzel, *Le tombeau de Saussure*, 1974, Châteaugiron, coll. FRAC Bretagne.

95. « It didn't seem necessary to ground the paintings historically with the drawings. I wanted the paintings to be able to stand on their own. » [Ce ne semblait pas nécessaire de fonder historiquement les tableaux sur les dessins. Je voulais que les tableaux puissent tenir le coup tout seuls.] M.B., correspondance avec l'auteur, 21 mars 2008.

inconditionnelle de la réalisation, devenu moins opérant à mesure que ses projets, se faisant picturalement plus complexes, exigeaient l'habileté d'assistants spécifiquement formés. Et Bochner faisant un salutaire pied de nez à tous les prophètes retardataires, tous les radicaux nostalgiques pour qui, « tout compte fait, c'était mieux avant » en leur envoyant à la figure la guirlande d'insultes par laquelle se termine souvent le texte des *Thesaurus Paintings*. Car de quoi procède au fond le *revival* ? D'une forme terriblement bourgeoise de nostalgie, de la croyance en un âge d'or dont les héros sont tous au paradis... Et ce qu'il y a de gênant dans cette béate vénération des ancêtres, c'est le besoin, toujours, d'avoir « à se repasser le film », c'est la mise en doute de la perception immédiate, c'est cette espèce de frousse de l'inopiné, cette esquive du présent qui confine à la méfiance, comme si son effet de réalité restait à prouver. Adorons nos grands frères et grandes sœurs, nos parents, nos oncles et tantes, mais lâchons-leur un peu la main. Et reconnaissons qu'il y eut de petits maîtres conceptuels comme, bien avant eux, il y eut de petits maîtres préraphaélites. Leurs œuvres sont simplement moins encombrantes, et c'est peut-être là leur seul avantage.

La propension de Mel Bochner à réexaminer son œuvre procède, elle, d'une tout autre ambition. Ses tableaux récents rappellent les listes de mots dressées à l'encre noire, sur de petites feuilles de papier quadrillé, et ayant vocation de portraits qu'il réalisait en 1966 quand, au début de sa carrière, sa production oscillait encore entre la sculpture minimaliste et ce qu'on n'appelait pas encore le « statement » [ou déclaration] conceptuel. L'organisation formelle de ces listes, leur agencement géométrique, trahissaient d'ailleurs cette extraction minimaliste. Ce qui distingue les *Thesaurus Paintings* n'est pas seulement leurs couleurs, leurs formats, leurs supports, leur agencement sans marge, l'usage de la peinture à l'huile au lieu du stylo encre, c'est plutôt leur orientation psychologique. Quand Bochner réalisait le portrait de Ad Reinhardt (un an avant sa mort), ceux de Dan Flavin, Robert Smithson, Sol LeWitt, Donald Judd ou Eva Hesse, qu'il fréquentait couramment, il leur rendait un discret mais sérieux hommage. Quand aujourd'hui il décide de commencer un tableau par les adjectifs dépréciatifs : *Lazy* [paresseux], *Lethargic*, *Crazy* [dingue], *Vulgar* ou *Irascible*, il agit en peintre satiriste. Et s'il s'appesantit sur des traits de caractère peu reluisants, c'est parce que ses tableaux sont à mi-chemin entre le portrait robot d'un artiste ordinaire en panne d'inspiration et... l'autoportrait à charge ! Jamais, auparavant, Bochner n'avait envisagé de se raconter si crûment.

« Dans l'autoportrait [de 1966], j'ai [, disait-il,] d'abord tenté de penser à la façon dont je pourrais me représenter. Et j'ai réalisé que je ne pouvais pas penser objectivement à un mot qui me représenterait <sup>96</sup>. » Cette incapacité a été vaincue. L'artiste minimaliste avait un cerveau pour penser et un corps pour se mouvoir dans l'espace et en appréhender les particularités. Avec les *Thesaurus Paintings*, il a en plus un caractère.

6.

### *Principes et détachement*

Il existe au 36 de la rue de Vaugirard, à Paris, un monument en marbre, qui, par ses dimensions, son dépouillement et son emplacement, à l'abri de la pluie et des rayons du soleil, peut passer totalement inaperçu. Taillé dans un seul bloc et scellé sur un mur de pierre de presque même couleur, il fait partie d'une édition de seize, disséminée dans la capitale en 1796 par décision de la Convention, mais c'est le seul exemplaire demeuré sur son site d'origine, tout près du Sénat. Vouée à la propagation d'une nouvelle « religion » révolutionnaire, cette icône futuriste a donné lieu à une multitude de répliques portatives auxquelles nous nous reportons couramment, sinon quotidiennement. Une version postérieure en platine, de 1799, est visible au Conservatoire National des Arts & Métiers. Une autre, d'un design audacieux, en alliage de platine et d'iridium, fondue en 1889, est déposée à Sèvres depuis le 28 septembre de la même année. Mais c'est sous la forme d'un ruban enroulé sur lui-même que notre monument est le plus répandu aujourd'hui en version de poche, en toile cirée ou en métal. À l'angle des rues Vaugirard/Garancière, c'est parce que l'édicule est placé en bout de travée, à un endroit où le piéton pressé dégage naturellement vers le trottoir en extérieur et les grilles du jardin du Luxembourg, qu'il peut échapper à sa vigilance, même s'il est accroché à hauteur des yeux, et surmonté ici d'une corniche qui ajoute à sa superbe. À Montauban son équivalent en fer est monté à la verticale sur un mur de briques où il peut passer pour une pièce de renfort. Sur le monument de marbre parisien, une double ligne horizontale est tracée entre deux taquets en laiton. Et celle-ci est divisée en dix portions égales et la dixième portion, à droite, est elle-même divisée en dix. Au-dessus de cette double ligne qui sert d'horizon au système décimal, une

---

96. Anne-Françoise Penders, « Rencontre avec Mel Bochner, New York, mars 2000 », *Pratiques* n° 9, École des beaux-arts/Presses Universitaires de Rennes, Automne 2000, p. 72.

inscription, en cinq lettres capitales, sans majuscule initiale et (comme pour un nom propre) sans article introductif, est l'incarnation du dogme.

Je me suis promis de conduire un jour Bochner sous les arcades de la rue de Vaugirard pour lui montrer ce mètre étalon. Si en chemin nous passons devant le 123 (1, 2, 3) de la rue Oberkampf, dans le XI<sup>e</sup> arrondissement, nous pourrions y faire une gèneuflexion. C'est là, paraît-il, que fut laminée la plaque dont fut extrait l'un des mètres en platine du Conservatoire National des Arts & Métiers.

Je n'ai pas pu retrouver sous quelle forme et avec quels ingrédients exactement l'œuvre de Mel Bochner intitulée *Principle of Detachment* fut accommodée dans sa version d'origine en 1972. Comme un certain nombre de ses œuvres de la même veine, cette installation au sol est susceptible d'être réactivée et réinterprétée *ad libitum*. À Kerguéhennec, ce fut l'une des pièces les plus attractives en même temps que les plus énigmatiques de l'accrochage des écuries. Son côté énigmatique constituait, pour les plus passionnés ou pour les plus joueurs, sa principale attractivité, mais, pour la plupart, sa séduction était liée à l'utilisation de blocs de verre coloré de Murano.

Légèrement postérieure au corpus de *A Theory of Sculpture*, son titre *Principle of Detachment* pourrait être une déclinaison de celui d'*Axiom of Indifference*, œuvre également légèrement antérieure. Un principe peut en effet être érigé en axiome et le détachement est une manifestation d'indifférence. Mais la comparaison de ces deux pièces au sol ne mènera pas plus loin. À Kerguéhennec, *Principle of Detachment* portait un sous-titre, *Paris Reading*, témoignant de sa précédente installation à la galerie Nelson-Freeman, à Paris, en 2006 et ne laissant aucun doute sur sa nature de réappropriation, de relecture. Nul secret n'est laissé sur le pedigree d'une œuvre lorsque Bochner en effectue la reprise. La date indiquée, 1972/2006, était explicite. Quant à l'énigme que recelait cette œuvre, il suffisait de s'en approcher pour la saisir. Ceux qui avaient été attirés par les blocs translucides de couleur repartaient interdits s'ils ne poussaient pas plus avant l'examen de la pièce. À l'inverse, l'éclat outrageusement accrocheur de la verroterie disparaissait progressivement pour les plus attentifs, à mesure qu'ils s'absorbaient à en observer l'arrangement.

Deux triangles étaient matérialisés au sol par ces cristaux groupés par couleurs en huit alignements parallèles s'amenuisant régulièrement de 8 à 1 et totalisant  $8 + 7 + 6 + 5 + 4 + 3 + 2 + 1 = 36$  pierres par triangle, dont une en commun à la jonction des deux figures géométriques, disposées en sablier. Un principe de symétrie contrarié



avait dicté l'orientation des lignes de couleur, et c'est pourquoi l'unique caillou bleu placé au sommet de l'un des deux triangles se confondait, à l'encolure du sablier, avec la ligne pleine de huit pierres bleues appartenant à l'autre.

Quand on avait bien remarqué comment les cailloux étaient agencés, on pouvait s'attaquer aux chiffres tracés à la craie blanche sur le sol. À première vue, il y en avait autant que de cailloux et ils étaient disposés en ordre, mais en regardant de plus près, on s'apercevait qu'ils étaient écrits dans tous les sens. Or c'est en recherchant dans quel sens ils avaient été tracés qu'on pouvait trouver la solution de l'énigme.

Les deux systèmes (couleurs et chiffres) semblaient s'opposer, mais ils étaient étroitement liés. Et en se représentant l'artiste disposant les pierres puis inscrivant les chiffres, la chorégraphie de ses gestes et déplacements en rappelait une autre, mythique, mais incroyablement éloignée de ce sur quoi l'on était penché. Une photographie de l'œuvre épargnerait au lecteur une longue et peut-être ennuyeuse description, mais la description procède d'une démarche lente et déductive qui exige une observation soutenue et qui enfile les étapes du processus de déchiffrement engagé face à l'œuvre en en surlignant en quelque sorte le tracé. C'est par exemple seulement six mois après la fin de l'exposition et au terme de cette description que *Principle of Detachment* m'évoque une marelle.

Dans l'entretien qui paraît dans le présent ouvrage, Mel Bochner dit, s'il en était besoin, à quel point l'œuvre de Pollock a été marquante, y compris pour une génération d'artistes particulièrement encline à la détestation et au refoulement de ses aînés. Il s'était d'ailleurs déjà exprimé sans ambiguïté à ce sujet en 1967 : « Je tiens Jackson Pollock pour “le plus grand artiste américain de son temps ou du nôtre”, voire d'avant encore, à tout prendre <sup>97</sup>. » En reproduisant mentalement les mouvements de l'artiste qui, courbé vers le sol, écrivait des chiffres à la craie blanche sur le carrelage de la salle d'exposition, ceux-ci se remettent progressivement en ordre. Et la danse qui se superpose à celle de *Principle of Detachment* n'est autre que celle du plus « animal » des représentants de l'expressionnisme abstrait saisi dans l'exercice du *dripping*, rare procédé technique à avoir fait entrer son inventeur dans l'imaginaire collectif.

Pour Bochner, on l'a compris, pionnier incontestable de l'art conceptuel *mais* artiste pragmatique, le geste aussi a la parole, toute tentative de mieux connaître le monde est

---

97. « I must admit to considering Pollock “a greater artist than any American artist working then or since”. And probably before... [M]ore or less everything is measured against his accomplishment. » M.B. « In the Museums / Jackson Pollock », *Arts Magazine*, vol. 41 n° 8 New York, mai 1967, repris Mamco, p. 109.

entachée d'approximations, et c'est ce tâtonnement permanent que son œuvre met en scène.

L'œuvre de Mel Bochner oppose depuis plus de quarante ans programme et exécution, rigueur dans l'anticipation et imprévisibilité méthodologique. Si, depuis ses débuts, l'artiste a privilégié trois modes d'appréhension et d'intervention face au réel — compter, mesurer, décrire/traduire —, une même suite ordonnée d'opérations n'aboutit jamais, avec lui, au même résultat. Le langage, on peut le vérifier chaque jour, a sa propre épaisseur phénoménale, par exemple : il influence à chaque instant notre perception des faits et la pensée que ceux-ci nous inspirent. Compter, mesurer, décrire : ces outils universels ont été mis à la disposition de chacun comme d'imparables moyens abstraits pour déjouer les pièges du réel le plus concret. Mais, d'imparables, ils n'ont en fait que la réputation, car on ne peut compter sur l'universel pour saisir le particulier dans tous ses détails. Et c'est par une attitude subjective et pragmatique accueillant tout écart comme un possible enrichissement que Bochner s'oppose à la radicalité ostentatoire de certains de ses contemporains, et qu'il nous éclaire sur le très douteux *credo* des plus ultras en un art conceptuel « pur », pour ne pas dire décapé, désincrusté de tout ce que l'art minimal, avant lui, réduit pourtant à des formes élémentaires, pouvait encore avoir de « superflu ».

Mel Bochner voyait déjà une différence entre pureté et simplification<sup>98</sup>. Il y en a une aussi entre pureté et clarté. Mais pour un peu, le dogme esthétique de la dématérialisation, nouvel objet de culte (quand tout autre objet est proscrit !), l'eût disputé peut-être à celui, mystique, de l'immaculée conception ! Or c'est bien cette confusion entre esthétique et mystique que ne cesse de pourfendre Bochner en s'efforçant d'éliminer tout ce qui peut persister de transcendance dans la théorie. Car même lorsqu'elle prend l'acception la plus prosaïque de procession, cette « science de la contemplation » ne saurait être aussi profane qu'elle s'en donne l'air — théorie et théologie se rejoignant bien au-delà du préfixe grec qu'elles n'ont pas par hasard en commun. Pas de procession sans processionnaires. Pas de théorie sans suiveurs. « Si un aveugle guide un aveugle, tous les deux tomberont dans un trou<sup>99</sup>. » Brueghel l'Ancien

---

98. « It is obvious that to simplify is not to purify. » « Il est clair que simplifier n'est pas purifier. » M.B. : « In the Galleries / Donald Judd (Castelli) », *Arts Magazine*, vol. 40 n°6, New York, avril 1966, repris dans Mamco, p. 25.

99. L'Évangile selon saint Matthieu, 15. « Enseignement sur le pur et l'impur », trad. de l'École biblique de Jérusalem.

a tiré un tableau inusable de cette parabole <sup>100</sup>.

---

100. *La Parabole des aveugles*, Galeries nationales de Capodimonte, Naples.

### 1.3. / I always do what I say I'm going to do<sup>101</sup>

Robert Barry, point par point.

« Il errait parmi des étoiles accumulées avec la densité d'un trésor, dans un monde où rien d'autre, absolument rien d'autre que lui, Fabien, et son camarade, n'était vivant. Pareils à ces voleurs des villes fabuleuses, murés dans la chambre aux trésors dont ils ne sauront plus sortir. Parmi des pierreries glacées, ils errent, infiniment riches, mais condamnés. »

Antoine de Saint-Exupéry<sup>102</sup>.

« I always worked with quantity... the suggestion of extended space in my paintings, the inert gas pieces ("from measured volume to indefinite expansion"), half lives with the radiation pieces, the radio wave pieces, *etc.* The idea of time, space, infinity, quantity beyond our ability to actually perceive or comprehend has always interested me. Even with *Art Lovers*, in maybe a more subtle way. I think it's always present in my work. »

R. Barry<sup>103</sup>.

Le temps et l'espace sont les premiers indicateurs du réel. Même s'ils n'en sont pas les ingrédients les plus palpables, ce sont les abscisses et les ordonnées sur lequel le réel advient... ou pas. « En un temps fort éloigné, vivait, dans une forêt inculte et solitaire du domaine de Fulda<sup>104</sup> »... Ainsi débute le conte de E. T. A. Hoffmann intitulé *Ignaz*

---

101. R. B. dans Patricia Norvell & Alexander Alberro, *Recording Conceptual Art*, entretiens conduits par P. Norvell, éd. University of California Press, Berkeley, 2001, p. 90.

102. *Vol de Nuit*, éd. Gallimard, Paris, 1931, ch. XVI, rééd. Folio, p. 145.

103. R. B., correspondance avec l'auteur, 13 août 2008.

104. E. T. A. Hoffmann, *Contes nocturnes*, tr. M. Laval et A. Espiau de la Maëstre, éd. Phébus, Paris, 1979, p. 61.

*Denner*. Pour n'en citer qu'un. Car, devant la question qui va nous intéresser plus précisément ici, peu importe la suite. Le décor est planté et, pour commencer, le fait de savoir que l'histoire a eu lieu dans un passé indéterminé suffit au lecteur. Peu lui importe, d'ailleurs, le cadre et l'époque pourvu qu'ils soient indiqués, c'est l'in vraisemblance des faits et la vraisemblance de leur enchaînement qui vont primer pour l'amateur de récits fantastiques. Le voilà embarqué dans une fantaisie et assuré de la solidité de l'embarcation. Le minimum nécessaire est assuré. Puisqu'en effet c'est d'abord sous les auspices du temps et de l'espace que le réel se manifeste ou que la fiction s'échafaude à son exemple.

On en convient aisément pour l'espace puisqu'on peut faire l'expérience de deux points distants de vingt centimètres simultanément — même s'il faut loucher ou reculer très légèrement ! C'est un peu plus difficile pour le temps, car deux événements distants de vingt minutes ne pourront jamais être appréhendés concurremment sans que la mémoire ne s'introduise dans cette opération — or la mémoire ne permet pas de loucher sur ces deux événements et de les rassembler pour les considérer avec la même rigueur comparative ; le rapprochement qu'elle opère est artificiel : la mémoire ne louche pas, elle est louche !

Trois années s'écourent entre le moment où Robert Barry conçoit l'idée de matérialiser la quantité, abstraite par son énormité, qui se cache derrière le nombre 1 000 000 000, et la réalisation de ce projet sous la forme d'un livre en vingt-cinq volumes édités en un seul exemplaire portant le titre *One Billion Dots* en 1971. Gian Enzo Sperone, le jeune galeriste et éditeur italien qui relève le défi, n'en est pas à son coup d'essai. Une solide complicité le lie déjà à l'artiste et à ce que compte de plus aventureux, de plus exigeant et (autant le dire) de moins vendable, la scène artistique dite conceptuelle. Deux expositions personnelles ont déjà été consacrées à Barry à l'enseigne de la galerie turinoise et son premier livre d'artiste fut déjà publié en 1970 à l'initiative de Sperone<sup>105</sup>.

La première exposition, en 1969, fit partie d'une série de trois, dont deux eurent lieu simultanément en décembre à Amsterdam et à Turin, et la dernière, trois mois plus tard, à Los Angeles. Pendant la durée de ces expositions, les galeries concernées furent fermées et leur public en fut avisé. On peut imaginer un événement ayant lieu en deux

---

105. Recensé par commodité sous la référence *An Untitled Book* dans les bibliographies, mais les poussant à l'erreur en l'occurrence, le livre ne portait effectivement pas de titre.

endroits simultanément, alors qu'il est plus difficile de se représenter un événement n'ayant pas lieu, *mais* simultanément, en deux endroits. La simultanéité implique que l'événement ait eu lieu. S'il n'est pas advenu, il n'est advenu nulle part. Le lieu où advient l'événement lui prête ainsi une existence manifeste. Et s'il advient en deux endroits simultanément, son existence n'en est que plus indubitablement attestée.

Les trois expositions qui eurent la primeur de ce qu'on allait appeler la *Closed Gallery Piece*, se voyant attacher un lieu et un calendrier, eurent donc bel et bien lieu. L'événement fut tourné en non-événement (ou inversement), mais il compta comme exposition. Même dans la frustration, on peut trouver un accomplissement ! Car ce dont il fut ici question n'avait rien à voir avec la vexation de trouver porte close la galerie jusqu'où l'on pousse pour découvrir ce qui s'y passe parce qu'on était dans les parages. (Entre deux expositions, pendant la durée d'un montage, l'occasion revient inévitablement.) Cette fois, il ne s'agissait pas d'un creux dans la programmation. Il s'agissait d'une exposition *à part entière*. Une exposition qui compte même rétrospectivement comme un acte emblématique, comme le socle de la biographie de l'artiste.

La seconde exposition personnelle de Robert Barry chez Sperone, à Turin, en 1970 prit pour support la *Marcuse Piece*. L'œuvre éponyme consistait en une citation du sociologue marxiste américain d'origine allemande prélevée dans *An Essay on Liberation* [Vers la libération] publié une année plus tôt. La citation était composée pour l'occasion en lettres adhésives sur un des murs de la galerie dans laquelle il était cette fois permis de pénétrer, de passer un moment et de se demander ce qu'on y faisait au juste. Cette nouvelle proposition prenait ainsi le contrepied de la précédente. Nulle frustration ne s'inscrivait à son programme, elle s'offrait au contraire comme un espace de liberté pure et d'épanouissement. La citation mise en exergue était à ce titre dans l'air du temps : « Some place to which we can come and for a while "be free to think about what we are going to do". » Mais, de la pensée de Herbert Marcuse, qui compta comme un des idéologues majeurs de la vague révolutionnaire étudiante de 1968<sup>106</sup>, que reste-t-il ? D'ailleurs, quel besoin Robert Barry éprouva de faire référence à lui, si l'on compare sa citation avec la première réplique de l'*Interview Piece* que publia l'artiste dans le catalogue de l'exposition *Prospect 69*, qui se déroula en septembre et octobre

---

106. *One-Dimensional Man* [L'Homme unidimensionnel] parut en français la même année.

1969 à la Kunsthalle de Düsseldorf : « The piece consists of the ideas that people will have from reading this interview<sup>107</sup> » ?



En 1969 comme en 1970, chez Sperone, les deux expositions consistent en une œuvre seulement et une idée est constitutive de l'œuvre chaque fois. Pour que l'exposition ait lieu, l'idée doit exister non seulement à l'état d'idée mais en qualité d'œuvre. Sans œuvre, pas d'exposition. Or l'œuvre, ici, ne se veut pas le terme d'un désir d'art, elle en est au contraire le commencement. Ce qui intéresse Barry, et ce qui nous intéresse chez lui, c'est le potentiel d'art que renferment les œuvres. L'œuvre est un vecteur d'art. L'art n'y prend pas une forme définitive et soigneusement délimitée par la main experte d'un artisan hors pair, elle-même guidée par l'intelligence supérieure d'un maître à penser, mais cette œuvre au contour impossible à suivre, sur laquelle la main ne pourra jamais se refermer et au voisinage de laquelle l'esprit ne sera jamais en repos, est indispensable.

*Closed Gallery Piece, Interview Piece, Marcuse Piece*, chez Barry. *Duration Piece, Location Piece, Variable Piece*, chez Douglas Huebler. En dépit de leur souci de ne pas encombrer le monde d'objets inutiles, les artistes conceptuels produisent une grande quantité d'œuvres. Le bourgeois cultivé ou le peintre expressionniste, qui leur reprochent, terrorisés, de s'en passer et d'ourdir un complot visant à précipiter la mort de l'art, ont complètement tort. Les artistes conceptuels sont impatientes. Ils n'ont pas la vocation d'être des peintres ou des sculpteurs dont la pratique étairait la présomption qu'ils sont des artistes, en augmenterait la probabilité, et qui *pourraient* l'être en effet par talent ou par insistance. Ils sont tout de suite et avant tout des producteurs d'art et, par la force des choses, ils sont aussi des producteurs d'œuvres. Ils sont simplement moins préoccupés de produire des œuvres repoussant les limites de l'art — selon la *doxa* moderniste — que de produire un art modifiant notre perception du monde et des œuvres. C'est l'art qui doit décider de l'œuvre et pas l'inverse. « Art for me is making art<sup>108</sup> », soutient Barry. Nuance chez Bochner : « I do not make art, I do art<sup>109</sup> », dont

---

107. R. B., p. 26 du catalogue.

108. R. B., P. Norvell, *op. cit.*, p. 87.

109. M. B., *Artforum*, New York, mai 1970 ; repris dans Christophe Cherix & Valérie Mavridorakis (éd.) : *Mel Bochner, Spéculations / Écrits, 1965-1973*, trad. Thierry Dubois, Musée d'art moderne et contemporain, Genève 2003, p. 209.

l'usage de l'auxiliaire tend à décrire une attitude plus qu'une action. Et confirmation chez Carl Andre : « art is what we do, culture is what is done to us <sup>110</sup> ».

Même si la galerie est fermée, même si elle est vide, la présomption d'œuvre est indispensable. Chez Huebler le glissement terminologique est éclairant. Avant d'adopter pour longtemps la locution générique de *Location Piece*, il utilise passagèrement celui de *Site Sculpture Project* en 1968. L'œuvre, même immatérielle, même réduite à la dimension de projet doit avoir la consistance irrécusable de la sculpture, comme si elle pouvait s'introduire plus sûrement ainsi, même intentionnée seulement, dans le monde qui nous entoure : en tant qu'objet et en tant qu'acte. Mais retenons plutôt ici que le mot *piece*, simple copule ajouté derrière un substantif ou un nom propre, a le pouvoir de contester l'état de fait le plus têtue — une porte close —, qu'il a le pouvoir de transformer une galerie fermée, un entretien, une citation, *etc.* en autant d'expériences d'un genre différent, en autant de projets susceptibles de libérer autant d'expériences productrices d'art.

Et c'est pourquoi trois années peuvent s'écouler entre l'expression du projet, comme pour le *One Billion Dots*, et la réalisation — qu'on ne saurait voir comme son épuisement. Trois années, ce fut aussi le temps nécessaire à Gian Enzo Sperone pour réunir les fonds nécessaires à pouvoir faire composer, imprimer et façonner son édition originale. Car, si les deux expositions de Barry qu'il venait d'organiser à Turin n'avaient entraîné presque aucuns frais de production, vingt-cinq volumes reliés de plus de deux mille pages chacun (chaque feuille étant imprimée au recto seulement), c'est un investissement ! Heureusement, le marchand colonais Paul Maenz s'intéressa à l'ouvrage et s'en porta rapidement acquéreur avant de le céder au Dr Friedrich E. Rentschler (F.E.R.) qui le possède toujours.

Entretiens, Barry ne demeure pas inoccupé. En 1968, il participe notamment à une exposition de groupe dans un établissement d'enseignement supérieur pour jeunes filles que rien ne prédisposait à devenir un haut-lieu de l'art contemporain, le Bradford Junior College, de Bradford, Massachusetts, si Douglas Huebler, justement, n'y avait pas enseigné. Puis avec ce dernier et quelques autres, Barry devient l'hôte quasi permanent du principal incubateur de l'art conceptuel, Seth Siegelaub <sup>111</sup>, qui, en janvier 1969, en

---

110. C. A., « Sensibility of the Sixties », *Art in America*, janvier-février 1967, p. 49.

111. Sperone rencontre Siegelaub en Italie. Il vint ensuite à New York pour rencontrer Barry.



mars et de juillet à septembre de la même année, organise chez lui à New York une série d'expositions confidentielles mais historiquement déterminantes.

Or c'est associé à Jack Wendler que, dès 1968, Siegelau permet à Barry de produire une première approche du *One Billion Dots* qui nous occupe tout particulièrement. Dans le livre *Carl Andre / Robert Barry / Douglas Huebler / Joseph Kosuth / Sol LeWitt / Robert Morris / Lawrence Weiner*, édité en décembre en 1 000 exemplaires sous forme de photocopies (d'où le sous-titre de « Xerox Book » par lequel on le désigne depuis), figure en effet déjà son *One Million Dots* qui, à raison de 40 000 points par page, tient sur les vingt-cinq pages mises à disposition de chaque artiste par les éditeurs.



Entre mars et juillet 1969, période extrêmement féconde, on vient de le voir, l'étudiante Patricia Norvell réalise une série d'entretiens publiés plus de trente ans après en un livre devenu incontournable auquel nous avons déjà plusieurs fois emprunté. La liste des artistes et personnalités interrogées, établie sur les conseils de Robert Morris, professeur de Norvell, est impressionnante : Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris (évidemment), Oppenheim, Siegelau, Smithson et Weiner. La somme est déjà si roborative, on peine à croire qu'elle devait s'enrichir d'autres rendez-vous, manqués hélas ! avec Carl Andre, Jack Burnham, Dan Graham, Eva Hesse, Lucy Lippard, Richard Serra et quelques autres... Siegelau répond à l'étudiante le 17 avril 1969. On sait les multiples projets qu'il mène alors et, comme si cela ne suffisait pas, il signale : « I have a gallery, for lack of a better word, called the Gallery in California now<sup>112</sup> ». Siegelau et Barry n'iront pas à Los Angeles en avril 1969, mais ce dernier a pourtant alors une exposition personnelle dans ladite galerie. En vérité, l'exposition n'exista qu'à titre d'information. Barry était allé en Californie le mois précédent. Il s'y était procuré plusieurs bouteilles de gaz rares pour les vider en six endroits. Une affiche fut publiée plus tard et envoyée à un mailing très ciblé pour annoncer l'exposition d'avril, mais rien ne fut montré. Et il ne subsiste de ses interventions californiennes que des photos de paysage, des certificats et des molécules de gaz, qui, inertes, errent depuis dans

---

112. S. S., P. Norvell, *op. cit.*, p. 33.

l'atmosphère, en toute innocuité<sup>113</sup>. La galerie servit à disséminer l'information. L'action eut lieu. L'exposition servit à l'attester. Siegelaub et Barry se sont bien trouvés, ils sont lassés des expositions qui promettent plein de choses à voir mais où, selon eux, il ne se passe rien.

Accumulation, dissémination, on voudra bien m'excuser ce long détour, j'espère, mais le parallèle entre la série des gaz inertes et celle du million et du milliard de points paraît naturel. Pour être libérés dans l'atmosphère, pour lui être retournés [*returned*], selon le terme de Barry, les gaz rares ont d'abord dû être artificiellement captés (comme l'ampoule d'air de Paris, de Duchamp, ou comme la boîte de merde d'artiste, de Manzoni) et confinés dans des réservoirs. Et leur dissémination ne tend à rien d'autre qu'à une raréfaction des gaz rares. On peut voir un geste écologique dans ce retour à l'atmosphère, mais on doit surtout y considérer la mise en échec de notre tentation à tout mettre en ordre par la pensée et par les actes. Libérer un gaz rare dans l'atmosphère où il est naturellement présent en quantité infinitésimale, c'est défaire le travail de captage et de conditionnement effectué préalablement. Toute aspiration à la pureté doit ainsi filer entre nos doigts. Avec le gaz rare qui s'évade, c'est aussi la notion de volume déterminé qui disparaît. Or la pureté n'est que quantitative : 100% de concentration valent 0% de corps étranger<sup>114</sup>.

Et c'est donc la démarche inverse que suit Barry en concentrant *One Million Dots* dans les vingt-cinq pages du *Xerox Book* qui lui reviennent, puis en multipliant par mille cette opération dans les vingt-cinq volumes du *One Billion Dots*, et enfin, quarante ans plus tard, dans les vingt-cinq autres du *One Billion Colored Dots*, publié cette fois par l'éditrice française Michèle Didier basée à Bruxelles. Chaque point est insignifiant, mais c'est la quantité de points qui donne ici une mesure et un sens à l'entreprise. C'est vers l'édification du sens que tend l'accumulation des points. Et c'est, inversement, la

---

113. Deux volumes d'hélium furent libérés dans le désert Mojave, deux jours différents (l'un pour l'exposition californienne, l'autre pour l'exposition *March 69*, à New York), et un troisième volume, à Los Angeles, près de la piscine, dans le jardin d'un ami. Le krypton fut libéré à Beverly Hills. Le xénon, dans les montagnes Tehachapi. L'argon, sur une plage de Santa Monica. Le néon, sur une colline de Los Angeles tournée vers l'océan Pacifique. (Et la documentation de cette pièce n'a jamais été présentée à ce jour.) Le radon ne pouvant être délivré sans permis, étant donnée sa radioactivité, Barry s'en tint à cinq gaz inertes sur les six recensés.

114. L'intégrité, c'est encore autre chose. Parce que les gaz utilisés sont inertes, parce que, par définition, « ils n'entrent dans aucune combinaison chimique connue », leurs molécules dispersées resteront toujours intègres quelle que soit leur proportion dans l'atmosphère. La pureté est une caractéristique passive et résiduelle. L'intégrité est la propriété active de conserver cette caractéristique en se défendant de la corruption. On aurait tort d'attacher une valeur morale à une bouteille d'alcool titrant 100° ou 100% volume.

dispersion qui jouait ce rôle dans la série des gaz inertes <sup>115</sup>. Gaz inertes ou points, la quantité, surdéterminée dans les deux cas, rejoint la fonction du mot *piece*, tel qu'évoqué plus haut. La quantité est constitutive de l'œuvre. La quantité d'œuvres aussi, d'ailleurs. Ainsi Barry, soucieux de réduire au strict minimum <sup>116</sup> la documentation entourant et attestant ses actions, explique-t-il qu'une œuvre peut être rendue plus explicite dans le contexte d'une série qu'isolément. Les gaz inertes étant au nombre de six sur la dernière colonne du tableau périodique des éléments de Mendeleïev, le programme est tout tracé. *Telepathic Piece* ou *Inert Gas Series*, les œuvres sont des vecteurs d'art et les mots *piece* ou *series* sont des identifiants, des marqueurs ou des traceurs. Si l'objet d'art se fait de plus en plus discret et s'il disparaît même complètement des préoccupations, l'art reste le but ultime. L'art conceptuel a été vu par certains comme une menace mortelle, mais s'est-on demandé si un plus vif désir d'art se manifesta jamais dans l'histoire ?



Tous les artistes de l'entourage de Siegelauub furent peintres avant de se réorienter. Douglas Huebler et Robert Barry, aussi. Ce n'est donc pas pour cette raison que leur relation fut plus étroite. C'est parce que ces deux-là enseignaient et parce qu'ils avaient charge de famille. Ce qui les rendait moins mobiles. Barry essaya d'ailleurs d'obtenir un poste à New York pour Huebler au Hunter College, où il enseignait lui-même après y avoir étudié, mais il échoua à rallier son ami à la City University de New York, dont dépend l'établissement — et l'on sait que Huebler ne vécut ni ne travailla plus à New York après 1953.

Douglas Huebler reconnut l'influence des philosophies orientales sur sa propre réorientation. Et c'est sans doute les œuvres graphiques qu'il produisit entre 1968 et 1976 qui en furent le plus marquées. On range toute sorte de document d'archives, manuscrits ou tapuscrits, dans la catégorie des « œuvres graphiques ». Celles dont je veux parler consistent en des feuilles blanches légendées en pied dans un style qui n'est

---

115. D'ailleurs, l'opposition n'est pas si franche et symétrique que ne le laisse à penser cette bipolarisation accumulation/dispersion. Car, sous-titrant chaque pièce de la série des gaz inertes « from a measured volume to indefinite expansion », notons qu'au mot de dispersion, Barry préfère celui d'*expansion*, qui, inadéquat sur le plan scientifique, n'en est pas moins efficace pour caractériser l'infinie capacité de notre imagination à inventer, comme en témoigne l'invention de la suite infinie des nombres.

116. R. B., « with as little description as possible, with as little interpretation as possible », P. Norvell, *op. cit.*, p. 97.

pas loin de rappeler les aphorismes de Lichtenberg. Citons pour exemple : « The surface above reflects an indeterminate amount of light when this book is open to these pages but is absolutely non-reflective when the book is closed ». Sur d'autres de ces « dessins » légendés, un point isolé peut être centré<sup>117</sup> ou des points, répartis régulièrement sur la surface. Pour l'appeler à une expérience perceptive et existentielle particulière, l'artiste invite le spectateur à fixer attentivement la surface immaculée, le point isolé ou les séries de points.

Des points, Barry, lui, en remplit des livres et leur quantité est telle qu'il nous dispense de les regarder tous. Conjointement à la publication du *One Billion Colored Dots*, en 2008, Michèle Didier a édité une version numérique et monochrome du *One Billion Dots* composée différemment de l'imprimé original et destinée à être vidéoprojetée. Sous cette forme, l'expérience prend 4,153043981 jours, soit 99,6730555 heures, soit 5 980,383333 minutes, soit 358 823 secondes<sup>118</sup>. Peut-on dès lors

---

117. D. H. : « A point located in the exact center of this page. » « For the single instant that it is perceived the point represented above exists as a phenomenon in time and space that is equal in value to any other position of reality that its percipient has ever considered as a measurement of his, or her existence. »

118. Ramené au coefficient à peine plus raisonnable de 10 points par seconde, il faudrait compter 3,1709 années (soit 3 années, 62 jours, 9 h, 5 mn et 2,4 s), soit 1 157,4074 jours (soit 1 157 jours, 9 h, 46 mn et 39,36 s), soit 27 777,7777 heures (soit 27 777 h, 46 mn et 39,72 s), soit 1 666 666,666 minutes (soit 1 666 666 mn et 40,2 s) et donc 100 000 000 secondes pour venir à bout de cette épreuve sans autre activité et sans sommeil ! À raison d'un point par seconde, il vous en coûtera près de trente-deux années d'insomnie et de régime sec.

En vérité, selon Michèle Didier, le déroulement du film suit la progression suivante :

« L'image change toutes les demi-secondes, c'est-à-dire qu'il y a une alternance d'écran contenant un ou des points et d'écran noir vierge toutes les demi-secondes.

- À partir de 1 seconde : écran 1 - 1 dot ;
- à partir de 25 s : écran 2 - 3 dots ;
- à partir de 30 s : écran 3 - 5 dots ;
- à partir de 35 s : écran 4 - 9 dots ;
- à partir de 40 s : écran 5 - 12 dots ;
- à partir de 45 s : écran 6 - 17 dots ;
- à partir de 50 s : écran 7 - 37 dots ;
- à partir de 55 s : écran 8 - 68 dots (1 ligne) ;
- à partir de 60 s : écran 9 - 204 dots ;
- à partir de 65 s : écran 10 - 476 dots ;
- à partir de 70 s : écran 11 - 1020 dots ;
- à partir de 75 s : écran 12 - 2788 dots.

Quand l'écran noir est saturé de points, *c'est-à-dire* 2788 [...], il va clignoter jusqu'à la 358 753<sup>e</sup> s, puis repredre en sens inverse le même nombre de points, dans le même temps, jusqu'à afficher 1 point sur l'écran et puis prendra 1 s de plus pour s'arrêter.

- À partir de 358753 s : écran 11 ;
- à partir de 358759 s : écran 10 ;
- à partir de 358764 s : écran 9 ;
- à partir de 358769 s : écran 8 ;
- à partir de 358775 s : écran 7 ;
- à partir de 358780 s : écran 6 ;
- à partir de 358786 s : écran 5 ;
- à partir de 358791 s : écran 4 ;

imaginer combien de livres de littératures il eut fallu compiler pour totaliser le milliard de points voulu par Robert Barry ? Quatre jours passés sans reprendre son souffle en fin de phrase, personne n’y survivrait déjà ! Laissons de côté *À la recherche du temps perdu*, pourtant programmatique par le titre, car étant donnée la longueur de ses phrases, les points sont trop rares chez Proust...

Quelle sorte de lecteur sommes-nous lorsque nous nous penchons sur les vingt-cinq tomes de *One Billion Colored Dots* ? L’expérience relève-t-elle de la lecture ? Certainement pas. Elle en prend les apparences puisqu’il s’agit d’un livre, mais ce livre ne renferme aucune information sinon en page de titre et en fin de chaque ouvrage sur la page présentant le colophon. Et nulle image ne se dissimule dans ces champs de points, même s’il suffit d’en relier certains, dans un certain ordre, pour en faire apparaître par milliers ! Donc considéré comme un ensemble de livres, *One Billion Colored Dots* est vide. Et considéré comme un réservoir, il est plein. Plein, mais sans contenu. Car, comme le dit Sartre : « Les couleurs, les formes ne sont pas des signes, elles ne renvoient à rien qui leur soit extérieur <sup>119</sup> ». Et l’on est devant cette somme comme une personne affligée de troubles de la mémoire, devant qui défileraient en désordre les invités d’une réception organisée en son honneur, et qui réserverait à chacun un équitable mot d’accueil, mais sans pouvoir distinguer parmi ses hôtes ceux qui lui ont déjà été présentés de ceux qui lui restent à saluer. Pour sauver les apparences, ces grands malades arborent un sourire de circonstance en société, mais ils sont perdus et ils s’enferment dans une profonde solitude. Devant le milliard de points de Robert Barry, nous sommes perdus, seuls devant la multitude et nous butinons d’un volume à l’autre, sans ordre et sans méthode, à la manière du pilote de *Vol de Nuit*. Car il serait stupide de commencer par la page 1 et d’espérer finir un jour par la 50 200<sup>e</sup>. Comme il serait

---

à partir de 358797 s : écran 3 ;  
à partir de 358802 s : écran 2 ;  
à partir de 358807 s : écran 1 ;  
à partir de 358834 s : écran de fin ;  
à partir de 358840 s : arrêt. »

Mais autant l’avouer, nous ne sommes jamais parvenus, Michèle Didier et moi, à nous entendre sur la durée exacte du film ! Aux malheureux qui l’ignoraient, signalons à ce sujet, pour nous mettre d’accord et pour complaire à Robert Barry, que selon la première résolution de la 13<sup>e</sup> Conférence Générale des Poids et Mesures, 1967/68 : « La seconde est la durée de 9 192 631 770 périodes de la radiation correspondant à la transition entre les deux niveaux hyperfins de l’état fondamental de l’atome de césium 133 » ! Et ajoutons, pour plus de précision, que : « Lors de sa session de 1997, le Comité international a confirmé que cette définition se réfère à un atome de césium au repos, à une température de 0 K. »

119. Sartre, *Qu’est-ce que la littérature ?*, « 1. Qu’est-ce qu’écrire ? », éd. Gallimard, Paris, 1948, rééd. Folio, 1985, p. 14.

absurde d'y glisser un marque-page en se promettant d'en reprendre plus tard la lecture où on l'avait laissée. Les accumulations de points de Robert Barry font partie d'une catégorie de livres très particulière qui existent pleinement sans qu'il soit nécessaire de les ouvrir à toutes les pages... si on les a parcourus très superficiellement une fois au moins.

Les meilleures conditions de présentation du *One Billion Colored Dots* sont réunies quand les vingt-cinq volumes peuvent être ouverts simultanément sur une même console à une hauteur permettant leur consultation debout. Le lecteur-scrutateur peut ainsi se déplacer librement de droite à gauche et de gauche à droite d'une teinte à l'autre en renouvelant à l'envi leurs associations, la couleur se voyant ainsi assigner une fonction singulière que ne pouvait remplir l'édition monochrome de Sperone. À l'exception de la page de titre (ne portant plus la mention de la date et de la justification du tirage dans l'édition la plus récente, où ces renseignements et bien d'autres sont détaillés dans le colophon, en fin de volume), les vingt-cinq volumes imprimés en 1971 étaient tous identiques.



L'expérience physique se complique dans l'édition Michèle Didier du fait même de la couleur, qui incite à parcourir les livres ou du moins à sauter de l'un à l'autre. En 1971, les livres peuvent rester fermés. En 2008, ils doivent être pratiqués, c'est-à-dire manipulés. La couleur doit être révélée par la lumière. Car l'on fait une expérience différente quand on se penche sur une page criblée de points bleus ou rouges. Et en amont, l'artiste fait une expérience particulière quand il sélectionne les couleurs et quand il les nomme. Interrogé sur ses choix, sa réponse est cependant laconique : « I wanted all the basic and secondary colors plus white, black, grey, gold, etc <sup>120</sup>. » Interrogé sur le principe de classification des couleurs, il fait une réponse de peintre : « no system, just what I thought felt right <sup>121</sup>. » Ce qui donne :

n° de volume	référence Pantone	sous-titre donné par
--------------	-------------------	----------------------

---

120. R. B., correspondance avec l'auteur, 18 juillet 2008.

121. *Ibid.*

		l'artiste
1	032	red
2	293	blue
3	1505	orange
4	2685	violet
5	334	green
6	102	yellow
7	228	maroon
8	3262	blue green
9	621	light green
10	110	ochre
11	2635	light purple
12	7541	light grey
13	2955	dark blue
14	230	pink
15	375	yellow green
16	2592	purple
17	162	light orange
18	2405	red violet
19	100	light yellow
20	877*	silver
21	290	light blue
22	427	grey
23	871	gold
24	white*	white
25	black	black

Pourquoi Barry s'en tient-il à des réponses aussi brèves ? Pour ne pas substituer son appréciation à celle de l'utilisateur, sans doute, qui pourra noter tout seul :

— que l'artiste s'est abstenu d'utiliser les couleurs primaires ;

- que le rouge et le bleu sont en tête, mais que le jaune n'apparaît qu'en sixième position ;
- que le noir a été conservé pour la fin ;
- que les points blancs de l'avant-dernier volume sont invisibles, imprimés sur papier blanc, à moins de se pencher et de regarder le livre de côté sous une lumière rasante ;
- que l'or et l'argent sont noirs, inversement, s'ils ne sont pas observés en face, sous une lumière directe ;
- que la dispersion de l'impression en une multitude de points provoque un effet de trame ;
- que certaines couleurs, claires en général, comme le « light green », le « light yellow » ou le « light blue » confèrent aux pages de points une vibration d'une intensité difficile à soutenir à courte distance ;
- que la couleur des surfaces ainsi tramées est très atténuée par rapport à la couleur des points pris séparément ;
- que la trame donne plus facilement l'illusion d'un à plat si l'on plisse les yeux ;
- que la nuance entre certaines couleurs, comme les « light blue », « light green », « light grey », n'est jamais assez subtile pour qu'on puisse les confondre ;
- que du « maroon » correspondant au bordeaux du volume 7 jusqu'au « pink », Barry semble affectionner les nuances de violet ;
- que le « maroon » n'est pas un marron et que le « purple » n'est pas un pourpre ;
- que le « purple » n'exclut pas le « violet » ;
- que l'artiste a préféré un bordeaux et un ocre à un brun moyen, inexistant de sa charte car d'un mélange trop indéterminé peut-être...

On voit assez de choses en se penchant sur ces livres sans avoir à se demander ce qu'on peut y voir. Pourtant l'expérience physique le dispute à l'expérience sémantique dans le moment même où on les observe. Et l'on constatera avec étonnement qu'il n'est pas possible de trancher, de la physique ou de la sémantique, laquelle est la plus immédiate. Le mot rouge a une intensité équivalente, sans doute, à celle de la couleur qu'il sert à désigner. Nommer, c'est distinguer, c'est prêter assistance aux faits pour les assimiler. Or, l'expérience visuelle est déjà mentale avant d'être verbalisée.



Pour Sartre, « les mots sont transparents et [...] le regard les traverse<sup>122</sup> ». Pour Bochner, c'est le contraire. Seuls « les nombres sont réellement transparents<sup>123</sup>. » En revanche le : « La langue n'est pas transparente<sup>124</sup> ». Pour Sartre, les mots sont transparents parce qu'ils renvoient à autre chose : l'attention ne doit pas se fixer sur eux. Pour Bochner, ils ne peuvent être transparents, car ils sont inaptes à renvoyer vers un but unique : ils réorientent la pensée qu'ils sont censés servir, et une partie essentielle de l'œuvre de cet artiste conceptuel majeur qui échappa à Siegelaub est fondée sur cette opacité où le rejoint volontiers Barry quand celui-ci déclare : « The use of language is very difficult. It's something which is not natural to me<sup>125</sup> ». Point de mots ou si peu dans ces 50 200 pages qui, reliées, forment des livres absolument pleins ou absolument vides, comme on veut, mais tout sauf *transparents*.



Pour Barry, plus encore que chez un certain nombre de ses contemporains, la documentation jointe à l'œuvre ne devrait pas se donner comme autre chose qu'une preuve d'existence de l'œuvre, mais l'existence de la documentation a le défaut de s'imposer avec une trop flagrante évidence par rapport à une intervention artistique qui a si peu d'existence matérielle. Elle a justement le défaut originel majeur de devoir lui être *jointe*. « There's no one who makes work quite like the way Barry does », souligne Siegelaub. « Because he doesn't even have a piece of paper in the end to tell you. He doesn't even have a statement about something. When he's finished, he just has, you know, just the fact of having done it. It's his word that he did it at all. [...] Barry is quite a bit different. There's absolutely nothing<sup>126</sup>. »

La volonté de s'en tenir à l'œuvre elle-même, à l'exclusion de tout appareil documentaire ou signalétique, ne va pas sans rappeler l'exigence d'autonomie plastique de l'œuvre d'art revendiquée par les générations précédentes. Et reconnaissons que,

---

122. Sartre, *op. cit.*, p. 30.

123. M. B., Anne-Françoise Penders, « Rencontre avec Mel Bochner / New York, mars 2000 », *Pratiques*, n° 9, École des beaux-arts/Presses Universitaires de Rennes, automne 2000.

124. M. B., « Speculations 1967-1970 », *Art in the Mind*, Allen Art Museum / Oberlin College, Oberlin (Ohio), 1970, p.33, repris Cherix & Mavridorakis, *op. cit.*, p. 199.

125. R. B., P. Norvell, *op. cit.*, p. 91.

126. S. S., *ibid*, p. 33.

dans le fil d'une démarche d'inspiration marxiste <sup>127</sup>, tendant à la liquidation de l'objet et (en passant) d'un certain marché de l'art, le certificat qui fait partie de la documentation est encombrant en tant que titre de propriété.

Je me suis heurté à un mur quand j'ai demandé à Robert Barry de me parler de ses deux premiers livres d'artistes, qui précédèrent *One Billion Dots*. La première fois que j'ai essayé, rappelant leurs titres, les noms des éditeurs et dates de publication, et lui demandant simplement quelles sortes de livres ils étaient, il me répondit : « artist books, black text on white paper <sup>128</sup> ». Trop court, je revins à la charge en lui demandant de me les décrire. Voici ce qu'il me répondit la seconde fois : « no, not more than I have. How can you possibly know the work of art unless you have seen it? If they are important to your work you will have to find them. How do you know about them? When you see them you can ask questions. A description is incomplete and can be misleading <sup>129</sup>. »

Tout commentaire peut être mis au crédit de la documentation et donc à son débit si celle-ci est jugée encombrante parce qu'elle peut déplacer l'attention et causer une distraction par rapport aux intentions de l'artiste. Pour signaler une œuvre, Barry et Siegelau n'ont pas tort, l'unique mention de son existence dans une liste en fin de catalogue est suffisante. Dans ces conditions, bien sûr, on peut passer à côté d'elle sans la remarquer, mais puisque l'essentiel est qu'elle *existe*, cela ne vaut-il pas mieux que de la voir ou de la décrire en se méprenant gravement sur son compte ? « Toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence. Si vous nommez la conduite d'un individu vous la lui révélez : [...] son geste furtif [...] se met à exister énormément, à exister pour tous, [...] il prend des dimensions nouvelles, il est récupéré <sup>130</sup>. » Pour mon compte personnel, je préfère d'abord me passer de commentaire pour découvrir une exposition. Tout commentaire est par nature intrusif et additionnel. Or, le plus suspect des commentaires, additionnel tout de même, est certainement celui qui ne se prétend *plein* que de la substance de l'œuvre dont il parle. L'espace critique se dilate ou disparaît complètement, c'est selon, avec l'art conceptuel. Pour Barry, il s'évapore. À la très pertinente question « What about the question of judgment, whether a piece is good or bad ? », que lui pose Patricia Norvell, il a une réponse imparable et désarmante : « I don't even think that there'll be that judgment. I

---

127. Pensons à nouveau à Marcuse et notons que Siegelau, qui ne se veut pas théoricien et moins encore écrivain, publie *Marxism and the Mass Media 4-5*, en 1976, et *Communication and Class Struggle: Capitalism, Imperialism*, en 1979.

128. R. B., correspondance avec l'auteur, 19 juillet 2008.

129. R. B., *ibid.*, 20 juillet 2008.

130. Sartre, *op. cit.*, pp. 27, 28.

think that the whole definition of art will be changing. The thing just *is*. I mean, how can you criticize a carrier wave ? How do you criticize inert gaz? <sup>131</sup> » L'œuvre disparaît en tant qu'objet, mais Robert Barry la réduit étonnamment ici à ses composants matériels. C'est peut-être pour cette raison qu'il choisit des composants quasi immatériels justement : du gaz, des chiffres et des ondes radios... Sa contribution ne peut toutefois se réduire à une actualisation du ready-made.



Robert Barry est encore imprégné du travail sur la grille qu'il a entrepris en tant que peintre depuis 1962 quand il conçoit le *One Million Dots* et le *One Billion Dots*. Sa première exposition personnelle, à la Westerly Gallery, à New York, en 1964, s'inscrit dans une perspective minimaliste. Il y présente des tableaux monochromes dont le « motif » carré répété régulièrement intervient en creux, comme une réserve dans un aplat de couleur. L'année suivante, il participe au même endroit à une exposition de groupe. Lawrence Weiner y remarque un de ses dessins avant d'en parler à Siegelau. Il se trouve que Barry connaissait déjà ce dernier dont la galerie était dans les parages.

Les peintures de 1964 et le *One Million Dots* n'ont peut-être en commun que l'organisation des motifs répétitifs. Le *Xerox Book* est un multiple, comme son nom l'indique. Le *One Billion Dots* est une œuvre unique, mais qui procède de la répétition de 40 000 points par page sur 25 000 pages. L'automatisme et la démesure font la différence. Tout ce qui reste d'autographe, si on peut le dire ainsi, dans les livres, c'est la consultation à laquelle ils invitent. Car même si ce qui intéresse Barry dans le livre, c'est l'idée du livre, cette idée se veut palpable : « I like books. I like the idea of holding them and turning pages. It creates a physical experience, a personal time. The artist book is about being a book. It is about turning pages, going back and forth and controlling time and space <sup>132</sup>. » L'idée du livre, ce n'est sans doute pas tout à fait le livre. Mais a-t-on le choix ? D'un livre, peut-on faire une autre expérience que celle de l'idée qu'on s'en fait ?

Or cette idée, pour être nécessaire, n'a pas besoin d'être fidèle au livre qui la suggère. D'ailleurs, le livre auquel Barry fait ici référence est un livre à venir, idéal et

---

131. R. B., P. Norvell, *op. cit.*, p. 94.

132. R. B., *Interview in Brussels on the 22nd of March 2006 by Vera Kotaji for Michèle Didier.*  
[www.micheledidier.com](http://www.micheledidier.com) .

générique. De même le compositeur Robert Schumann, du plus profond de la dépression, se réclamait-il encore d'une certaine idée de la joie. « Rien ne montre mieux combien la tristesse est le fondement de toute musique de l'intériorité que l'indication de Schumann : "Im frohlichen Ton" [Sur le ton de la joie]. Le nom de la joie dément sa réalité, et le "im", qui présuppose l'existence d'un "ton joyeux" connu et appartenant au passé, annonce à la fois que ce ton est perdu et l'intention de le faire revivre<sup>133</sup>. »

*One Billion Dots* est toujours demeuré dans la même collection privée allemande depuis les années soixante-dix. Rares sont ceux qui ont donc pu le consulter. L'éditrice Michèle Didier songea à en publier une nouvelle version depuis qu'elle commença, en 1995, à travailler sur le *One Million Years* d'On Kawara, exact contemporain du projet de Robert Barry<sup>134</sup>. Elle a déjà à son actif plusieurs entreprises monumentales quand elle rencontre celui-ci pour la première fois et qu'elle propose de faire un multiple de son premier milliard de points. Barry refuse et évoque un autre projet de livre, qui donnera *Art Lovers*, soixante-douze pages, paru chez Michèle Didier en 2006. Puis, alors que l'éditrice n'y comptait plus, en 2007 Barry revient sur sa première intention et lui propose la variante *One Billion Colored Dots* : « Same concept, different realization<sup>135</sup> ». Tiré en trente-cinq exemplaires, *One Billion Colored Dots* paraît quarante ans après le *One Million Dots*, quarante ans après qu'il eut l'idée du *One Billion Dots* et trente-sept ans exactement après la réalisation de celui-ci. Barry est coutumier de ce genre de reprise : « I have done it very often in many different ways [...]. I like that use of time and space and time creating space. Something only an older artist can do<sup>136</sup>. » Chaque livre de la nouvelle série de vingt-cinq compte 2008 pages et c'est en 2008 que le projet est parachevé. La première édition présentait une reliure grise et l'intérieur était imprimé en noir. La nouvelle édition présente une reliure blanche et est donc imprimée en vingt-cinq couleurs différentes, une pour chaque volume, à l'exception des pages de titre et de celle du colophon. Le sens d'une œuvre, c'est la motivation de l'artiste qui la lui donne. « I always do what I say I'm going to do.

---

133. Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, tr. Jean-Louis Leleu, éd. Gallimard, Paris, 1982, p. 13.

134. Le projet de On Kawara est finalisé en 1999 dans une coédition Micheline Sz wajcer & Michèle Didier.

135. R. B., correspondance avec l'auteur, 20 juillet 2008.

136. R. B., *ibid.*

[...] Ah, it's important to *me* to do it. You see, that's part of the making of the art <sup>137</sup>. »  
Au lieu de chercher le sens, cherchez la motivation !



Une étagère a été réalisée sur mesure pour l'unique et très précieux *One Billion Dots*, à l'initiative de son propriétaire. Dans l'excellent catalogue publié à l'occasion des expositions de la Kunsthalle de Nuremberg et du Kunsthaus d'Aarau en 2003 <sup>138</sup>, la légende de la photo de cette œuvre fait par erreur référence au meuble comme faisant partie de l'œuvre. Délice de la traduction, en allemand, le mot étagère se dit *Regal*. J'ai rapporté cette anecdote à Barry, qui l'a appréciée, mais pas encore à Jonathan Monk, dont le portrait figure à l'arrière plan d'une page de *Art Lovers* et qui s'en délectera. Monk nourrit en effet le projet de faire une série de tableaux d'un milliard de points peints à la main en Chine à raison d'un point par personne <sup>139</sup>.

En français, on peut choisir entre deux étymologies pour le mot *régal* : celle de réjouissance, qui donne *rigoler*, et celle de *royal* qui donne *régalien*. On peut aussi trouver son bonheur entre les deux...

---

137. R. B., P. Norvell, p. 90.

138. Karl Kerber Verlag, Bielefeld, 1986, p. 59.

139. J. M., correspondance avec l'auteur, 21 juillet 2008 : « wanted to make a series of paintings with one billion dots / hand painted in China / one dot per person ».

# 2.

## 2.1. / Bill, William & Pr. Wegman

### William Wegman, l'œuvre fondamentale : 1969-76

— L.B. : Oh, for a moment I almost took you  
literally! The tone of your voice was exactly the same  
as it had been on the tape.

— W.W. : I just imagined you were a camera. »

(Entretien par Liza Béar, in *Avalanche*, 1973)

William Wegman obtient son premier poste d'enseignant en 1967, dès sa sortie de l'université de Champaign, Illinois. Il a 23 ans et il va d'abord s'installer dans l'état voisin du Wisconsin — qu'il parcourera du Nord au Sud pendant trois ans, à raison d'un établissement par an. Observateur lucide de la situation artistique du moment, il vient de peindre son dernier tableau géométrique et il ressent rapidement l'influence de personnalités aussi différentes que Robert Smithson, Frank Stella, Donald Judd, Eva Hesse, Carl Andre ou Sol LeWitt comme un obstacle à l'émancipation de sa créativité.

Sa carrière de professeur suit alors un train raisonnable, elle prend même une certaine avance sur sa carrière d'artiste. En 1967, il prend son premier poste à Wausau. En 1968 il est nommé à l'université de Waukesha. Et l'année d'après il intervient en qualité d'artiste visiteur à l'université de Madison, capitale de ce grand état agricole qu'est, avant tout, le Wisconsin. Nous sommes en 1969, et c'est à partir de ce moment que Wegman réalise ses premières œuvres réellement originales : des performances et des installations en milieu naturel ou sur le campus de Madison.

« Je travaillais avec de la terre, des photographies, des ficelles, des cils, des carottes et de l'acétone. (...) Je jetais des radios depuis les toits des maisons et (...) je me souviens qu'un jour j'ai fait descendre la rivière Milwaukee à des virgules en polystyrène <sup>140</sup>. » L'artiste a vingt cinq ans. Son œuvre est encore très instable. Elle se dégage toutefois de ses précédentes et exclusives préoccupations formelles et le

---

140. Propos recueillis par David Ross dans son entretien du 10 octobre 1989, reproduit dans le catalogue publié par Abrams, New York, sous la direction de Martin Kunz, à l'occasion de la rétrospective internationale de 1990-92. (Tr. en français par Marie-France Thivot dans le cahier publié par le M.N.A.M., Paris.)

problème de la reproductibilité fait pour la première fois son apparition dans une double installation utilisant un motif à la Kandinsky <sup>141</sup>.

L'extrême précarité des matériaux utilisés et souvent le propos même de ces œuvres les condamnent à une durée d'existence éphémère. L'expédient de la photographie s'impose alors naturellement par son aptitude à conserver l'idée de l'œuvre. Et ainsi la photographie constitue-t-elle d'abord un véhicule pédagogique très efficace. Celle-ci n'entre encore pas tout à fait dans la conception de ses œuvres, mais elle fait désormais partie des habitudes professionnelles du Professeur Wegman et elle ne tardera plus à s'imposer comme un mode d'expression à part entière — le passage de l'exploitation documentaire à son utilisation à fin artistique coïncidant du reste à peu près à la découverte de la vidéo. *Fish Sculptor*, *Discussion Group*, de 1969, et *Faculty Lounge*, de 1970, constituent des œuvres de transition, dans lesquelles, la photographie ne fait manifestement pas encore pleinement partie de l'œuvre. C'est un document qui s'ajoute à l'œuvre, laquelle relève encore soit de la performance (c'est le cas de *Fish Sculptor* où l'artiste rassemble un public devant lequel il se donne en spectacle), soit de l'installation (les deux autres œuvres sont des variantes, elles ne correspondent cependant pas tout à fait au genre de la distribution piece, que l'artiste définit comme des installations destructibles et reconstituables ne faisant intervenir aucun élément vivant, ni être humain ni animal, et c'est pourquoi Wegman les considère aujourd'hui comme des *photo-pieces*).

En 1969, Wegman participe à cette version contemporaine de l'*Armory Show* — où s'était illustré Duchamp — qu'est l'importante exposition *When Attitudes Become Form*, conçue par Harald Szeemann pour la Kunsthalle de Bern et L'I.C.A. de Londres. Il y présente ses *Screen Pieces*, des travaux sériels mettant en œuvre des actions élémentaires — telles que plier, rouler, couper — et utilisant pour matériau du vulgaire rideau de nylon vendu au mètre. Wegman s'intéresse aux variations d'aspects du matériau selon que les œuvres sont accrochées au mur, suspendues au plafond ou placées au sol. Il poursuivra l'expérience des *Screen Pieces* pendant deux ans. Et c'est en 1970 que, sous le titre de *Cotto*, surgit la première pièce vraiment satisfaisante du catalogue de son œuvre photographique. Dans un texte qu'il intitule *Eureka*, Wegman décrit lui-même cette découverte comme l'irruption providentielle mais quasi accidentelle d'une image d'un genre complètement nouveau dans son champ

---

141. Cf. le texte de Lisa Lyons publié dans le catalogue de l'exposition *Wegman's World* présentée au Walker Art Center de Minneapolis, en 1982 ; voir tout particulièrement les pp. 9 et 10 sur ce point.



d'investigations. (Ce texte est reproduit en tête du présent ouvrage, je ne peux qu'inviter le lecteur à s'y reporter.) Le précoce Professeur Wegman peut dès lors poursuivre son honnête carrière à l'université, il ne nous intéresse plus, d'ailleurs il n'intéressera plus réellement l'artiste du même nom.

« I rebelled against what I was supposed to be thinking about at that time, having to read Wittgenstein and Lévi-Strauss. Unless I wanted to become a professional philosopher I was just wasting my time, being a dilettante. I thought Robert Smithson was being a dilettante scientist in a way. It just seemed like every article had a quote from Merleau-Ponty to reinforce its ideas. Also, once I moved away from the university environment, I found it very strange to try and keep up those *investigations*<sup>142</sup>. »



Ce qui apparaît clairement à la lecture d'*Eureka*, c'est — à travers l'esprit analytique dont témoigne ce texte précieux — l'importance qu'a immédiatement attachée l'artiste à cette œuvre et à ses conditions d'apparition. Ce que révèle également ce commentaire, c'est que *Cotto*, œuvre manifeste, était déjà une image avant de devenir une photographie. Enfin ce que dénote l'existence même d'un tel texte — qui, je le souligne, n'a pas d'équivalent chez beaucoup d'artistes —, c'est d'une part l'intérêt attaché par Wegman à sa propre biographie et d'autre part l'attention et la précision apportées au récit de ces circonstances particulières — l'œuvre de Wegman, nous le verrons plus tard, est en effet traversée par le problème de la narration et, précisément, par celui du récit autobiographique.

C'est donc à l'état documentaire que la photographie fait son entrée dans l'œuvre de Wegman. Mais qu'est-ce qu'est, au juste, un document photographique ? La photographie est par nature documentaire. Elle constitue donc à la fois un signal et un support d'information. D'abord elle signale qu'elle recèle une information et ensuite elle transmet, plus ou moins bien, cette information particulière qu'elle est censée contenir. Signal et support, c'est un espace de transition, qui vaut toujours pour autre chose et jamais pour lui-même. Encore faut-il s'entendre sur le message à recevoir. Car

---

142. Témoignage rapporté par D. A. Robbins dans son article *William Wegman's Pop Gun*, paru dans *Arts*, Mars 1984.

le propre de la photographie, c'est de contenir une multitude d'informations en un minimum d'espace. Aussi n'est-il pas évident qu'en fin de compte l'information effectivement reçue corresponde exactement avec celle que le document photographique était censé transmettre de façon particulière.

Dire que la photographie disparaît en tant que document à partir de *Cotto* est donc complètement faux. (Si elle disparaissait effectivement en tant que tel, elle n'aurait rien à montrer... qu'elle-même, or elle-même, sans objet, donc sans information, n'existe pas. Une feuille de papier photographique vierge n'est pas une photographie ; le commencement de l'existence photographique coïncide avec les premiers signes de dégradation visible de cette feuille de papier — le premier pinceau de lumière subrepticement échappé de l'agrandisseur ou d'une fente de la porte du laboratoire constituant le premier « objet » photographié. Dire que la photographie est en l'occurrence la finalité de l'expérience est également oiseux. *Cotto* reconnaît au contraire par principe le statut documentaire de la photographie, qui finalise l'expérience mais n'en constitue pas l'aboutissement.

La photographie est donc forcément documentaire. Et ce qui est nouveau dans *Cotto*, c'est que la finalité du projet artistique correspond avec la finalité du document photographique : c'est à dire la délivrance d'une idée ou d'une information : en l'occurrence la mise en évidence d'une analogie formelle qui cause le rapprochement de deux objets si différents, l'un précieux, l'autre prosaïque et vulgaire : la bague et la tranche de salami ou, plus exactement, la pierre précieuse montée sur cette bague et les grains de poivre incrustés dans le morceau de charcuterie.



Avant *Cotto* l'œuvre possédait une présence matérielle. Et, pourvu qu'elle en conservât la mémoire, la photographie autorisait d'une certaine façon la privation du contact direct avec l'œuvre, précipitant même celle-ci vers la destruction — la photographie attestait après tout sa fragilité et donc l'impossibilité de sa conservation !

En fait l'œuvre possédait une présence matérielle et la photographie affirmait déjà la vanité de cette présence encombrante, qui constituait surtout un facteur de pesanteur. L'œuvre procédait avant tout d'une idée, qui, elle, ne pouvait être détruite et que, tant bien que mal, devait pouvoir traduire la photographie. Ce dont parle l'œuvre n'est pas

ce qu'on voit de l'œuvre. La photographie se substitue à l'œuvre mais elle n'est pas l'œuvre. Et son apparition se traduit en fait par l'instauration d'une véritable *distance documentaire*. La photographie n'est pas la chose à voir, elle se substitue mais elle ne remplace pas, d'ailleurs elle est choisie en dernier ressort, c'est une production de *seconde-main*.

Avant les installations et les performances les œuvres étaient formelles. Après, conceptuelles ou narratives, elles ont seulement la fulgurance et l'immatérialité des idées. Avant *Cotto* le document ne fait pas partie de l'œuvre. Après, l'œuvre elle-même présente un caractère documentaire et... c'est pourquoi (?) l'artiste recourt à la photographie. Autrement dit, et pour en finir, avant *Cotto* les œuvres ont une *pesanteur* matérielle ; après, de nature poétique, elles relèvent de l'image et du signe. (Ce sont les idées qui forment ou qui s'expriment à travers les images mais ces idées ne sont pas simplement des idées d'images.)

L'évènement que constitue l'apparition de cette œuvre en 1970, se suit immédiatement d'effets. Et la production de Wegman sera extrêmement importante les années qui vont suivre. Deux expositions personnelles lui sont consacrées dès 1971, la première à Paris, à la galerie Ileana Sonnabend, la seconde, à l'initiative d'Helene Winer, à la galerie du Pomona College of Art en Californie — qui publie, à cette occasion, un premier catalogue principalement consacré à son œuvre photographique.



Wegman quitte le nord des Etats-Unis et l'université de Madison en 1970 pour enseigner au Cal State de Long Beach en Californie. Il a vingt six ans et ceux qui l'ont connu à cette époque le présente comme un personnage complexe et d'une grande timidité. (L'artiste explique lui-même que les tâtonnements qui ont précédé la réalisation de *Cotto* correspondent à une période tendant vers la schizophrénie.) Une grande partie des images qu'il va produire dès lors se trouvent être des autoportraits. Or c'est à la rentrée universitaire 1970-71 qu'a lieu la rencontre avec Tim Owens — un étudiant de Wegman qui présente la particularité troublante d'être son sosie. Et c'est à peu près à la même époque, en septembre 1970, que Gayle et William Wegman achètent un chien, qu'après quelques hésitations ils vont appeler Man Ray. Cette anecdote de la vie domestique va, on le sait, devenir un évènement déterminant puisque

c'est avec Man Ray et ses descendants que Wegman réalisera la plupart de ses vidéos et bientôt la majorité de ses photographies <sup>143</sup>.

Tous ces faits ordinaires de la vie personnelle de Wegman sont immédiatement exploités dans son œuvre. Les premières photos de Man Ray, font par la force des choses, leur apparition l'année même de son acquisition (la première photo le représente allongé sur un lit, au côté d'une chaussette de même taille que lui, viennent ensuite *Dog Dream* et *Milk/Floor* ; les premiers films vidéo sont *Drinking Milk* et *Microphone* mais c'est avec *Cape On (Reel 1)*, 1970-72, que la collaboration de Man Ray devient effective) puisque, confie l'artiste, la seule façon de le tenir tranquille sans l'attacher et le rendre malheureux consistait à pointer sur lui l'appareil photo ou la caméra vidéo <sup>144</sup>. Et c'est de 1971 que date *Big and Little*, l'une de ses images les plus fameuses présentant l'artiste au côté de Tim Owens, dans une pose et un accoutrement identique à ceux de son sosie, plus jeune et d'un peu plus forte corpulence. Mais celui-ci le faisant, un an auparavant, rencontrer Lynn, sa jeune femme et celle-ci, bientôt, Terry, sa sœur jumelle, Wegman, frappé par tant de ressemblances ! ne résiste pas à demander aussitôt à ses deux nouvelles amies de se prêter à quelques-unes de ses plus subtiles expériences — *When Kittens Become Cats*, *Lynn Marks Mapped on Terry*, *Twin Expressions*, 1970 <sup>145</sup>.

Deux thèmes principaux se dégagent ainsi très rapidement dans l'ensemble de la production photographique de Wegman : le problème de la perception — qui prête à des développements à caractère didactique ; Wegman est encore professeur, je le rappelle — et celui de l'identité — qui reflète des préoccupations plus personnelles —, ces deux sujets fusionnant dans un nombre important d'œuvres. Il faut bien sûr considérer ces deux thèmes dans leur plus grande étendue. Ainsi le thème de la perception comprend-il celui de l'effort, *donc* de la difficulté, *donc* de la confusion, *donc* de l'exagération, *donc* de l'aberration, *donc* de l'illusion, *donc* de l'erreur, *donc* de l'exactitude, *donc* de l'impossibilité, *donc* du bizarre, *donc* de l'exception, *donc* de l'inconstance, *donc* de la métamorphose, *donc* de l'anomalie, *etc.* Et ainsi le problème de l'identité doit-il s'entendre comme enveloppant des questions relatives à la

---

143. Cf. la note adjointe par Wiliam Wegman à l'entretien de David Ross, *op. cit.*

144. Cf. Lisa Lyons, *op. cit.*

145. *Lynn-Terry* date de 1971.

distinction, *donc* à l'identification, *donc* à la ressemblance, *donc* à la parenté, *donc* à la reproduction, *donc* à l'imitation, *donc* à l'analogie, *donc* à l'unicité, *donc* à la duplication, *donc* à l'interversion, *donc* à la permutation, *donc* à la symétrie, *etc.*

D'une catégorie à l'autre, un nombre important de ces questions se rejoignent, on le voit. Néanmoins, certaines d'entre elles donnent lieu à des développements spécifiques. C'est notamment le cas avec les questions relatives à l'erreur, à l'inversion ou à l'analogie, *etc.* qui font l'objet d'œuvres impossibles à « ranger » dans les deux grandes catégories définies plus haut. (*Three Mistakes*, de 1971-72, *Untied On Tied Off*, de 1973, font, par exemple, partie de la première de ces petites catégories contigües aux précédentes. *Chip and Dip Set, He tripped on her Book...*, de 1970, et *Inverted Plywood, Bow and Arrow*, de 1973, font partie de la seconde. Et *Cotto, Portable TV*, de 1970, et *Telephoam*, de 1971, font partie de la troisième.)



Il y a bien sûr des photographies pratiquement inclassables. Et je ne veux surtout pas donner l'impression que ces œuvres ont été réalisées dans le but d'épuiser un sujet. Dans le passionnant contexte que forme l'art conceptuel à cette époque, l'œuvre de Wegman se distingue au contraire par une spontanéité, une prolixité et une diversité, en gros : par une liberté, tout à fait extraordinaires et à laquelle ne peut se comparer que l'œuvre photographique de Robert Cumming (ami très proche de Wegman quand ils étaient tous deux étudiants à l'université de Champaign, Illinois), Douglas Huebler (qui est de vingt ans son aîné, mais dont les *Duration Pieces* et *Variation Pieces* et *Location Pieces* apparaissent en 1969-70, et dont Wegman fait la connaissance à la même époque au Bradford Junior College de Haverhill, Massachussets, où Huebler enseignait au côté de Donald Burgy, à l'occasion d'une exposition Cumming/Wegman dans laquelle ce dernier présente encore des *Screen Pieces* ) et, dans une moindre mesure, Edward Ruscha (qui devint l'un des premiers et des plus sérieux collectionneurs de Wegman et à l'œuvre duquel, à l'instar de celles de Bruce Nauman et d'Al Ruppertsberg, qu'il découvre dans des revues telles *Artforum* ou *Avalanche*, Wegman s'intéressait déjà avant de s'installer sur la côte ouest). La monomanie, qui, soit dit en passant, a donné lieu à des travaux aussi remarquables que ceux d'On Kawara, étant de rigueur en général chez les artistes conceptuels, la personnalité de Wegman se singularise en effet

par une curiosité générale d'une amplitude et d'une disponibilité vraiment exceptionnelles.

Tout intéresse Wegman *a priori*. Et particulièrement ce qui n'intéresse personne d'autre que lui <sup>146</sup>. D'où son goût pour l'effet comique ou pour les sujets réputés triviaux ou manquant de sérieux : « Sometimes I've drawn on autobiographical material, maybe situations that I've felt trapped by, and turned them into something else, but in a very superficial way. When you find yourself thinking and worrying about certain things they become ridiculous <sup>147</sup>. »

Si risquer un calembour en tant qu'artiste à cette époque était déjà jugé presque indécent, faire de surcroît une œuvre à partir de ce calembour était tout bonnement inacceptable pour ne pas dire complètement inenvisageable. C'est pourtant la position que soutient Wegman, poussant dans certaines œuvres le processus à son extrémité la plus radicale et la plus absurde en pointant l'homophonie de mots recouvrant des sens très différents et en entreprenant la matérialisation visuelle littérale de ces jeux-de-mots aussi désopilants qu'idiots et qui, ressortissant par nature à la seule manipulation linguistique, s'ils sont traduisibles au moyen d'objets, ne signifient plus rien à l'état visuel. C'est le cas dans *Telephoam*, 1971, ou dans la vidéo *Saw Moovies (Reel 4)*, 1973-74, qui atteignent à des sommets dans le genre absurde.

Ce penchant pour le calembour relève d'une appréciation singulière des problèmes de langage. Il relève également chez Wegman de son intérêt « pervers » pour la forme mineure : celle du rébus, de la parodie, ou de la caricature... Et il faut y voir, dans le monde du langage, le pendant symétrique exact de son intérêt pour l'homologie formelle dans le monde des objets — *Portable TV* est l'exemple d'un calembour visuel intraduisible au moyen du langage.

---

146. Il est sur ce point assez intéressant de comparer la position de Wegman avec celle de certains intellectuels français qui éprouvent à la même époque une réserve équivalente à l'égard du sujet. Je pense ici notamment à Roland Barthes — auquel le critique américain Craig Owens, pensant sans doute à la figure du palimpseste récurrente chez l'auteur français, fait référence à propos des plus tardives *altered photographs* de Wegman (cf. note suivante) — et à Georges Perec, dont l'avant-propos de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, 1974, trahit un élan comparable pour le détail indifférent généralement réprouvé du genre littéraire : « Un grand nombre, sinon la plupart, de ces choses ont été décrites, inventoriées, photographiées, racontées ou recensées. Mon propos (...) a plutôt été de décrire le reste : ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages. » (Paru en 1975 dans le n°1 de la revue *Cause Commune*, puis U.G.E., coll. 10/18, Paris, 1975, et éd. Christian Bourgois, Paris, 1988.)

147. *In Man Ray, Do You Want To...*, entretien par Liza Béar paru dans la revue *Avalanche*, hiver-printemps 1973.

Wegman s'intéresse à tout. Et tout ce qui retient son intérêt se noue dans son œuvre qui, on le conçoit bien, a besoin de plus d'un support pour se déployer dans toute son étendue. C'est d'abord la photographie noir et blanc et la vidéo qui serviront simultanément les catégories que je viens de présenter. Ce sera plus tard le dessin, la photographie Polaroid couleur de grand format ou la peinture à l'huile (que l'artiste avait pourtant, pensait-il, définitivement abandonné en 1966). Et c'est en fait aujourd'hui tout à la fois ! Or s'il faut donc multiplier les supports d'expression pour parvenir à exploiter correctement toutes ces idées, c'est encore sans compter sur les idées que suggèrent l'utilisation, l'alternance et les progrès techniques de ces supports eux mêmes<sup>148</sup> ...

Wegman insiste opportunément à cet égard sur la différence qu'il y a pour lui à utiliser tel ou tel médium. Certaines de ces photographies noir et blanc réalisées à partir de 1970 témoignent en effet d'une réflexion précise et dans certains cas presque maniaque sur les possibilités du médium photographique. Cette réflexion avait d'ailleurs assez rarement atteint une telle intensité depuis la photographie pratiquée par Maurice Tabard, Man Ray (sic), Raoul Ubac ou Jacques-André Boiffard entre les années 20 et les années 30, c'est à dire en pleine période surréaliste<sup>149</sup>.



La *lisibilité* de certaines œuvres de Wegman est certes impossible si l'observateur n'est pas en mesure d'y déceler des allusions directes à l'histoire de la photographie et notamment à Eadweard Muybridge. Mais on peut se demander si ses photogrammes (je pense à *Edge Work*, 1972, et à une œuvre sans titre réalisée à East Hampton en 1973 utilisant un tronc de cylindre en tôle perforé, ou encore à *Screen Puree*, 1975, qui semblent explicitement évoquer la photographie surréaliste) font de fait volontairement référence à des sources historiques précises de la part de Wegman. — Deux de ces photogrammes, qui allient l'empreinte lumineuse pure et simple et l'image positive, ajoutant cependant à un propos technique ou formel éprouvé par l'histoire (celui de la

---

148. Pour ce qui concerne les rapports de Wegman avec la technique, je renvoie à son texte *Videotapes : Seven Reels*, Abrams, *op. cit.*, traduit en français (*Bandes vidéo : sept bobines*) par Marie-France Thivot dans l'annexe publiée par le M.N.A.M.

149. Les expériences de John Baldessari — de douze ans son aîné et dont le propos fait ouvertement référence aux méthodes d'analyse structurale et à Lévi-Strauss — ou de Richard Prince — dont l'œuvre apparaît en 1979-80 — sont d'ordre plus général. Warhol avait quant à lui, fait un usage pictural de la photographie, il en considérait moins la spécificité historique et technique.

photographie directe, sans pellicule) un propos stylistique récurrent, lui aussi, chez Wegman : celui de la tautologie, puisque les deux séries d'objets qu'il utilise (les couteaux et cette tôle plus abstraite) sont superposés à une image positive qui les représente : l'œuvre de 73 se présentant, si j'ose dire, sous la forme d'une double voire d'une triple tautologie puisque le cylindre métallique reproduit par contact, est sur l'image positive, ostensiblement posé sur une sorte de socle où il semble renfermer la lumière nécessaire à la prise de vue ! La tautologie, qui est une curiosité rhétorique aberrante, est une forme particulière de répétition, elle est donc à cet égard un procédé pédagogique comme un autre... et l'on peut encore y retrouver quelque chose du Professeur chez Wegman ! Le style a toujours un fond didactique chez cet artiste. Et l'œuvre photographique qu'il produit entre 1969 et 1976 sollicite toujours une extrême attention de la part de l'observateur.

Je reviendrai plus tard sur ce problème stylistique mais il me faut ici citer au moins deux autres œuvres également révélatrices de l'acuité de la réflexion de Wegman sur la spécificité du médium qu'il utilise. Il s'agit en l'occurrence de deux diptyques. L'un, intitulé *X Ray Photography*, de 1971, présentant en deux panneaux : 1. un homme maintenant frontalement à l'appareil une plaque de métal très épaisse occupant le centre du champ photographié ; 2. la même scène, vue de trois quart, révélant de part et d'autre de la plaque une femme assise dans un fauteuil tenant la pose et fixant (à travers l'obstacle métallique) un photographe coiffé de son voile noir qu'il faut supposer à l'œuvre et qui est donc en train de réaliser soit la première des deux images soit celle, plus expérimentale, à laquelle fait référence le titre de ce diptyque.

La deuxième de ces œuvres, de la même année, présente aussi les circonstances d'une prise de vue. Elle existe sous deux versions, l'une sous le titre *Gayle and Man Ray*, l'autre sous le titre *Vignette*. Dans les deux cas la première image reste la même : dans un studio de fortune, une femme, assise dans un fauteuil et le chien Man Ray se regardent mutuellement avec affection. Un rouleau de papier dans lequel a été découpé une fenêtre ovale focalise l'attention sur le visage des deux personnages qui apparaissent derrière ce cadre artificiel comme dans un portrait sentimental à la façon du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>150</sup>. La deuxième image correspond au détail exquis, c'est la vignette

---

150. Le portrait n'est qu'un genre parmi d'autres. La photographie, un moyen parmi d'autres. Après les thèmes et les supports d'expression, les genres, qui servent les projets, peuvent eux aussi constituer des



elle-même, débarassée de toute référence prosaïque et en particulier de cette vulgaire paire de pantoufles qui dépassait du cadre de papier et pouvait laisser croire à une version réactualisée du *Mariage des époux Arnolfini*. Et c'est là qu'intervient la différence entre les deux versions : l'une présentant cette vignette comme un simple détail — d'où son titre — et l'autre présentant le cliché final tel qu'il doit apparaître dans le viseur de l'appareil c'est à dire de manière inversée — le négatif ayant été simplement retourné<sup>151</sup>.

Les quelques œuvres qui présentent le protocole de la prise de vue peuvent paraître relativement anodines par rapport à certaines constructions plus élaborées de la même époque. Elles sont volontairement parodiques et Wegman tient en effet à lever toute ambiguïté sur l'intérêt profond qu'il porte à la photographie, c'est pourquoi il recourt à cet artifice : la parodie glissant une distance supplémentaire entre la gravité relative de ses intentions et la forme sous laquelle se présente finalement l'œuvre qui en résulte. « Je ne ressentais pas, dit-il, la nécessité de devoir devenir photographe pour faire mes photographies. À l'époque, je m'en souviens, toutes sortes de choses pouvaient devenir un matériau pour l'art. La photographie n'était que l'un parmi beaucoup d'autres<sup>152</sup>. » Ainsi parmi les photos de Wegman réalisées à cette époque, certaines font de la réflexion sur la spécificité du matériau photographique le sujet même de l'œuvre tandis que les autres tirent seulement parti des qualités spécifiques de la photographie pour aborder d'autres problèmes. Et il est vrai que la photographie offre des possibilités parfaitement adaptées à la réflexion sur les thèmes généraux de l'identité ou de la perception : elle parle naturellement de ces problèmes et ces problèmes s'expriment remarquablement à travers elle.



Nombreuses et fameuses sont les images exploitant par exemple la transparence et par conséquent la réversibilité du film photographique. Et diverses sont ces exploitations puisqu'aussi bien transparence et réversibilité peuvent servir des propos

---

motifs de réflexions particulières. (Le diptyque est un genre. La séquence est un genre. Le portrait est un genre et dans le genre du portrait existe le genre de l'autportrait, etc.)

151. *Portraiture/Portrait*, de 1971, peut se concevoir comme une variante ou comme une sorte de compromis entre les deux œuvres que je viens de citer.

152. In David Ross, *op. cit.*

appartenant indifféremment au thème de l'identité ou de la perception. Transparence seule dans *Lynn-Terry*, de 1971, *Family Combinations*, de 1972. Transparence et inversion du négatif dans des œuvres à la lecture moins immédiate comme *Index*<sup>153</sup>, de 1972, *Madam I'm Adam*, de 1971, et *Scar* — ou sa variante *Inguinal* —, de 1970, images pour lesquelles s'imposent quelques mots d'analyse.

*Index* constitue, si l'on veut, un portrait des cinq doigts des deux mains. Elle se présente en cinq panneaux qui chacun résulte de la juxtaposition de deux photographies : une du pouce droit l'autre du pouce gauche, une de l'index droit, l'autre de l'index gauche et ainsi de suite...

La particularité de chacun de ces panneaux consistant dans le fait qu'au lieu de nous présenter deux images symétriques, il semble nous présenter, chaque fois, deux images sensiblement identiques ou, du moins, deux images du même doigt de la même main : alors qu'en vérité il s'agit pour Wegman de comparer la symétrie de son propre corps en inversant une fois sur deux le négatif correspondant au doigt d'une de ses mains.

Même principe dans *Scar/Inguinal* qui de plus fait intervenir l'écriture inverse : indiquant le mot *left* à l'envers sur le côté droit du sujet et le même mot correctement formé sur le côté gauche : une fois le négatif inversé il semble qu'à quelques grains de beauté près on ait affaire deux fois à la même image.

Les problèmes de l'identité et de la perception se rejoignent, comme dans tant d'autres œuvres de Wegman, dans *Madam I'm Adam*. La réversibilité est à la fois photographique et linguistique. Et je dois renvoyer à la fine description que Lisa Lyons a faite de cette œuvre complexe qui, comme l'auteur le souligne, constitue un formidable palindrome visuel<sup>154</sup>. Rien n'est à ajouter à cette description. J'insisterai seulement, à propos de cette œuvre majeure, sur son côté falsificateur ; la photographie, instrument de reproduction mécanique, faisant ici l'objet d'une aléatoire imitation *manuelle*, l'être vivant tendant à ressembler à un objet inerte, en l'occurrence sa propre image, et l'artiste tendant donc à travers cette imitation à s'identifier à son art ou du moins à sa production artistique.

---

153. Autrement intitulé *Fingers*.

154. In Lisa Lyons, *op. cit.*

La transparence du négatif permettant la lisibilité de plusieurs clichés superposés, ce sont d'une part les portraits de deux jumelles et d'autre part ceux de l'artiste, de sa mère et de son père qui confondent leurs physionomies dans les œuvres respectivement intitulées *Lynn-Terry* et *Family Combinations*. (Maman + Papa = William Wegman ! La superposition est une seconde génération...)



William Wegman découvre la vidéo à l'université de Madison. Et cette découverte a pour première conséquence l'abandon de la performance, la vidéo lui permettant d'exercer une auto-critique plus exigeante, de par la possibilité qu'elle offre de réexaminer autant de fois que nécessaire les *sketches* enregistrés. Ses films les plus connus sont exactement contemporains des photographies qui font l'objet de cette étude. Ils contribueront d'ailleurs sans doute plus activement à sa reconnaissance — les polaroids achevant d'occulter à partir de 79 les photographies en noir et blanc aux yeux du public. Le matériau est nouveau, il attire l'attention et Wegman fait aujourd'hui figure de *vénérable* précurseur dans ce domaine. La différence de support suffit à introduire des différences dans les thèmes et les genres exploités par Wegman, et ceci, comme le souligne Liza Béar, pour commencer, du fait du facteur temps qui n'intervient pas de la même façon en vidéo et en photographie. Les préoccupations générales sont sensiblement les mêmes mais l'aspect didactique est quasi permanent dans les vidéos<sup>155</sup>. Celles-ci n'en sont pas pour autant plus sèchement théoriques que les photographies. Elles sont au contraire beaucoup plus loufoques en apparence et, si l'absence de séduction liée à leur absence de spectacle et à leur précarité technique (elles s'appuient en effet sur les limites de la contrainte technique) n'avaient pas constitué un obstacle, un petit nombre d'entre elles auraient probablement été tout à fait programmables par la télévision — ce qui, du reste, n'eut pas été pour déplaire à Wegman, j'imagine !

Quelques variantes thématiques spécifiques permettent également de distinguer les vidéos des photographies. Ainsi, dans l'œuvre filmée, la notion de perception introduit-

---

155. « La vidéo, dit Wegman, est un moyen pédagogique formidable. Grâce à elle on peut apprendre à perfectionner sa technique de golf ou encore son savoir vivre. On va mourir lentement et sans souffrance aussi. Quand j'ai enseigné en 1970 au Cal State à Long Beach j'ai emprunté mon matériel aux départements Sports et Psychiatrie. » *In Ross. op. cit.*

elle celle d'infirmité. C'est le cas dans *Born With No Mouth (Reel 3)*, 1972-73, dans *Laundromat (Reel 4)*, 1973-74, qui met en scène un professeur donnant un cours à des sourds-muets, ou encore dans *Trip Across Country*, 1973, où Wegman joue le rôle d'un aveugle, les yeux écarquillés et figés, relatant son émerveillement devant le spectacle du Grand Canyon, et qui conclut : « In fact, I... I never forgot the Grand Canyon, I... I can still see it. It's really spectacular — truly amazing. But other than that, there wasn't much else — to see. ». À l'opposé, la notion de performance est elle aussi particulièrement présente dans les vidéos, qu'il s'agisse de performance physique ou... industrielle. C'est d'ailleurs souvent à travers cette notion qu'interviennent les objets, des objets ordinaires décrits comme des objets révolutionnaires : une botte en caoutchouc, un patin à glace, une chaise aux propriétés relaxantes, un plateau pour le service pouvant servir dans les deux sens, *etc.* « Maybe I was always trying to animate objects, maybe I wanted to make them come life in some way in my work <sup>156</sup>. »



Wegman parle beaucoup dans ses vidéos, et la linéarité temporelle aidant, lorsqu'il est seul devant la caméra la part narrative est notablement plus développée que dans ses photographies. Mais en deçà du narratif il y a l'aspect descriptif, or les objets révolutionnaires que je viens de citer se prêtent à des descriptions très avantageuses de la part de Wegman qui agit à leur égard comme un démonstrateur de supermarché, empruntant au passage à la publicité télévisée quelques-uns de ses traits caractéristiques. Le procédé est parodique mais l'effet n'est pas appuyé par une diction spécialement caractérisée : l'inflexion est normale, le ton vaguement sinistre, vaguement creux, vaguement transparent, à l'instar du décor banal ou dépouillé — parfois deux planches de contreplaqué peintes en blanc et disposées en épis — devant l'angle duquel s'installe Wegman pour « faire son cinéma ».

L'artiste ne sacrifie pas à n'importe quel procédé comique, il en choisit un nombre limité, et pas forcément des plus subtils. Les plus fréquemment utilisés de ces procédés consistent en général à adopter l'attitude exactement opposée à l'habituelle ou, ce qui revient pratiquement au même, à établir des correspondances incongrues entre des

---

156. In Liza Béar, *op. cit.*

objets<sup>157</sup> ou des évènements qui n'ont *a priori* aucun rapport entre eux — la synchronisation son/image fournissant naturellement son lot au nombre des associations incongrues recherchées par l'artiste. (L'analogie peut jouer le rôle d'un ressort comique lorsqu'elle fait exception dans l'ordre rationnel. Tous les écarts et donc tous les rapprochement sont permis pourvu qu'ils procèdent ou qu'ils provoquent un filet de sens le plus ténu possible.)

*Rage & Depression* fait, par exemple, intervenir un grand dépressif au visage hilare qui explique qu'au lieu de lui apporter le réconfort souhaité une séance d'électrochocs lui a imprimé un ineffaçable sourire : « When they put this cold, metal electrode, or whatever it was, to my chest, I started to giggle and then when they shoked me, it froze on my face into this smile and even though i'm still incredibly depressed — everyone thinks I'm happy. I don't know what I'm going to do. »

La plupart des films vidéos réalisés avec Man Ray abandonne tout à l'aspect didactique : l'un des plus longs d'entre eux, *Ball and Can (Reel 6)*, 1975-76, consistant à filmer les tentatives répétées du chien à exécuter un tour d'adresse jusqu'à sa réussite. Et, bien sûr, la position de Wegman est encore ici contraire à la position de rigueur en ces circonstances. L'artiste faisant référence à une pratique courante au cinéma — celle qui suppose qu'on tourne plusieurs fois la même scène pour choisir la plus flatteuse au montage —, et poussant le parallèle avec le tournage de scènes spectaculaires faisant intervenir des éléments difficilement contrôlables comme les enfants, les éléments atmosphériques — dans les circonstances délicates et assez exceptionnelles d'un tournage en extérieur —, les cascades — le tournage des « films d'action » est grand consommateur de pellicule — ou, précisément, les animaux, à cette différence près que l'*exploit* attendu de Man Ray est des plus élémentaires. Le cinéma aurait extrait la seule tentative réussie de cette longue suite d'actions répétitives mais Wegman choisit de faire correspondre la durée de son film à la durée réelle de l'expérience. Il choisit la forme du constat, c'est à dire *a priori* l'absence de forme<sup>158</sup>, comme dans beaucoup de

---

157. Le paragramme est, selon le dictionnaire Robert, une « faute d'orthographe ou d'impression qui consiste à substituer une lettre à une autre. » La lettre n'est pas en soi un élément signifiant, sa substitution peut donc tout au plus entraîner un changement ou une perte de sens. Chez Wegman, ce sont les objets qu'il s'agit de substituer les uns aux autres, or les objets *sont* signifiants, donc leur substitution peut à la fois entraîner un changement, un renversement et un supplément de sens.

158. Et c'est pourquoi il transgresse d'autres interdits cinématographiques — citant au passage Jean-Luc Godard comme une exception —, notamment en regardant la caméra bien face, de façon à donner l'illusion de s'introduire dans l'intimité du spectateur et de forcer son attention : « The false eye contact you would have by looking straight at the camera is more disturbing than the kind of posture one

ses photographies : c'est encore précisément toute la différence entre les vidéos tournées en laboratoire pour la recherche scientifique et les films de vulgarisation destinés au grand public. Ce souci de la réalité expérimentale pouvant aller, chez Wegman, jusqu'à filmer le matériel électronique utilisé pour le tournage de ses vidéos en cours de fonctionnement : le micro et plus rarement l'écran de contrôle entrent assez souvent, en effet, dans le champ de l'image, et les potentiomètres du magnétophone réagissent sous nos yeux aux accents de la voix de l'opérateur dans *Audio Tape And Video Tape (Reel 5)*, 1975.



L'expérience photographique et l'expérience vidéo sont contemporaines mais il semble qu'elles aient été menées parallèlement : dans une relative indépendance. Quelques ponts ont été jetés cependant. La photographie peut parfois faire intervenir le facteur temps — même si elle le fait de manière elliptique. La vidéo peut aussi exploiter des idées mises en œuvre dans les photos. Tout est possible. Et le fait que la majorité des œuvres photographiques de Wegman de cette époque sont des polyptyques, et en particulier, très souvent, des séquences est probablement à mettre en relation avec la contiguïté de ces deux pratiques. (L'analogie entre le film vidéo *Dog and Ball*, de 1973, et les photos sérielles et didactiques de Man Ray, comme *Before/On/After : Permutations*, 1972, ou *Man Ray on Stillts*, 1974, est évidente par exemple.) Les expériences réalisées sur ces deux supports se complètent, elles élargissent le champ d'investigations et en fait elles ajoutent de la complexité à l'œuvre de Wegman, qui comprend également à la même époque de petits textes descriptifs relatant des situations anodines, exemptes d'effet comique, dont le cadre est souvent la famille. Et qui, dit Wegman, si elles n'avaient pas été mises sur le papier, auraient pu être utilisées dans les films vidéos, insistant au passage sur la nécessité de l'improvisation, qui garantit le naturel dans l'expression, le ton de voix et le jeu d'acteur souhaités par l'artiste.

L'espace du texte est un espace aveugle et silencieux, il peut se passer de l'acteur et des objets et c'est peut-être en cela que les petits récits anticipent d'une certaine façon les dessins. Wegman aurait pu en profiter et choisir la forme écrite afin d'y projeter des

---

assumes.(...) This eye contact sets up a whole psychology of a relationship that doesn't actually exist. It's quite shocking... film directors are conscious of this. Only Godard would occasionally have a character looking directly into the camera, and have an imaginary audience for him which takes you out of the story. » *In Liza Béar, op. cit.*

constructions invraisemblables et immatérialisables autrement, il choisit au contraire le banal, le prosaïque, l'indifférent. Il choisit de relater des événements qui normalement devraient être dédaignés par la mémoire. (Comment ici ne pas repenser à Perec.)

« We found something in our backyard that didn't belong to anyone in the family.

Dad brought it to the police station and the officer said that whose ever it was probably didn't want it and tossed it out over the fence and into our yard just to get rid of it <sup>159</sup>. »

Quel est donc l'objet en question ? L'auteur se garde bien de le révéler. Pourtant si un objet dédaigné de tous ne mérite pas de porter un nom, Wegman nous prouve qu'un tel objet peut cependant rassembler autour de lui des personnages et ainsi devenir l'argument central d'une forme, certes rudimentaire, de roman. Tout collabore, en effet, à donner à ce texte l'apparence d'un récit canonique : l'utilisation de la forme passée, la mise en place du décor, la création de personnages, l'articulation de l'évènement avec ces personnages. Mais voilà ! l'évènement en question — la découverte de cet objet proprement *innommable* — ne présente aucun intérêt...

Ceci pourrait être une structure sans contenu. Mais en fait il y a bien un contenu : la découverte a bien eu lieu et, même si elle est anti-spectaculaire, elle a valeur d'évènement. Le récit est-il imaginaire ? Apparemment non. Il semble procéder d'un souvenir lointain. Mais alors comment se fait-il que Wegman se souvienne de quelque chose d'aussi indifférent ?

La famille, le patronyme de l'artiste et la célébrité sont des variantes à l'intérieur de ce sujet décidément préoccupant qu'est l'identité chez Wegman. Je pense cette fois à plusieurs pages de signatures ou à des projets d'enseignes aux enluminures baroques, je pense également aux mythiques, ou prétendus tels, *Wegman Bros*, personnifiés par les oncles paternels de l'artiste dans une photo plus tardive portant ce titre et datant de 1983-84 mais qui par l'esprit correspond exactement aux images du début des années 70. (Une série de portraits individuels instantanés qui semblent autant de détails extraits d'une photo de groupe mais qui sont en vérité des reconstitutions à l'unité faites a

---

159. Cf. traduction dans les pages qui suivent.

*posteriori* et nécessitant donc la contrefaçon des mimiques effectuées plus ou moins naturellement par chacun des personnages sur le document d'origine en plan général.)

La célébrité est l'aboutissement souhaité d'une carrière d'artiste correctement conduite. Et les histoires qu'écrit Wegman à cette époque lui réservent bien souvent un rôle à part entière. Dans l'histoire que je viens de citer c'est le rôle du fils et, de fait, l'histoire apparaît comme un témoignage sur la vie de l'artiste, son écriture et sa lecture procédant d'un désir de connaissance frisant l'indiscrétion de la part de l'admirateur et de l'auteur sur lui-même. Tout ceci en vertu de ce qu'il nous semble mieux connaître les artistes, les philosophes, les écrivains célèbres, les vedettes du cinéma ou de la télévision, les princesses ou les personnalités politiques à travers le petit détail autobiographique.

Qu'est-ce que mangeait Flaubert au petit déjeuner ? Qui gagnait le plus souvent au tennis entre Schönberg et Gershwin ? Quel fut le dernier bateau dans lequel embarqua Melville ? Quel était le passe temps favori d'Alfred Stieglitz ? À quoi Pascal ou James Joyce occupaient leurs jours lorsqu'ils n'écrivaient pas ? Quelles étaient les prénoms des enfants d'Elly, la sœur de Kafka ? Quel était le signe astrologique de Mondrian ? Quels étaient les modèles et les marques des dernières voitures d'Albert Camus, de James Dean et de Jackson Pollock ? Les récits semblent ici correspondre au genre du journal intime. Mais le moins qu'on puisse dire, c'est qu'ils témoignent d'une existence plutôt morne<sup>160</sup>, pour ne pas dire d'une absence quasi totale d'existence. Ce qui contraste fort avec l'idée reçue selon laquelle, à l'appui de Cellini, Gauguin, Picasso et tant d'autres, l'artiste, et surtout le plasticien, vit une vie extraordinaire.

Il existe des cas extrêmes où la tenue du journal intime confine au pathologique. Cette « activité » pouvant être à ce point absorbante qu'elle exclut, pour celui qui le tient, la possibilité de toute autre expérience. Si le genre du journal ne comprenait pas l'expédient de la confession psychologique, cette pratique maniaque s'obligerait alors à rendre forcément compte d'événements antérieurs au commencement du journal voire antérieurs à l'apprentissage de l'écriture.

Et c'est ainsi que la pratique du récit semble tenir lieu de dernier camp retranché à l'intimité, dans les histoires brèves de Wegman. Tout l'art consistant à entretenir l'équilibre entre ce caractère tragique et l'extrême présomption qui consiste à distiller

---

160. C'est pourquoi ils font moins référence à la presse à sensations.



pour son public des informations de plus en plus insignifiantes sur son existence. Wegman entretient d'ailleurs le doute jusqu'au bout car rien n'interdit de penser que ces histoires sont imaginaires. (Et ce n'est pas le récit prétendument autobiographique — mais en fait exagérément misérabiliste ! — dans lequel il présente la photographie comme la seule chance de salut qui se serait offerte à l'enfant solitaire, pauvre et malade qu'il était, qui permet de lever l'ambiguïté<sup>161</sup> !)



La photographie est un cinéma muet et privé de mouvement. À l'instar de *To Hide His Deformity He Wore Special Clothing*, de 1971, en quoi Peter Weiermair<sup>162</sup> reconnaît non sans malice une sculpture de Richard Serra posée sur une paire de pantoufles, c'est peut-être pour combattre cette infirmité inhérente au médium photographique que Wegman fait intervenir des légendes sous beaucoup de ses images au début des années 70. La rédaction de ces légendes laconiques participe de l'exercice descriptif dont j'ai parlé plus haut. Frappées à la machine, photographiées puis incluses au tirage de l'épreuve elles reproduisent parfois au dessous de l'image un effet qui peut rappeler les cartons des films muets.

Dans une photo de 1973 dont la légende-titre interroge : *Any News ?*, Wegman se présente de dos, assis sur une chaise et feignant la lecture d'une grande feuille de papier blanc en guise de journal. La réponse à la question posée en légende est donc forcément non, à moins que le lecteur ne soit en train d'inventer quelques fausses informations : sur son existence ou sur la marche du monde... La lecture du journal est, dans la vie sociale, une pose en même temps qu'elle est une pause. Pose dans la mesure où elle affecte, par la curiosité qui la sous-tend, la participation à l'activité du groupe socialisé. Et pause en ce sens que cette « participation » nécessite une mise à l'écart volontaire et temporaire de l'activité sociale.

L'analyse de la pensée de Wegman est indissociable du récit des circonstances biographiques qui accompagnent sa production artistique cependant — même si son œuvre trahit un évident intérêt pour la chose biographique — ses petits récits et une photo comme *Any News ?* nous font dire qu'il n'y a rien à apprendre de sa vie puisqu'il

---

161. Ce texte est reproduit dans le petit livre *William Wegman \$19.84*. Wegman le reprend à peu près mot pour mot (visiblement sur le ton d'une récitation) au début de l'interview de David Ross.

162. *Photographs : Subversion Through the Camera/Photographie : la subversion par la caméra* (tr. par Françoise Laroche) in Abrams/ M.N.A.M., op. cit.

ne s’y passe rien. C’est là toute la limite entre ce que prétend être Wegman et ce qu’il est réellement. J’ai dit tout à l’heure que tout l’intéresse et il fallait comprendre que Wegman ne veut s’attacher ni à une idée ni à un support d’expression exclusifs. Ainsi s’exprime-t-il à propos de ses dessins : « To me it was important that they be independant but equal to and in harmony with my photo and video works. »



Les auteurs, bons ou moins bons, qui ont écrit sur Wegman présentent toujours le rapport sérieux / humour soit sous la forme d’une alternative (ceci est drôle *mais* sérieux) soit sous une forme consubstantielle (être spirituel, c’est avoir de l’esprit !) soit encore sous celle d’une sujétion (l’humour doit être sérieux mais, surtout, il doit *servir* une cause sérieuse)<sup>163</sup>. Or, en ce qui concerne Wegman, et quitte à sacrifier au petit détail contradictoire, pour moi : 1. L’humour et le sérieux ne doivent pas être perçus comme les deux choix exclusifs d’une alternative ; 2. L’humour n’est pas soluble dans l’intelligence ; et 3. L’humour ne doit pas se concevoir comme étant mis au service d’autre chose. Mieux vaudrait ne pas reprendre ce refrain dialectique mais — l’humour (qui, comme l’art, est superflu) est-il resté cette présence embarrassante ? et faut-il croire que la situation ait si peu évolué depuis le jansénisme de l’époque conceptuelle ? — puisque nous y sommes, voyons les choses plus simplement. Le sérieux et l’humour sont tous deux présents dans l’œuvre de Wegman et il en va de leur rapport comme de celui de deux couleurs complémentaires d’intensité égale placées

---

163. Helene Winer : « William Wegman’s complex challenge to our “sense” of reality is of far greater interest than the fact his pieces are funny. » (« Scenarios/Documents/Images II », in *Art in America*, 1971.) ----- Lisa Lyons : « His ability to “get a laugh” has in no way diminished his very real seriousness and importance as an artist. » (*Wegman’s World*, *op. cit.*) ----- Craig Owens, qui n’hésite pas à intituler son article *William Wegman’s Psychoanalytic Vaudeville* : « When we laugh at Man Ray’s foiling of Wegman’s designs, we are also acknowledging the possibility, indeed the necessity, of another, non-narcissistic mode of relating to the Other — one based not on the denial of difference, but upon its recognition. » (*Art in America*, mars 1983.) ----- D.A. Robbins : « Wegman’s art looks “funny”, certainly, but in its loopy way it establishes a consistent and radical attack on our perception of the conditions of reality, and by extension, on our rules for living. » (*William Wegman’s Pop Gun*, *op. cit.*) ----- Bernard Blistène : « L’humour (l’humour “à froid”) qui, comme tout humour, contient une bonne dose de colère, la dimension des gags, laissent entrevoir que si le drame est l’âme du théâtre, l’œuvre de Wegman dans ce que je reconnais comme un pessimisme, est *une vision tragique* de l’humanité. » (*Le spectacle de Wegman*, in cat. de l’exposition de la Maison de la Culture et de la Communication, St. Etienne, 9-2 / 25-3-1989.) ----- Martin Kunz : « À mes yeux, Wegman n’est pas l’humoriste et le farceur que l’on veut bien sans cesse évoquer. Comme toujours l’apparence est trompeuse. » et « L’image qui me reste de Wegman, en fin de compte, est celle du regard solitaire, de l’artiste proprement dit, qui, dans le rire et dans le comique, reste isolé, tragique. » (*Drawings : Conceptual Pivot of Wegman’s Artistic Worlds / Le dessin : pivot conceptuel des univers artistiques de Wegman et Introduction*, in Abrams et annexe du M.N.A.M., tr. Françoise Laroche.)

l'une à côté de l'autre. Le sérieux et l'humour, qui sont d'intensité égale, sont placés l'un à côté de l'autre et ils obéissent à la loi du *contraste simultané*. Car, pour moi, l'art de Wegman est sérieux *et en plus* il est drôle. Ses photos sont à la fois la chose et le document : ce sont des documents *et en plus* ce sont des œuvres d'art. Wegman est drôle *et en plus* il est sérieux. Sur ces bases, le portrait de l'artiste ressemble à une addition :

*photo + vidéo + dessin = William Wegman*

C'est d'ailleurs l'un de ses dessins les plus lapidaires et les plus économes de moyen<sup>164</sup>. (Il me faudrait encore ici citer cet autre autoportrait de 1971, intitulé *Reading Two Books* et présentant l'artiste, qui est frappé sur cet image d'un terrible strabisme divergent, absorbé par la lecture de deux livres simultanément. Ceci doit expliquer cela !)

Kierkegaard — qui, malgré les apparences, s'y entendait sérieusement en matière d'humour — raconte quelque part<sup>165</sup> l'histoire d'un personnage qui, béni des Dieux, choisit entre toutes les faveurs qu'il lui est possible d'obtenir celle de pouvoir avoir toujours les rieurs de son côté. Et bien, Wegman me fait penser à ce personnage, il est cet artiste heureux qui a su rassembler les sérieux et les rieurs de son côté...



L'histoire de l'art est pleine de références au commun et au vulgaire. Celles ci se sont, par exemple, sous des formes et des contenus divers, spontanément introduites dans le champ artistique à travers le pop art et, pour le dire vite, avant lui, à travers le cubisme (et, avant lui), l'impressionnisme (et, avant lui), Chardin (et, avant lui), les frères Le Nain (et, avant eux), Murillo (et, avant lui), Frans Hals (et, avant lui), la famille Brueghel (et, avant elle), Michel-Ange (et, avant lui), Hieronymus Bosch (et, avant lui), Masaccio (et, avant lui), les sculpteurs romans (et, avant eux), les enlumineurs des livres d'heures, *etc.*

---

164. *In Why Draw?*, texte de l'artiste publié dans le livre *William Wegman* édité par la galerie Sperone Westwater, New York à l'occasion de l'exposition de dessins présentée en mars-avril 1990.

165. Dernier fragment du petit recueil *Diapsalmata* qui suit l'avant-propos de *Enten Eller*, Copenhague, 1843, traduit en français sous le titre *Ou bien... Ou bien...* par F. et O. Prior et M.-H. Guignot, éd. Gallimard, Paris, 1943.

Wegman, explique que lorsqu'il était étudiant, il lui semblait que deux voies seulement s'offraient aux artistes : celle de l'art minimal et conceptuel et celle du pop art. C'est la première de ces deux voies dans laquelle il s'engagea d'abord mais il exploita très vite concurremment dans ses œuvres des traits empruntés à ces deux voies, et ceci en faisant notamment intervenir des objets et des produits de consommation courante (des objets connotés pop art) dans ses constructions conceptuelles. D. A. Robbins présente l'œuvre de Wegman comme celle d'un artiste postwarholien<sup>166</sup>. C'est donc certes vrai historiquement — d'ailleurs Wegman, que j'ai interrogé sur ce point, n'en disconvient pas — mais les moyens exploités par Wegman sont différents et ils doivent s'envisager dans la perspective artistique bigrement divergente précédemment décrite.

Citer Warhol n'est pas sans danger mais il me revient à l'esprit ce célèbre camouflet qu'il adressa un jour à la critique savante : « If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it<sup>167</sup>. » Tirons en la conclusion *ad hoc* et regardons bien en face l'œuvre de Wegman et défendons-nous de résumer son apport formel à une prétendue absence de technique, à l'utilisation expérimentale de la vidéo et du salami<sup>168</sup> ou au choix de la petite forme... et son apport conceptuel au choix du sujet réprouvé, à son alliance artistique avec le chien Man Ray ou à l'utilisation égalitaire de supports aussi différents que la photographie noir et blanc, la vidéo, le texte, le dessin, le polaroid et la peinture...

La limite de l'analyse est la synthèse, parce que... c'est son contraire. L'œuvre de Wegman, comme celle de Buffon, de Cyrano de Bergerac, Swift ou des présocratiques en général... tient de la démarche encyclopédique. Or la tentative de résumer une encyclopédie s'apparente à celle de lire *La guerre et la paix* en un quart d'heure<sup>169</sup>... Le problème majeur des encyclopédies générales, c'est qu'elles doivent traiter chaque article avec une égale importance. Le problème du lecteur d'encyclopédies, c'est donc, devant cette égalité de principe, de ne pouvoir fixer son attention sur un seul sujet, et c'est, par conséquent, de laisser son esprit suivre l'errance du regard, glissant d'une

---

166. In William Wegman's *Pop Gun*, *op. cit.*

167. Cité par Benjamin H. D. Buchloh, qui n'hésite pas à mettre cette déclaration en exergue de son essai *Andy Warhol's One Dimensional Art : 1956-1966* publié dans le catalogue de la rétrospective du MOMA, New York (6-2 / 2-5-1989). Repris à cet effet dans *Andy : My True Story*, par Gretchen Berg (Los Angeles Free Press, 17 mars 1967), et « Built-in Obsolescence : Art by Andy Warhol », par Gregory McDonald (*Boston Sunday Globe*, 23 octobre 1966).

168. Faut-il voir en *Rock Pound* une œuvre auto-référentielle ?

169. Cette tentative fait l'objet du film vidéo *Speed Reading (Reel 3)*, 1972-73.

page à l'autre au hasard d'une « lecture » oublieuse de sa motivation première et sacrifiant plus au jeu qu'au désir de connaissance.



À la fin de 1972, Wegman, dont le poste de Long-Beach n'a pas été renouvelé, quitte la côte ouest pour s'installer à New York. L'interview de Liza Béar est réalisée en 1973 pour l'édition hiver/printemps de la revue *Avalanche*, c'est donc un témoignage d'actualité. Wegman y décrit ainsi l'état de ses préoccupations : « After doing a lot of these narrative tapes with my image on them I got really sick of hearing myself talk and seeing my face, so I started panning the camera around the area that I was working in. » L'autre solution va consister à travailler plus souvent avec Man Ray et c'est à partir de ce moment que celui-ci, qui était déjà très présent dans les vidéos, sera employé de façon plus systématique dans l'œuvre photographique. La vidéo semble cependant préoccuper Wegman et la production photographique diminue notablement cette année là. L'image unique s'avère moins adaptée et les séquences tendent progressivement à s'allonger : elles atteindront même assez souvent des séries de quatre images et plus.

Les questions relatives à la perception sont posées dans le style didactique comme des problèmes de logique ou de mathématique — *Folley, Saucy, Man Ray, Before you go out...*, 1973, *Dog Chops, Inside/Outside Permutations*, 1974. La séquence, c'est après tout la figure même du discours scientifique ou philosophique : il ne suffit pas de proposer ou d'affirmer, il faut articuler, poser pour comparer, déduire, vérifier... bref il faut juxtaposer — *Man Ray on Stillts*, 1974, *Before/On/After : Permutations*, 1972.

La combinaison mathématique et le comique de situation sont associés dans *Man Ray on Stillts* qui montre, en quatre images, Man Ray tenant péniblement ses pattes sur quatre supports circulaires de différentes hauteur soumis à permutation d'une prise de vue à l'autre.

Et en même temps que notre habitude à penser la réalité selon un paradigme de coordinations logiques (ceci *or* ceci *mais* ceci *car* ceci *donc* ceci *ou* ceci *et...* *ni* ceci *ni* ceci) et notamment en terme de déduction, de relation de cause-à-effet, c'est le propos didactique dans son ensemble qui est frappé de dérision dans *Man Ray on Stilts*, ou dans *Before/On/After : Permutations*<sup>170</sup>.

---

170. Cf. la description de cette œuvre par Lisa Lyons, *op. cit.*

La séquence n'est pas l'apanage du genre narratif — d'ailleurs le genre scientifique et le genre narratif peuvent se rejoindre. La séquence suit la forme du récit lorsqu'il s'agit de raconter une histoire et elle reproduit la structure de la démonstration dans les œuvres didactiques. C'est la structure formelle qui tient lieu de démonstration dans la pratique courante et c'est l'affûtage de cette structure « porteuse » (plus que la parole qu'elle est censée porter) qui crée la persuasion dans le rapport social — tant il est vrai que, par expérience, c'est celui qui parle le premier qui a toujours raison !

Les personnages de Wegman sont dans l'ensemble assez pitoyables. Ils n'ont rien à dire de nouveau, ils ont seulement une façon très bizarre de s'exprimer. C'est leur bizarrerie qui nous intéresse et qui nous amuse — et ils forceraient la compassion s'ils n'étaient pas si ridicules <sup>171</sup>. Wegman est un vrai styliste, c'est un même un *stylisticien* avisé et, si son œuvre est si convaincante, c'est parce qu'il a su éviter les pièges du formalisme.

Chaque photographie est à sa place dans le triptyque *Before you go out...*, 1973. C'est à dire à la place que lui a assignée la phrase : « Before you go out....Come down here....and wash your hands. » L'œuvre est comique par les moyens utilisés pour reproduire symboliquement les trois actions correspondant à ces trois propositions <sup>172</sup>. Elle est également déroutante dans la mesure où les trois images respectant l'ordre de la phrase, la dernière action se trouve en première position, mettant ainsi l'accent sur l'achronicité relative des procédés linguistiques.

Sans le soutien du texte, le triptyque *Throwing Down Chairs* faisait déjà porter l'attention sur ce genre de problème en 1972. Œuvre extrêmement subtile, extrêmement élaborée, elle présente une de ses actions simples qu'Acconci se plaisait à exploiter en 1969-70 dans la série de vingt trois *phototexts* qui inaugure sa production plastique. Ici, l'action de renverser une chaise en la poussant de côté.

Trois images sont donc ici nécessaires : deux plans rapprochés et, pour conclure, un plan général. Sur le premier des deux plans rapprochés une chaise est en train de basculer vers la droite et le bras de Wegman, qui dépasse du bord gauche de l'image, est

---

171. La vidéo *Down Time (Reel 4)*, 1973-74, met en scène un pauvre bougre allongé au sol qui raconte les circonstances de l'attentat dont il vient d'être la victime : quelqu'un lui a demandé l'heure, il lui a répondu qu'il n'avait pas de montre, la brute, qui croit qu'il s'est moqué de lui, lui assène un coup de poing et s'en va. Et enfin la victime explique en regardant son poignet qu'elle attend l'ambulance depuis vingt minutes.

172. Il existe une autre version de cette œuvre reprenant seulement la première image, sans la légende.

encore en mouvement. Sur le deuxième plan rapproché une chaise identique est couchée par terre et c'est la partie gauche du corps de Wegman qui apparaît sur le bord droit de l'image (la situation décrite en 2 nous paraît la conséquence de l'action photographiée en 1 : les images se suivent, donc, pensons nous, les actions aussi). Mais en fait le plan général, qui, placé à l'extrême droite du triptyque, constitue une sorte de bilan, nous détrompe. Wegman est au centre, la chaise tombée au sol, à sa droite, et la chaise en mouvement, à sa gauche. Les deux plans rapprochés sont donc des détails extraits de la photo de droite. Et ce qui nous apparaissait comme une séquence est une illusion<sup>173</sup>.



Le gros de la production photographique en noir et blanc est antérieur à 1974. Et c'est de 1974 que date *Honor-Dignity-Justice* faisant intervenir la photo d'un dessin et en laquelle on ne peut résister à la tentation de voir une transition.

La limite d'une expérience, c'est son épuisement ou l'épuisement de l'expérimentateur. Après s'être détourné de sa propre image et après avoir dirigé l'appareil photo ou la caméra vidéo sur Man Ray ou sur des objets trouvés dans son environnement immédiat (la septième bobine, *Reel 7*, est achevée en 1977), Wegman délaisse progressivement photographie et vidéo pour se concentrer sur la pratique plus immédiate, plus rudimentaire et donc *a priori* moins « technique » du dessin. « For about three years (and I was beginning to feel claustrophobic) I had been making 11" x 14" black and white photos and short video works — 1-2 min. using narrow range of domestic subjects. I began to yearn for other subject adventures.(...) The 11" x 14" work in photo became leftover altered pieces. The video disappeared. Contamination occurred. Drawing become not so much a perfect conceptual complement but a deeply important routine mode of expression for me, it's range extending to my own dark corners<sup>174</sup>. »

Wegman échange cependant en 1975 son Mamiya C 330 au format carré contre un Hasselblad, type 500 C/M au format rectangulaire. Cet instrument mythique lui fait l'effet d'un « jouet » et il renoue aussitôt avec la pratique de la photographie, qui devient même alors complètement frénétique et qui, d'ailleurs, est quelque peu

---

173. Sur ces problèmes, je renvoie à la lecture du texte d'introduction d'Helene Winer publié dans le catalogue de la galerie du Pomona College of Arts. Cf. notamment le dernier paragraphe. (*William Wegman : VideoTapes, Photographic Works, Arrangements*, exposition du 7 au 31 janvier 1971.)

174. *In Why Draw?*, op. cit.

désorientée. Wegman photographie tout ce qui lui passe sous les yeux. Les images se multiplient. Elles sont plus ou moins bonnes. Certaines sont très mauvaises. Les moins satisfaisantes d'entre elles appelleront même une altération critique de la part de l'artiste. Et c'est ainsi que, l'œuvre graphique prenant de plus en plus d'importance, celle-ci va bientôt naturellement déborder sur des centaines de tirages laissés en jachère et qui finissent par encombrer son atelier. Annotations ou graffiti, Wegman va commencer par quelques traits à l'encre, il associera en suite la gouache blanche au dessin et, *dernier outrage*, il ira jusqu'à inciser, gratter et découper les plus mauvais tirages — *Man Ray Cut Out*, 1975-76, *Dog Face Cut*, 1976... Et ces altérations qui devaient « casser » l'image vont finalement rehausser son intérêt. (*Honor-Dignity-Justice*, qui, à l'inverse, faisait entrer le dessin *dans* la photographie est sous-titré : « Drawing Photographied With Basket Ball To Enhance Value ».)

Directement issu de sa réflexion sur l'identité et la perception, le thème de la métamorphose va rapidement prendre une importance centrale dans l'œuvre de Wegman. (Les photos de Man Ray deviendront quasi exclusives à partir de 1979, lorsque William Wegman commencera à utiliser la chambre Polaroid de grand format.)



Parmi ces photographies « rehaussées » — parce que dégradées (!) — que Wegman appelle ses *altered photographs*, il en existe une, plus tardive<sup>175</sup>, et des plus simples, représentant Man Ray « assis » au bord d'un lac, de profil sur fond de coucher de soleil. Quelques lettres seulement ont été disposées au hasard des reflets blancs soulevés par les vagues, reproduisant ce que les anglophones appellent explicitement et littéralement une sorte de *drawing by numbers* — autre forme mineure, que l'on trouve, celle-ci surtout, dans la presse enfantine. Les reflets ont l'aspect d'étoiles (ils ont sans doute été traités à la *bonnette*, pour renforcer le caractère désuet de cette image) et les lettres qu'ils — ou elles — supportent ont un sens, qu'il faut suivre et qui, à l'instar de ces chiffres qu'il faut joindre pour découvrir le dessin crypté, forme la phrase : « I get so confused about life photography art. » La gravité de la confession est évidente même si

---

175. L'œuvre est datée de 1979 mais le cliché qui lui sert de support a précisément été réalisé à l'Hasselblad en 1975, c'est d'ailleurs, sous le titre *On The Lake*, et avant altération, l'une des images du *Portfolio Man Ray*, édité en 1982 par la galerie Holly Solomon.



celle-ci doit se lire sous une forme voisine de celle de l'anagramme et même si le ton qui est celui de la parodie travestit son urgence en plaisanterie.

Le titre de l'œuvre, *Contemplating Art, Life and Photography*, présente ouvertement celle-ci comme un autoportrait — le troisième autoportrait psychologique, qu'il me faut donc citer ici —, un autoportrait songeur et, peut-être, pessimiste puisqu'il prend la forme d'un bilan critique : on ne peut en effet se sentir confus en ces domaines qu'après avoir fait une intense expérience de leurs difficultés. Je vois, pour ma part, en cette image une sorte d'apothéose et une référence à ces musiques et ces images qui ont l'emphase d'épilogues dramatiques telles qu'en a abusé le cinéma dans les westerns ou les films sentimentaux. Man Ray mourut en 1982 et Wegman sacrifie cette fois au genre poétique et musical du « tombeau ».

Utilisant la photographie, le texte et dans une certaine mesure le dessin *Contemplating Art, Life and Photography* constitue une synthèse. La photographie s'y résume au *cliché*. Et le dessin s'y résume à son expression la plus raccourcie — celle qui consiste à former des lettres —, mais aussi la plus directe — c'est à dire la parole. Man Ray pense et il parle tout haut, le Professeur Wegman, fort de son talent de ventriloque, s'interroge sur le contenu et l'étendue de ses réflexions.

Dire ce qu'on voit n'est pas si facile. Dire ce qu'on voit n'est décidément pas possible. C'est forcément dire à peu près ce qu'on pense que l'on voit. Et, ce qui est au moins aussi terrible, voir ne consiste souvent qu'à vérifier ce qu'on pense ou ce qu'on pense avoir vu... L'espace ne communiquera donc jamais avec le temps. Chienne de vie !

## 2.2. / Faut-il encore vous faire un dessin ?

Lorsque William Wegman se tourne vers la photographie et la vidéo au début des années soixante-dix, il s'inscrit dans une nouvelle mouvance artistique, qui s'applique à contrecarrer les grands courants dominants, et dont le contour a déjà été esquissé par le directeur de la Kunsthalle de Berne, Harald Szeemann, dans la très fameuse exposition *When Attitudes Become Form* en 1969. Les grands lés de tissus transparents que Wegman présente à Berne témoignent encore du tribut que l'artiste doit à l'art minimal. Quant à ses photos et vidéos, qui font bientôt leur apparition, elles manifestent à la fois une survivance du pop art et une convergence avec l'art de la performance, dont, tout en dépassant le seul stade documentaire, elles procèdent d'ailleurs directement, ainsi qu'en témoigne cette expérience antérieure, que l'artiste se plaît à raconter, laquelle consistait à abandonner des virgules en polystyrène sur le cours d'une rivière. Une solution de transition fut d'ailleurs envisagée lorsque, un moment, Wegman introduisit la sculpture, ou ce qu'il en restait chez lui, dans certaines de ses performances. (Une même tentation synthétique ou cumulative semble ressortir des sculptures destinées au protocole corporel chez Franz West.) C'est ce que traduit parfaitement une photo de performance de 1969, *Fish Sculptor*.

D'un côté, Berne ; de l'autre, la rivière Milwaukee. D'un côté, l'ostentatoire rigueur minimaliste ou sa contrepartie dans l'installation ; de l'autre, l'improvisation. D'un côté, *less is more*, toujours plus de sublime et toujours moins à montrer ; de l'autre, l'efficacité débraillée et sans fioritures d'un « casting » et d'un décor assujettis à une idée ou à un scénario d'une extrême simplicité. D'un côté, l'intégrisme plastique, réduit à l'assemblage ou aux formes géométriques élémentaires ; de l'autre, la priorité d'un sujet qui est à la fois acteur et argument. D'un côté, le sens de la mesure ; de l'autre, le sens de la répartition. D'un côté, l'artiste disparaît derrière son œuvre et n'en est pas moins le demiurge ; de l'autre, il se montre, il s'expose, il s'offre en pâture, puisque son projet en a décidé ainsi. Wegman n'en est pas à une contradiction près mais ce que dénote avant tout le choix de la photo et de la vidéo, c'est un conflit aigu entre la forme et l'individu, entre l'objet et l'identité. Deux thèmes se dégagent d'ailleurs très nettement de ses nouveaux travaux, celui, précisément, de l'identité et celui de la

perception <sup>176</sup> — l'identité ne pouvant se connaître, ceci est un truisme, qu'à travers une perception mise à son service.



Les toutes premières expériences photographiques datent de 1968, les premières vidéos, de 1970. Wegman semble avoir trouvé sa voie, mais le dessin vient raviver cet antagonisme forme/identité en 1973. De même qu'il y eut une première photo accomplie, *Cotto*, 1970, il y aura un premier dessin, *16 e's and 16 l's*, 1973. Tout avance avec une clarté extraordinaire. Seul problème, la lumière vient de toute part et, si l'on tient à pousser la métaphore, elle en devient quasi aveuglante. Certains ne savent pas où aller, Wegman, lui, peut dès lors suivre trois directions au moins et il n'en négligera aucune. Il a ainsi défini les bases de son système ou de ce qu'il appelle son « manifeste » :

« Photo + vidéo + drawing = William Wegman <sup>177</sup>. »

Et encore faut-il ajouter à ces trois pratiques, celle simultanée, moins connue mais non moins déterminante, de l'écrit. À la même table où l'artiste se tient pour exécuter ses dessins, il écrit directement à la machine de courts récits, souvent délirants, où l'on ne pourrait manquer de voir les scénarios de certaines de ses vidéos si l'on ignore la nature justement improvisée de ses vidéos.

On a dès lors le choix de se représenter Wegman soit dans la peau d'un artiste « complet », sur le modèle d'un Picasso, sculpteur et peintre, d'un Benvenuto Cellini, qui fut aussi un écrivain accompli, ou d'un Léonard, peintre, ingénieur et poète, soit dans celle d'un artiste érigeant la schizophrénie en programme, comme à l'égard du style, ont pu se positionner des artistes aussi différents que Richter et Dokoupil, ou, bien avant eux, des Picabia ou Man Ray... Quoi qu'il puisse en dire, il ne faut cependant pas voir en Wegman un artiste caméléon. Dès lors qu'il a trouvé sa voie, le contexte général ne peut plus rien pour lui. Bien sûr, l'œuvre de Stella, Carl Andre, Sol LeWitt, celles de Smithson et Nauman, et la rencontre de Warhol jouèrent un rôle dans son orientation. Bien sûr, une solide amitié le lie très tôt à des artistes tels Neil Jenney, Robert

---

176. J'avais déjà pu observer cette double thématique ainsi que le didactisme qui leur est attaché dans mon texte : « Bill William & Pr. Wegman, L'œuvre fondamentale : 1969-1976 », cat. *William Wegman, l'œuvre photographique : 1969-1976*, FRAC Limousin, Limoges, 1991.

177. « Why Draw ? », texte de l'artiste, cat. *William Wegman*, éd. Sperone Westwater Gallery, New York, 1990.

Cumming, David Deutsch ou John Baldessari, Allen Rupperberg et Edward Ruscha (lequel se porte acquéreur de ses premières photos)... Enfin, bien sûr, à son arrivée à New York, en 1972, Oppenheim, Sonnier, Acconci, Matta-Clark, Kosuth et Weiner forment, pour lui, un nouveau cercle de fréquentations. Il serait donc complètement absurde de se représenter Wegman comme un artiste coupé de repères. Mais il n'empêche que si des repères lui apparaissent clairement, l'important est d'abord sans doute d'en désigner plusieurs, si possible assez contradictoires, puis de s'escrier à les contourner tous en même temps. L'imprévisibilité devient vite une règle de vie. Elle n'a de compte à rendre à personne. Et, petit miracle d'exigence sinon de volonté — comment la volonté commanderait à l'imprévisibilité ? —, Wegman parvient à se rendre imprévisible à lui-même. Il choisit de faire reposer son œuvre sur au moins quatre points d'appui mais il entretient un équilibre extrêmement précaire, où rien n'est acquis pour longtemps, où tout se recompose à mesure. Le dessin exerce à cet égard un rôle particulièrement déstabilisateur. Il s'introduit au moment où personne ne l'attendait. (Il incarne d'ailleurs par métonymie la survivance de la pratique jugée « archaïque » et quasi irrecevable de la peinture ; à laquelle il ne conduira d'ailleurs pas directement ici <sup>178</sup>. Lorsqu'en effet l'usage du pinceau est frappé d'interdiction, celui du crayon ne peut que paraître suspect.) Et ceci ne plaît pas tant à Wegman par réaction au contexte ou à ce pli selon lequel le dessin a toujours été jugé comme un art mineur, soumis à de plus grands desseins, que, dans son approche, si différent de la photographie ou de la vidéo, parce que le dessin offre tout simplement la possibilité de nouvelles expériences. Il ne s'agit pas tant de réagir que de proposer autre chose et encore autre chose.



Le dessin intervient donc dans la chronologie de l'œuvre après la photographie et la vidéo, l'artiste s'y sent immédiatement à l'aise, et il y recourra depuis 1973 sans interruption tout au long de sa carrière. On pourrait même y voir une sorte de fil rouge qui lierait, par sa permanence, les différentes périodes et les différentes pratiques mais, une fois encore, Wegman n'a pas le souci de lier ou de contenir. Le dessin est d'ailleurs le lieu d'un renouvellement constant et l'on peut plus facilement discerner des séries,

---

178. Ce serait même à mon avis une grossière erreur que d'affirmer que les dessins préparent le retour de la peinture chez Wegman.

des ensembles, voire des écarts, dans les dessins que dans les autres pratiques, plus intermittentes et peut-être aussi moins chaotiques. La diversité des moyens à la portée du dessinateur y contribue sans doute. Les premiers dessins sont simplement exécutés au crayon 2 B sur du papier machine. Plus tard intervient l'encre de Chine. Plus tard le stylo feutre, le marqueur. Plus tard encore la couleur : la gouache et l'aquarelle. Le collage aussi et l'usage du cutter et des ciseaux, dont des images trouvées (cartes à jouer, cartes postales) ou des photographies réproouvées<sup>179</sup> peuvent tirer un profit inattendu et providentiel.

Si, par ailleurs, les considérations techniques sont plus complexes, si les facteurs sont plus nombreux pour juger de l'originalité d'un peintre, l'originalité d'un dessinateur saute aux yeux dans l'économie même des moyens techniques mis en jeu. Ici la main se limite à l'effleurement et l'œuvre est matériologiquement réduite à la quasi nullité (le dessin ne recouvre rien) mais l'on n'en reconnaît que plus aisément l'artiste, s'il a un style personnel. Or de grandes différences sont également notables sur le plan du style, d'un groupe de dessins à un autre, chez Wegman. C'est que celui-ci veille à organiser l'instabilité. Son « coup de crayon » est chaque fois efficace mais l'artiste brouille les pistes et s'inspire ici et là du graphisme de tel ou tel dessinateur de presse, d'humour ou d'illustration, fort de la constatation que la clarté du message passe dans ce genre de dessins par l'identification immédiate d'un style particulier : la caricature étant en dernier ressort une caricature de style. S'il y a un style Wegman et s'il est sans doute soumis à des évolutions depuis près de vingt-cinq ans, l'extrême simplicité graphique des premiers dessins au moins ne permet pas de mettre ce style à l'épreuve ou en évidence. Ce n'est pas, en effet, en traçant un cercle ou une spirale, en schématisant le cadran d'une horloge, en formant des 8, des *e* et des *l*, qu'on peut se forger un style personnel ou qu'on en favorisera l'identification. Le style n'est pas la finalité du dessin. Et dans certains dessins, Wegman fait mine de regretter cette économie du style. C'est ainsi qu'après ces premiers dessins « stylistiquement inexistantes », en 1975 il exécute à l'encre de Chine avec quelques effets, quelques fioritures dans le traitement des valeurs (qui relèvent plus de l'affectation de style que d'un style authentique) un portrait de son... magnétoscope<sup>180</sup> ! C'est ainsi qu'à la même

---

179. Après s'être offert un appareil Hasselblad, Wegman réalise une énorme quantité de clichés, qu'il juge finalement sans intérêt. Ces images subissent l'outrage du dessin et du découpage et c'est ainsi qu'apparaissent les premières « altered photographs », les premières photos détournées.

180. AV-8400, 1975, encre de Chine sur papier, 21,6 × 28 cm.

époque, il intitule le dessin d'une silhouette : « esquisse pour un plus petit dessin <sup>181</sup> ». C'est ainsi qu'à l'inverse un autoportrait <sup>182</sup>, s'il est excessivement appliqué, s'éloigne tout autant de la notion de style. Et c'est ainsi que les signatures, présumées uniques, peuvent être rangées dans des familles graphologiques et que plusieurs signatures disqualifient un même individu, font échec à son identification tout en révélant un fort penchant narcissique. Le style bute sur deux négations : l'absence de qualité et la « qualité » stéréotypée.



Le style doit porter le sens. La finalité du dessin, c'est donc l'idée qu'il véhicule. Et la capacité qu'a Wegman à exprimer une idée plus ou moins abstraite parvient d'emblée par ce moyen à un degré d'efficacité et de concision extraordinaire. Le dessin relevant plus du signe ou de l'idéogramme que de l'illustration. « Cent idées : cent dessins. » Si l'artiste ne renouvelle pas ses idées, le renouvellement du style n'apporte rien. Ainsi Wegman nous rappelle-t-il que le dessin a d'abord une fonction d'expression, une fonction cognitive et descriptive, une fonction de signe. Lorsqu'une machine est frappée d'obsolescence on la détruit ou on l'envoie au conservatoire des sciences et techniques. Au fond, c'est le sort qui a été réservé au dessin depuis l'invention de la photographie. Son entrée au musée a consacré son statut d'art mineur. Sa fonction de signe s'amenuise brutalement alors et on lui concède une fonction de contemplation — décidément contemplation et scrutation sont deux choses différentes ! Or Wegman voit peut-être dans cette prétendue « fonction artistique » une sorte de relégation, une mise au rancart. Disparue sa fonction de signe ? Wegman renoue donc avec ce stade élémentaire du dessin et c'est ainsi qu'il lui évite de tomber dans l'archaïsme, dans le tombeau des antiquités, se tournant vers les nombreuses applications dont il est l'objet dans les sciences naturelles, la géographie, les mathématiques, le savoir encyclopédique en général, et faisant souvent explicitement référence aux jeux de signes : rébus, anagrammes, calembours, contrepèterie et autres manipulations spatiales du signe et de ses composants (par renversement, symétrie, simple alignement), sollicitant notre

---

181. *Sketch for Smaller Drawing*, 1975, encre sur carton, 40,6 × 38,1 cm.

182. *Bill Wegman*, 1981, gouache sur papier, collection Gian-Enzo Sperone, New York.

perception en lui tendant des pièges, invitant par exemple à chercher l'erreur entre deux dessins, l'un libre copie de l'autre, réalisés tous deux à la main <sup>183</sup> !

Parvenu à ces constatations, le dessin, serait-on tenté d'affirmer, est didactique ou il n'est pas, mais, support des idées et de la connaissance, il offre aussi un excellent support pour l'imaginaire. Ainsi y a-t-il un temps pour l'observation et un temps pour la rêverie, le dessin permettant en effet à l'artiste de s'affranchir des contraintes de la réalité et de l'atelier. Grâce au dessin, la Chine est aussi accessible que Brooklyn, le Président Jefferson aussi facile à convoquer qu'un souvenir d'enfance. Tous les trucages, tous les collages et rapprochements sont possibles et les plus grossières invraisemblances sont vraisemblables. Tout s'équivaut et, dans le même temps, les plus subtiles différences peuvent être mises en évidence : la différence entre un *l* et un *e* cursifs <sup>184</sup> ; la différence entre un vol de mouettes et des flots stylisés <sup>185</sup> ; la différence, quasi imperceptible par le truchement du dessin, entre un verre d'eau et un verre de lait <sup>186</sup>... et, aussi bien, le spectacle de deux enfants faisant voguer un canoë sous le jet d'eau d'un arrosoir <sup>187</sup> ; les errements d'un personnage coiffé d'un abat-jour <sup>188</sup> ; le suicide métaphorique d'une jeune fille mélancolique jetant à la poubelle une image où l'on reconnaît sa propre silhouette surprise dans la même activité <sup>189</sup> ; la concentration d'un scientifique qui, penché sur son microscope, ne saurait prêter attention à la bombe menaçant d'exploser au-dessus de sa tête <sup>190</sup>... — Est-ce un autoportrait ?



C'est cette hyperacuité que requiert le dessin et, à la fois, cette liberté extrême qui l'accompagne, que Wegman apprécie dans ce *moyen d'expression*. Cette aptitude à tantôt éprouver le principe de réalité (dans ses moindres détails) et tantôt à s'en échapper. Nul accessoire n'est requis pour le dessin, contrairement à la photo ou à la vidéo mais, dans un état de concentration propre à saisir la moindre inflexion du sens, tout peut arriver. D'où le statut de notations brèves qu'ont souvent ces œuvres. Et d'où le rôle important que jouent les légendes, descriptives, parfois, jusqu'à la tautologie. Le

---

183. *Find the difference*, 1974, crayon sur papier, 30,5 × 22,9 cm.

184. *16 e's and 16 l's*, 1973, encre sur papier, 28 × 21,6 cm.

185. *Gulls/Waves*, 1973, crayon sur papier, 21,6 × 28 cm, Holly Solomon Gallery, New York.

186. *Glass of Juice, Milk Bottle, Juice Bottle*, 1973, crayon sur papier, 21,6 × 28 cm.

187. Sans titre, 1991, encre sur papier, 28 × 35,5 cm.

188. Sans titre, 1982, encre sur papier, 24,7 × 17,8 cm.

189. *Recycling*, 1991, aquarelle sur papier, 30,5 × 22,9 cm.

190. *Don't Interrupt Me*, 1976, encre sur papier, 27,9 × 35,5 cm.

dessin se situant évidemment au plus proche de l'écrit. Et, à l'instar de ces œuvres qui consistent en des lettres, des confessions, ou des menus fictifs, l'écrit se donnant parfois pour du dessin.

Poussant la logique de l'écrit et de ses codes dans les limites de l'absurde, il convient ici de citer ce dessin de 1973 fait de quatre lignes de textes<sup>191</sup> agrémentées de quelques notes de musique et qui figure les deux couplets d'une chanson ancienne :

IN T<sup>1</sup> E JOLLY GOOD OLD DAYS...

IN T<sup>2</sup> E GOOD OLD JOLLY DAYS...

1. SPELLED NOWADAYS WITH AN *H* BETWEEN

2. NOWADAYS SPELLED WITH AN *H* BETWEEN

C'est sous cet éclairage aussi qu'on peut voir un parallèle entre deux dessins aussi différents que *Moving West*, 1974, et *Ages of Man*, 1975. Le premier représentant une caravane de pionniers à la conquête de l'ouest mais cheminant sur le papier dans le sens de l'écriture, c'est-à-dire dans la direction opposée (si l'on en juge selon la convention qui place le nord en haut, le sud en bas, l'est à droite et l'ouest à gauche) ; et le second disposant les différents stades de la vie sur les marches d'un escalier, de bas en haut, mais cette fois de droite à gauche, en signe de régression.

Un des dessins les plus récents qu'il m'ait été donné de voir dans l'atelier de William Wegman consiste en une critique littéraire du *New York Times* calligraphiée avec soin en un lettrage quasi microscopique. Un autre dessin de 1997<sup>192</sup> se propose de mettre en évidence la parfaite identité phonétique entre les mots *eye* (œil) et *I* (je).

Les exemples de collusion entre le dessin, le langage et l'écrit ne manquent pas chez Wegman. Sans doute révèlent-ils une part de trouble et sans doute ce trouble personnel nous rappelle-t-il la nature problématique, voire presque conflictuelle, des rapports que nous entretenons tous, plus généralement, avec le langage.

Trois ou quatre dessins exécutés à de plus ou moins longs intervalles au début des années quatre-vingt évoquent la différence parfois subtile entre les notions de drôlerie et de bizarrerie — il est vrai très souvent confondues dans l'œuvre de Wegman. Une

---

191. *In te Jolly Good Old Days*, 1973, crayon sur papier, 21,6 × 28 cm.

192. *Think I*, 1997, aquarelle sur papier, 33,65 × 48,89 cm.



gouache de 1984<sup>193</sup> n'a pour tout argument que de constater : « Lake, Puddle : They are all the same in the end<sup>194</sup> ».

Commencer une phrase est à la portée de tous. Mais la finir ? S'encombre-t-on si souvent de terminer ses phrases ? Comment les rapports entre le dessin et l'écrit ne seraient-ils pas d'une nature aussi complexe chez Wegman ? Pensez à la violence qui nous est faite chaque fois qu'un mot nous échappe ! Pensez à cette terrible dépendance dans laquelle nous nous trouvons toujours à l'égard du langage : face au sens et face à l'autre ! Pensez à Billy Budd, le héros de Melville, pour qui cette dépendance sera mortelle ! Dire et communiquer : faut-il encore vous faire un dessin ?



Dans son livre *La peinture cubiste*<sup>195</sup>, Jean Paulhan écrivait : « Quand Braque ou Picasso mêlent à leur toile des éclats de miroir ou des galons de tapisserie, quand Marcel Duchamp, Ernst, Picabia signent une tache d'encre, collent l'une sur l'autre des vignettes romantiques ou bien intitulent *Pharmacie* un délicieux, trop délicieux bord de rivière, je vois bien qu'il s'agit pour eux de me faire admettre qu'il s'est passé [...] un événement parfaitement absurde et imprévisible dont il ne me reste que la ressource d'admettre qu'il est vrai, puisqu'il me fait dire, sitôt que je le vois : "Voilà une idée que je n'aurais pas eue" et même [...] : "On n'a pas idée de ça !" » Ce sont quasi littéralement les termes dans lesquels Wegman exprime l'étonnement toujours renouvelé que lui procure le dessin dans l'entretien publié dans le présent ouvrage.

Sans doute les collages récents de Wegman, qui détourne ou « rectifie » en les retouchant malignement des cartes postales ou des photos du XIX<sup>e</sup> siècle, n'ont-ils jamais été si près de cette *Pharmacie* de Marcel Duchamp. Mais sans doute aussi le protocole secret que l'artiste trouve en commun dans la pratique du dessin et de l'écrit lui rappelle-t-il quelque souvenir d'enfance ; une feuille de papier, un crayon, un stylo parfois, un pinceau et de l'encre de Chine, un pinceau et une boîte d'aquarelle tout au plus, quelques vignettes à découper et à coller suffisant à son bonheur, à l'instar d'un enfant absorbé dans un coloriage. « N'oubliez pas votre enfance », dit la légende d'un dessin de 1988.

---

193. *In the End*, 1984, aquarelle sur papier, 35,5 × 27,9 cm.

194. « Un lac ou une flaque, finalement, c'est la même chose. »

195. Éd. Gonthier, Paris, 1971, p. 184.



### 2.3. / L'œuvre que j'ai sous les yeux, l'idée que j'ai en tête

Il y a deux façons également *satisfaisantes* d'aborder le travail de Robert Cumming, du point de vue pratique, pour la période qui nous intéresse. La première relève du contact direct avec ses œuvres — or, quelques objets et dessins mis à part, entre 1969 et 1980, celles-ci se présentent sous la forme de photographies. La seconde, qui offre d'autres avantages, consiste à se munir de reproductions de ces œuvres — or l'artiste a tôt fait de nous en procurer de tout à fait honnêtes, puisqu'il a lui-même confectionné, dès 1971, un recueil d'une trentaine de ses meilleures images, imprimé à ses frais, tiré à cinq cents exemplaires et vendu à l'origine pour la modique somme de \$3.50 US.

Que je regarde, par exemple, la reproduction de la page trente et une de cette brochure imprimée noir sur blanc, reliée par deux agrafes et improprement intitulée *Picture Fictions*<sup>196</sup>, ou que je lève les yeux vers l'une des quelques<sup>197</sup> épreuves originales de la photographie en question, l'effet produit sera le même, à quelques détails près qui, s'ils concernent le rendu photographique, n'ont en revanche pas grand rapport avec l'œuvre — dont, en l'occurrence, témoigne cette photographie. (Nul besoin de préciser *l'œuvre-même*, ou la *photographie-même* puisque celles-ci se donnent, se distinguent et par conséquent s'identifient en toute évidence...)

La photographie et l'imprimerie sont *justement* des techniques de reproduction. La première peut, plus ou moins bien, s'adapter à toutes les manifestations visuellement décelables de la réalité. La seconde, qui s'applique aux textes et aux images, peut reproduire — et multiplier<sup>198</sup> — toutes sortes de photographies. La photographie est un procédé optique. L'imprimerie, un procédé mécanique. De la reproduction à l'épreuve originale, on fait l'économie d'une trame, et on remonte donc d'une étape dans la chaîne

---

196. Ce livre initialement publié à Anaheim, en Californie, fut réédité en 1973, il est désormais épuisé.

197. Le nombre exact des épreuves, entre une et cinq, généralement, n'a pas toujours été contrôlé de façon rigoureuse par l'artiste. « Entre 1973 et 1978, j'ai principalement réalisé des éditions de deux, cependant il y en a eu parfois moins, parfois plus ; d'autres tirages furent exécutés pour des expositions particulières, etc. — Les photos de *A training in the Arts* n'ont été tirées que pour les besoins du livre. Après 1978, édition de quinze. »

— Lettre de Robert Cumming, 22 juin 1994.

198. Les gros tirages d'imprimerie n'ont pas d'équivalent photographique.

qui nous relie à (en même temps qu'elle nous sépare de) l'œuvre, mais en vérité on n'est guère plus avancé puisque, de quelque manière qu'on s'y prenne, cette œuvre n'est finalement tangible — et bien tangible : toute disponible — que dans notre esprit, à l'instar d'un texte ou, mieux, d'une idée, c'est à dire à l'instar d'une... image, d'une association.

*Picture Fictions* est ouvert sur mon bureau à la page trente et une. Ce n'est pas un hasard. La photographie que j'ai sous les yeux représente un canapé trois places en tissu sur lequel une poignée de tracts imprimés en gros caractères a été dispersée dans une apparence de désordre, chaque rectangle de papier étant toutefois tourné du côté texte (à moins que le tract n'ait été imprimé des deux côtés). Le texte consiste en deux phrases courtes séparées par un trait :

PLURALLY,  
OR IN A PILE,  
WE ARE SCULPTURE.

---

SINGULARLY,  
I AM A PRINT.<sup>199</sup>

Quelques objets hors de propos entrent ici et là dans le champ de l'image. La photographie a donc vraisemblablement été prise au domicile de l'artiste, par trop exigü, et non dans un studio. Un fil électrique et l'extrémité du pied d'un projecteur apparaissent sur la droite mais quand on a lu le texte et pris conscience de cette apparence de désordre, on a vu tout ce qu'il y avait à voir.

— La photographie fait l'économie de l'objet. (C'est pour ça qu'elle est « pauvre » et c'est pour ça qu'elle lui est supérieure : l'objet est réductible à une image et l'inconsistance de cette image correspond même au dernier stade de réduction possible... après quoi l'objet peut disparaître.)

---

199. « Globalement ou empilé(e)s nous relevons de la [nous formons une] sculpture. Individuellement, je suis une épreuve [un multiple]. »

— La photographie introduit une distance entre le réel et l'observateur, distance paradoxale inhérente au document, qui renseigne, mais ne remplace ni ne se substitue pas.

— Elle s'ajoute en même temps qu'elle retranche au sujet photographié.

L'œuvre s'intitule *120 Alternatives* (la légende précise entre parenthèses : *From an original edition of 1,000*<sup>200</sup>) et, quelle que soit la portée de la réflexion dont celle-ci témoigne, le travail de Cumming, qui est à l'opposé du minimalisme et de ses immédiats avatars<sup>201</sup>, ne relève strictement plus dès lors ni de la sculpture, qu'il vient justement d'abandonner (ses dernières réalisations datent de 1969-70), ni de la photographie, dont il utilise pourtant quotidiennement les ressources.

Il nous arrive parfois de penser rétrospectivement que nous nous sommes exprimés de façon bizarre ou inhabituelle sans avoir dévié pourtant du cours de ce que nous nous promettons de dire autrement, plus simplement. (Un simple changement de vocabulaire peut en revanche infléchir notre réflexion vers une direction complètement différente de celle vers laquelle nous tendions à l'origine.) Les phrases que nous avons prononcées constituent autant de documents par rapport aux idées que nous cherchions à exprimer. Nous jugeons et nous réagissons sur la foi de ces *documents*.

*120 Alternatives* reprend le sempiternel débat sur la notion de multiple et d'original. Ce débat est traditionnellement attaché à l'histoire de la sculpture mais aussi à celle de l'estampe et de l'imprimerie. La photographie a repris ce débat à son compte au XIX<sup>e</sup> siècle. Et l'œuvre de Robert Cumming parle de tout ça à la fois, l'artiste s'y prenant en outre avec astuce puisque la syntaxe de la deuxième phrase de ce court texte imprimé ne nous permet pas de trancher si c'est du tract ou de la photographie, pris isolément, dont il est question. On sait quel profit tirera plus tard (de la fin des années soixante-dix à nos jours) une artiste comme Sherrie Levine de cette mise en abîme de la photographie. Et malgré l'indifférence qu'affiche Cumming à l'égard de ses

---

200. Cette précision est aujourd'hui considérée comme superflue. On la retrouve sous la plume de James Alinder, « The Photographs of Robert Cumming », in cat. *Robert Cumming Photographs*, éd. The friends of photography, Carmel, Californie, 1979, p. 6.

201. Ce désordre de papier (où il est question de sculpture) n'eut pas été, au réel, sans rappeler certaines installations de Barry Le Va de la fin des années soixante (en moins monumental et en moins « apocalyptique »).

contemporains, on ne peut manquer de comparer son attitude et celle de Weiner (dont il se démarque pourtant le plus possible) par rapport à la sculpture.

C'est sur *120 Alternatives* que se termine *Picture Fictions*. L'image est, par erreur, datée de 1971 dans cet ouvrage mais le carton de montage de l'épreuve originale que je viens d'accrocher au mur atteste la date de 1970, qui m'a d'ailleurs été confirmée par l'artiste. Peu d'autres œuvres de l'artiste peuvent être comparées à celle-ci, qui relève de la première et de la plus pure veine « conceptuelle » de Robert Cumming.

L'œuvre est *accessible*. Et pour l'*atteindre*, il suffit d'y penser : de voir la photographie ou sa reproduction une fois (point n'est nécessaire de s'absorber trop longuement dans la contemplation de cette image), puis d'y penser. La photographie est le support reproductible d'une idée simple exprimée par des moyens visuels simples. Ce que nous *voyons*, c'est donc plus ou moins directement cette idée : celle d'un rapprochement souvent — l'analogie constitue un moteur en même temps qu'un thème récurrent dans les travaux de Robert Cumming —, l'idée de (ou résultant de) cette association fondée mais *a priori* insolite trouvant finalement meilleur compte à être restituée par le document photographique puisque le statut de document (être intermédiaire et gourmand) offre une commode alternative à l'objet, c'est à dire à la sculpture, devenue ostentatoire et encombrante pour un certain nombre d'artistes<sup>202</sup> œuvrant en ce tout début des années soixante-dix<sup>203</sup>.

---

202. De ceux qu'on est du moins convenu d'appeler, et non sans *lourdes* conséquences, des « artistes conceptuels ».

203. « Le monde est rempli d'objets plus ou moins intéressants ; je n'ai pas l'intention d'en rajouter... » Cat. *January 5-31, 1969*, éd. Seth Siegelau, New York, 1969. Cette très fameuse et indispensable déclaration de Douglas Huebler peut aussi être interprétée comme une réflexion pratique.

## 2.4. / Trois fois rien

Il y a des jours pour les ensembles  
et des jours pour les détails<sup>204</sup>.

J'ai croisé ce matin dans la rue une femme sèche, d'un certain âge, portant une robe-chemisier écossaise de coupe « militaire », sans sac à main, sandales plates de cuir et lunettes à fine monture métallique. Je n'ai levé les yeux sur cette personne qu'au dernier moment en la croisant mais ces particularités vestimentaires, ajoutées à sa haute taille, sa minceur, ses cheveux poivre et sel relevés en chignon, formaient un portrait si cohérent, si conforme à une catégorie bien précise d'individus que, l'instant suivant, j'eus parié que sa robe portait des épaulettes. J'eus envie de me retourner pour le vérifier mais je ne le fis pas. Ces « pattes rabattues boutonnées sur l'épaule », j'eus sans doute juste assez de temps pour les apercevoir mais je ne saurai jamais si elles existaient ou si c'est moi qui les ai supputées.

Les œuvres de Robert Cumming sont comme ces épaulettes. Elles réactivent notre attention sur des détails. Et c'est ainsi qu'elles nous captivent.

« Un jour que je roulais sur l'autoroute derrière une femme qui conduisait plutôt lentement, je remarquai bientôt que celle-ci avait la tête constamment tournée vers la fenêtre au lieu de regarder devant elle. L'allure à laquelle la voiture roulait était raisonnable mais jamais cette femme ne regardait devant elle. Un véritable malaise finit par m'envahir au bout d'un certain temps, quand je réalisai subitement que c'était simplement la configuration de sa coiffure, sur le côté gauche, qui donnait l'impression que cette femme était tournée de profil. »<sup>205</sup>

---

204. Paul Valéry, « Les cahiers » [1922-23, V, IX, 75], *Cahiers*, t. 1, éd. Gallimard, coll. La pléiade, Paris, 1973, p. 8.

205. James Alinder, « An Interview with Robert Cumming », in cat. *Robert Cumming Photographs*, éd. The friends of photography, Carmel, Californie, 1979, p. 52.

Cumming est à l'évidence un homme « pathologiquement » attaché aux détails. Ce type d'expérience, il va l'appliquer à toutes sortes d'objets ou d'événements. Et c'est ainsi qu'il va faire sa spécialité des aberrations de la perception inhérentes à la vision partielle ou rapprochée.

Le travail de la plupart des artistes depuis que l'art existe consiste à rendre visible des idées, et la photographie, qui permet d'exprimer ou de restituer visuellement nos idées, peut agir sur notre attention à la manière dont parfois, comme une aspérité sur un mur lisse, un détail particulier du spectacle de la réalité — devant lequel nous aurions pourtant dû passer indifférents — nous assaille soudain : réveillant notre conscience sur tel souvenir lointain que nous pensions définitivement évaporé ou mettant en route le chantier de réflexions nouvelles, jusqu'alors extérieures au champ de nos préoccupations.

Le détail est normalement la victime désignée de la distraction. Mais pour peu qu'on le remarque, voilà qu'aussitôt il nous obsède. Est-ce alors encore un détail ? Non... À l'instar de cette aspérité dans le mur, c'est un *morceau* qui forme un *tout* !

*Several Profiles*, 1978, qui est sans nulle doute la plus « cubiste »<sup>206</sup> des œuvres de Cumming, existe sous plusieurs versions, dont aucune n'est définitive, semble-t-il. Sous la forme de deux photographies indépendantes, d'un diptyque et d'un relief en papier procédant du découpage et du pliage de l'une de ces deux images représentant en contre-jour la silhouette de deux personnages, vus de face ou de dos, mais affublés dans les deux cas de profils caricaturaux se détachant nettement sur l'écran blanc d'une fenêtre. Les profils ont été tracés puis « comblés » à l'encre noire et ils tendent à donner l'illusion de deux vues superposées du même sujet. Le résultat, qui peut se « décoder » immédiatement comme un pastiche de Picasso, n'est pas seulement exemplaire de la tendance qu'ont les artistes issus du pop à exploiter les faits relevant de l'expérience quotidienne ; l'hésitation, l'incurie qui font hésiter Cumming entre plusieurs versions méritent en effet d'être soulignées. En ne prenant pas de décision finale, Cumming remet perpétuellement le choix à plus tard. Il admet également, avec un fatalisme miserein mi-désespéré, que l'œuvre n'existe pas tant qu'elle n'est pas « fixée ». Donc soit

---

206. Cette histoire n'est pas sans rappeler le récit, anecdotique mais riche d'enseignements, lui aussi, de la traversée de son appartement à l'aveuglette, d'où Jean Paulhan tire sa théorie très empirique du cubisme. Cf. Jean Paulhan, *La peinture cubiste*, « Petite aventure en pleine nuit », éd. Denoël/Gonthier, Paris, 1971.



l'œuvre existe à l'état potentiel, et c'est bien suffisant, soit elle n'existe pas du tout, et il n'en fait pas un drame.

Le travail de Cumming a suivi une évolution qui place aujourd'hui son œuvre très loin de ce qu'elle était il y a quinze ou vingt-cinq ans. Sa désinvolture n'est pourtant pas à mettre au compte des années. En travaillant à cet ouvrage, plusieurs exemples témoignèrent de cette incapacité de l'artiste à fixer les choses ou de sa volonté de toujours entretenir une marge de doute sur ses motivations. Les documents d'archives qui m'ont été remis pour travailler étaient parfois incomplets. Certains diptyques se trouvaient alors réduits à une image unique, mais Cumming ne s'en inquiétait pas, soutenant même que telle ou telle œuvre fonctionnait mieux ainsi. Il n'y avait alors ni provocation ni embarras dans son attitude. Une conviction tranquille ressortait au contraire de ses réactions.

Sans doute avait-il ses raisons ? Peut-être même avait-il tout à fait raison... La photographie n'est qu'un détail<sup>207</sup>, après tout ! Et l'œuvre de Cumming est un recueil de détails formant chacun et tous ensemble une exception.

---

207. Qu'on le veuille ou non, la photographie ne peut échapper à cette définition !

## 2.5. / D'est en ouest et du nord au sud / aller-retour

Robert Cumming naît en 1943 dans le Massachusetts, dans une famille de trois enfants dont il est l'aîné. L'environnement familial conditionne sa curiosité pour les sciences et la technologie, mais cette vocation héréditaire<sup>208</sup> est rapidement en but à d'incompatibles difficultés avec les chiffres<sup>209</sup>.

Le jeune Cumming manifeste très tôt une grande habileté pour le dessin (le portrait d'un enfant prodige ressort d'un de ses récents entretiens<sup>210</sup>) et il entame ses études artistiques à Boston, capitale du Massachusetts et de la Nouvelle-Angleterre, qu'il quitte en 1965 pour étudier dans l'Illinois, état situé au milieu du continent nord américain, entre l'Atlantique et le Pacifique.

Dans l'atelier de peinture de l'Université d'Illinois, Champaign-Urbana, il retrouve fortuitement William Wegman, qu'il avait déjà croisé au Massachusetts College of Arts, de Boston. Les liens se resserrent. Cumming fait largement état de cette amitié fondée sur un itinéraire commun de près de dix années dans plusieurs de ses entretiens<sup>211</sup>. Il retient principalement des souvenirs de potaches : les beuveries, les calembours et les cadavres exquis qu'ils faisaient à une heure avancée de la nuit sur la table de la cuisine de leur appartement commun ! Les affinités avec Wegman (dont il photographiera les sculptures jusqu'en 1969) sont d'ailleurs manifestes jusqu'en 1971 si l'on compare certains travaux photographiques des deux artistes.

Les diplômes qu'obtient Cumming sont des diplômes de peinture. C'est la peinture et le dessin qu'il enseigne trois années durant, de 1967 à 1970, à l'Université du

---

208. Son père est ingénieur et son frère et sa sœur s'engageront plus tard dans des carrières scientifiques.  
209. D'où, sans doute, ces œuvres de 1974, comme *2 Shelves Plus 2 Shelves Equals 4 Shelves / 2 Apples Plus 2 Apples Equals 4 Apples* ou *Zero Plus Zero Equals Zero / A Doughnut Plus a Doughnut Equals Two Doughnuts*.

210. Hugh M. Davies and Lynda Forsha, « A Conversation with Robert Cumming », 26 octobre 1992, New York City, in cat. *Robert Cumming : Cone of Vision*, éd. Museum of Contemporary Art, San Diego, 1993, pp. 19 et 33.

211. « Pourvu que personne ne compare nos c.v... Tout porte à croire que nous sommes mariés. » William Wegman, cité par Robert Cumming, *ibid.*, p. 21. Les routes des deux artistes n'ont d'ailleurs pas fini de se croiser : Cumming et Wegman se retrouveront en effet à l'Université du Wisconsin, Milwaukee, en 1969 ; et Fullerton et Long Beach, où ils enseigneront respectivement à leur arrivée en Californie, ne sont distants que d'une vingtaine de km.

Wisconsin, sur le campus de Milwaukee. Mais, de 1967 à la fin 1969, c'est la sculpture et l'écriture qui le préoccupent principalement, ces deux pratiques se rejoignant en quelque sorte dans des expériences de *mail art*, qui le mettront en relation avec de nombreux artistes ou groupes d'artistes de San Francisco et du Canada, tels Image Bank à Vancouver ou General Idea à Toronto. « Je me suis appliqué à éprouver les limites de tolérance du service postal en envoyant des lettres écrites sur de la peau, sur des feuilles et des branches d'arbre, *etc.* — un objet ou deux ressemblaient à des bombes, tel autre pouvait être, à l'époque, jugé pornographique. [...] Je considérais le système postal dans son ensemble comme le chantier d'une immense exposition : du préposé au guichet à l'employé chargé du tri jusqu'au facteur et, finalement, jusqu'au destinataire. »<sup>212</sup> (Parfois les objets étaient refusés, parfois ils arrivaient à destination, parfois ils se perdaient et parfois ils étaient retournés<sup>213</sup>.)



Son premier engagement professionnel arrivant à son terme en 1970, rien ne le retient plus à Milwaukee, dans le Midwest. C'est alors qu'il fait le plein de son fourgon VW<sup>214</sup> et qu'au lieu de retourner en Nouvelle-Angleterre, il prend, comme son ami Wegman, la décision de s'installer dans le sud de la Californie, près de Los Angeles — région géographiquement et sociologiquement diamétralement opposée de celle de Boston, qu'il a toujours connue.

Quand on lui demande de s'expliquer clairement sur cette décision, Cumming répond qu'il n'y avait pas d'autre choix possible : que le retour dans le Massachusetts eut été un retour en arrière, qu'il n'avait plus rien à faire là où il était et que le climat, l'exotisme, l'environnement socio-politique, culturel et moral<sup>215</sup> et la magie d'Hollywood donnaient encore à cette époque de la Californie l'image d'un état où la vie

---

212. Lettre de l'artiste, Whately, Massachusetts, 19 juillet, 1994.

213. « Wegman m'envoya un jour dans une boîte une branche d'arbre sciée en petits morceaux. J'ai reconstitué la branche avec des clous, écrit un message et l'adresse dessus et la lui ai retournée (sans emballage). » *Ibid.*

214. Cf. l'œuvre intitulée *A 5' x6' x8' Space*, de 1969, qui constitue la réponse à la proposition faite à Cumming d'exposer dans un espace correspondant à ces dimensions, soit exactement, celles de... son véhicule !

215. L'université de Berkeley est, en mai 1969, le théâtre de violents mouvements de contestation contre la guerre du Viêt-nam (dans laquelle les troupes américaines seront engagées jusqu'en janvier 1973)... Les livres de Kerouac ont un écho particulier en Californie et la maison d'édition *City Lights*, de San Francisco, qui le publie (avec Allen Ginsberg et William Burroughs), constitue un point de ralliement mythique pour les premiers *beatniks*...

était facile et agréable et qui, de plus, avait la réputation d'être un laboratoire<sup>216</sup> de la révolution sexuelle et de la société américaine en général. C'est secondairement seulement qu'il avoue avoir également été attiré par le très singulier et très instable contexte artistique californien.

Cumming s'installe quelques mois à Fullerton en 1970. Et il vivra de 1971 à 1978 à Orange, « petite ville sans artiste et sans photographe »<sup>217</sup> située à 80 km du centre de Los Angeles et... seulement 8 km de Disneyland ! En cette période marquée par la « dématérialisation » de l'œuvre d'art<sup>218</sup> la photographie s'impose rapidement un peu partout comme un substitut à la sculpture et à l'objet. L'héritage du pop est toutefois particulièrement lourd et les liens de la photographie avec l'objet sont persistants en Californie<sup>219</sup>. Cette persistance se fait obstinée chez Cumming, la plupart de ses photographies étant issues du détournement d'objets fonctionnels, voire de la fabrication (lente et appliquée) de prototypes conçus par l'artiste et condamnés à disparaître une fois la photo prise. Le bricolage prévaut, en effet, mais il sert ici — avec la rigueur de l'absurde — une vision absolument délirante (*Ornamented Ladder with Aluminium Swallow*, 1973, présente, par exemple, une échelle sur laquelle a été fixée une guirlande métallique du meilleur effet décoratif... qui la rend cependant impraticable<sup>220</sup>).



La situation sud-californienne offre au début des années soixante-dix une alternative impure et libertaire à l'« orthodoxie conceptuelle », à la sculpture minimaliste et au pop art finissant.

Qu'en est-il exactement de ce contexte ?

---

216. Du modèle industriel de la *Silicon Valley* à la vogue du *mountain-bike*, tout a commencé en Californie !

217. Propos recueilli lors d'un entretien avec l'artiste, Houston, Texas, 1<sup>er</sup> et 2 mars 1994.

218. La première exposition « conceptuelle » (par catalogue) de Douglas Huebler y est présentée dans l'appartement de Seth Siegelau en novembre 1968. Et début 1969 a lieu, au même endroit, la légendaire exposition *January 5-31, 1969*, réunissant pour la première fois Robert Barry, Huebler, Joseph Kosuth et Lawrence Weiner. Ces manifestations, dont l'audience immédiate fut plutôt confidentielle, vont exercer, on le sait, une influence décisive sur l'art des années soixante-dix. Cf. Lucy Lippard, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object...*, Praeger Publishers, New York, 1973.

219. L'œuvre d'Edward Kienholz, qui semble devoir beaucoup à l'influence de Berman, constitue un repère intéressant à cet égard.

220. De nombreux autres exemples peuvent être cités, parmi lesquels : *Chair/Ladder*, 1973 ; *Two New Boxes : One with a Badly Worn Top*, 1974 ; *Walking Shoes Turned Momentarily in Profile*, 1974 ; *Distracted in Mid-Stride : Spiked-heeled Man Kneels to Read*, 1974...

- Le Pasadena Art Museum programme en 1962 la première exposition de pop art jamais présentée dans une institution<sup>221</sup>, il poursuit en 1963 avec la première rétrospective de Marcel Duchamp et, en 1970, avec la première exposition muséale d'envergure consacrée à Andy Warhol. Ses orientations changent cependant à partir de 1974.
- Le Los Angeles County Museum of Art est créé en 1965. La ville de Los Angeles ne comptait aucun musée strictement dévolu aux beaux-arts avant lui !
- Fondée par Walter Hopps (l'initiateur des expositions de 1962 et 1963 du Musée de Pasadena) et Edward Kienholz en 1957, la Ferus Gallery, de Los Angeles, qui présenta les premières expositions personnelles d'Andy Warhol, en 1962, et d'Edward Ruscha, en 1963, et où exposèrent quelques uns des artistes les plus intéressants de la scène de Los Angeles, ferme ses portes en 1966.
- La revue *Artforum*, spécialisée à l'origine dans l'actualité artistique de la côte ouest, quitte Los Angeles pour s'installer à New York en 1967.
- L'Eugenia Butler Gallery, de Los Angeles, qui fut l'une des plus actives en faveur de l'art conceptuel aux États unis, présente les premières expositions personnelles significatives de Douglas Huebler et d'Allen Ruppersberg en 1969, et de John Baldessari, en 1970.
- Le Los Angeles Institute of Contemporary Art (LAICA), créé en 1974, présente dès 1976 une exposition personnelle de Robert Cumming. Son bulletin, le *LAICA Journal*, qui constitue une tribune pour les artistes sud-californiens<sup>222</sup>, contribue naturellement à son succès d'audience.

Les grandes institutions ne doivent pas occulter le travail effectué dans ce contexte chaotique par les galeries d'art attachées aux établissements d'enseignements supérieurs comme le Pomona College, de Claremont (qui publie, à l'initiative d'Helene Winer, le premier catalogue de William Wegman en 1971). L'apparition tardive et (parfois) l'absence de pérennité des grands équipements culturels auraient d'ailleurs contribué, selon certains, au climat de liberté et d'indépendance artistique de la Californie.

---

221. *The New Painting of the Common Object*.

222. Sur le contexte de Los Angeles, se reporter généralement au très utile catalogue de Charles Desmarais, *Proof : Los Angeles Art and the Photograph, 1960-1980*, éd. Laguna Art Museum, Laguna Beach, & Fellows of Contemporary Art, Los Angeles, Californie, 1993. Lire, notamment, le texte d'introduction donnant son titre à l'ouvrage. Sur ce point précis voir le chapitre « An Island on the Land », pp. 14 à 16.

Deux groupes d'artistes peuvent être distingués dans ce panorama, parmi ceux dont les préoccupations purent recouper celles de Robert Cumming :

1° Le groupe des californiens de souche ou des artistes établis depuis longtemps en Californie :

— Robert Heineken exerce, en tant qu'artiste et professeur, une influence décisive en ouvrant en 1962 au

Département Art de l'Université de Californie, Los Angeles, [UCLA], l'une des premières formations à la photographie jamais instituées dans une université américaine. De nombreux artistes et photographes (Cumming y compris) seront invités à intervenir dans son programme. « La photographie, dit-il,... n'est pas une *image de* quelque chose mais un *objet à propos de* quelque chose. »<sup>223</sup>

— Wallace Berman fait la synthèse du pop et du surréalisme. Artiste, critique, poète, revuiste, et apôtre juif de la *beat-generation* (« Art is love is god » est sa devise), il s'impose malgré sa discrétion naturelle comme le maître à penser des « assemblagistes » californiens. Le Los Angeles County Museum of Art lui consacre une exposition personnelle en 1968.

— Les livres d'Edward Ruscha étendent un réseau de plus en plus vaste. Dix-huit seront publiés entre 1963 et 1980, *Twentysix Gasoline Stations*, 1962, et *Every Building on the Sunset Strip*, 1966, demeurant encore aujourd'hui des références absolues pour comprendre l'esprit de cette époque.

— John Baldessari fait un usage pragmatique du document photographique, qu'il choisit d'utiliser avec humour en ne retenant souvent qu'un seul de ses indices, considéré littéralement. En 1970, il brûle ses peintures et vient enseigner au California Institute of the Arts [CalArts] où il devient presque incontournable.

— Allen Ruppersberg, dont l'œuvre est largement conditionnée par le problème de la fiction ou des fictions et dont l'activité éditoriale est remarquable<sup>224</sup>, obtient très tôt la reconnaissance des institutions européennes : il participe à *When Attitudes Become Form*, à Berne, en 1969, à *Documenta V*, à Cassel, en 1972, et a, dès 1973, une exposition personnelle au Stedelijk Museum d'Amsterdam.

2° Le « groupe » des artistes arrivés en Californie à la fin des années soixante ou au début des années soixante-dix, dont Cumming fait partie :

---

223. *Ibid.*, cf. p. 21 et note 27.

224. *23 Pieces*, 1969 ; *24 Pieces*, 1970 ; *Greetings from L.A.*, 1972.

- Douglas Huebler<sup>225</sup> expose chez Eugenia Butler en 1969 et au CalArts de Valencia en 1972, où il enseignera de 1976 à 1988 et où ses étudiants, comme Stephen Prina ou Mike Kelley, ne relèveront pas nécessairement du cercle des artistes-utilisant-la-photographie. Ses *Location*, *Duration* et *Variable Pieces* ont bouleversé un certain nombre de présupposés sur le statut de l'œuvre d'art. Les deux hommes se connaissent bien depuis 1969, date à laquelle Huebler organisa au Bradford College of Art, une exposition *Robert Cumming – William Wegman*. (Cumming demandera par la suite plusieurs fois à Huebler de participer à ses projets.)
- William Wegman fait un séjour décisif de 1970 à 1972. C'est là qu'il adopte son chien Man Ray<sup>226</sup>. C'est là qu'il tourne ses premières vidéos et que son œuvre photographique trouve son autonomie. Le Los Angeles County Museum of Art lui consacre une exposition personnelle en 1973.
- Bas Jan Ader, Jan Dibbets, Ger van Elk... illustrent l'activité de la colonie hollandaise. L'émouvant témoignage laissé par le premier est très représentatif de la perception qu'un européen pouvait avoir de la Californie à cette époque : « Ailleurs, on me demande souvent pourquoi j'habite ici. Puisque, comme chacun le sait, L.A. ne vaut pas grand chose. Moi, je ne vois ici que pure beauté et je parle de la nature sauvage, de la démesure, de la loufoquerie de Hollywood, de l'esthétique des *freeways* nocturnes. En général, on ne me comprend pas. Communiquer à des sceptiques ce que cette ville a de sauvage et de romantique n'est certes pas une tâche facile. »<sup>227</sup>



Cumming reste habituellement on ne peut plus sibyllin sur la question sensible de la parenté de sa démarche avec celle d'autres artistes. Seuls Huebler, Ruscha et Wegman ont été spontanément cités lors de nos entretiens — parallèlement à des artistes comme

---

225. Cf. cat. *Douglas Huebler : Variable, etc.*, éd. FRAC Limousin, Limoges, 1993.

226. Cf. Frédéric Paul, « Bill, William & Pr. Wegman », in cat. *William Wegman : L'œuvre photographique - Photographic Works : 1969-76*, éd. FRAC Limousin, Limoges, 1991, rééd. 1993.

227. D'après des notes inédites de Bas Jan Ader transcrites par Paul Andriessse, traduites du néerlandais par Josine Fonderie. Communiqué de presse de l'exposition Bas Jan Ader, présentée dans le cadre de la série *Migrateurs* du 30 mars au 29 mai 1994 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Lucas Samaras, Horace Clifford Westerman, William Wiley, « dont le travail était très différent du [sien] »<sup>228</sup>.

« Mes sources d'inspiration étaient principalement extérieures au champ artistique : catalogues de magasins d'outillage, modèles de peintures d'enseignes, illustration scientifique, cartes, dessin d'architecture et, bien sûr, photos de plateaux des films d'Hollywood. »<sup>229</sup>

Cumming se reconnaît donc plutôt des influences indirectes, ce qui contribue à lui donner l'image d'un artiste solitaire et dilettante : avouant volontiers sa passion de la graphologie ; se souvenant de préférence de la présence en Californie des pop artistes anglais tels Richard Hamilton ou David Hockney ; et répondant — nettement mais sans emportement — à propos du micro-contexte de la galerie John Gibson<sup>230</sup> (qui fut un haut-lieu du narrative art, tendance à laquelle Cumming sera associé à travers plusieurs expositions collectives) que les travaux de Peter Hutchinson ou Bill Beckley ne l'intéressaient pas, qu'il lui a toujours été désagréable de lire des textes installés au mur<sup>231</sup> et que les tirages de grands formats n'étaient pas son affaire... Cumming se situe en vérité sur deux lignes de fracture : par rapport à la photographie et par rapport au texte.



C'est en 1971, que paraît *Picture Fictions*, le premier livre de Cumming. De 1971 à 1975, quatre ouvrages seront publiés à compte d'auteur ou avec le concours d'une petite maison d'édition canadienne<sup>232</sup>. Le format de ces livres est originellement édicté par celui des photos 8 x 10 pouces, qui y sont reproduites à l'échelle 1 (pour les images horizontales, du moins) dans *Picture Fictions*. Le tirage est assez important, de cinq cents à trois mille exemplaires<sup>233</sup>, et deux titres donneront lieu à des rééditions. L'impression d'avoir à faire à une collection se dégage nettement de l'identité de la ligne

---

228. Lettre de l'artiste du 19 juillet, 1994.

229. *Ibid.*

230. Où il exposa de 1973 à 1977.

231. Un point de non retour a sans doute été atteint en 1974 avec l'ensemble de vingt panneaux muraux sur lesquels Allen Ruppersberg recopia, à la main, le texte intégral du *Portrait de Dorian Gray*, d'Oscar Wilde.

232. *Picture Fictions* et, dans la foulée, *The Weight of Franchise Meat*, en 1971 ; *A Training in the Arts*, en 1973 ; et *A Discourse on Domestic Disorder*, en 1975.

233. *Picture Fictions* = 500 + 500 ex. (rééd.) ; *The Weight of Franchise Meat* = 500 ex. ; *A Training in the Arts* = 1500 + 1500 ex. (rééd.) ; *A Discourse on Domestic Disorder* = 3000 ex. ; *Interruptions in Landscape and Logic* = 3000 ex. ; *Equilibrium and the Rotary Disc* = 1000 ex.



graphique et du format à l'italienne<sup>234</sup>. Au reste le parti graphique et le façonnage est simple et ces livres efficaces et sans fioritures, à l'instar de ceux de Ruppertsberg ou de Ruscha, se présentent plus comme des catalogues que comme de précieux livres d'artistes.

L'importance du texte — qui affecte le mode autobiographique — est généralement considérable et les photographies, qui jouent clairement le rôle d'illustrations dans l'espace du livre, sont parfaitement autonomes sorties du contexte de la fiction<sup>235</sup>. *A Discourse on Domestic Disorder* est à ce titre particulièrement riche d'informations sur l'origine de certaines images. Pas moins de onze œuvres, la plupart de 1974, y sont en effet passées en revue<sup>236</sup>. Les interprétations qu'en donne Cumming sont toutefois directement liées au cours de la fiction, les images sont d'ailleurs reproduites sans titre ni date, parfois de façon partielle, mais accompagnées de légendes adaptées du texte : des détails, des souvenirs, souvent, puisque l'auteur-narrateur qui les subit, résigné, prend, dans ce livre, le parti de ne nous épargner aucune des anecdotes ineptes débitées par son insupportable voisin.

De nombreux dessins font leur apparition dans *Interruptions in Landscape and Logic*, 1977. Ils remplaceront complètement l'illustration photographique dans *Equilibrium and the Rotary Disc*, 1980. Or ce mouvement est d'autant plus important que le dessin — que Cumming n'a jamais cessé de pratiquer — a jusqu'alors été principalement cantonné aux tâches préparatoires.



---

234. *The Weight of Franchise Meat*, à l'italienne également, est d'un format très sensiblement inférieur. De ce livre, fait dans la précipitation (« les photos étaient encore humides quand elles arrivèrent chez l'imprimeur »), Cumming a toujours conservé un mauvais souvenir. « J'ai tout de suite regretté de l'avoir fait ; je trouvais déjà ce travail stupide un mois ou deux après sa publication, je pense encore que ce livre est stupide, et je le refuse chaque fois qu'on me le demande. J'en ai conservé cinq ou six exemplaires et j'ai jeté tout le reste. » — Lettre de l'artiste du 19 juillet 1994.

235. *A Training in the Arts* — qui prend à contre-pied les modèles de la pornographie (très présente en Californie) — constitue un cas atypique dans la mesure où les nus grotesques qui y sont reproduits ont été réalisés spécialement pour le livre, en 1972, et n'ont jamais été exploités en dehors de ce projet.

236. Successivement : *Potential Hazards / Demonstration Nail in a 2" x 2"*, 1974 — *For Several Years the Lunchbox and Briefcase were Left by the Foot of the Stairs. It Took Several Months to Get Used to the New Location by the Base of the Screen*, 1974 — *Two Views of One Mishap of Minor Consequence*, 1973 — *Mosquito Field*, 1974 — *Fly Field*, 1974 — *It Was Around Dinner When the Ball Went through the Screen*, 1974 — *Lost Keys*, 1974 — *Fast and Slow Rain*, 1974 ; *Of 8 Balls Dropped Off the Peak of the Roof, 2 Fell on the North Side, 6 Favored the East*, 1974 — *Bad Memories of Improper Electrical Application*, 1975 — *8 Year Old Girl, 6 Month Old Weed*, 1974.

C'est un fait notable que la scène de Los Angeles au tournant des années soixante et soixante-dix, manifeste à l'égard de la photographie<sup>237</sup> une attitude nouvelle et assez paradoxale. La plupart des artistes mentionnés précédemment utilisent la photographie mais nient tout intérêt pour l'œuvre des grands photographes et fondent principalement leur choix de la photographie sur ses implications documentaires en refusant de considérer toute autre qualité inhérente au médium, trouvant même un grand avantage dans son absence de valeur résiduelle (quelle que soit parfois l'exploitation « matériériste » ou « picturale » à laquelle elle donnera lieu chez certains<sup>238</sup>) et synthétisant en cela la leçon du pop art, de Duchamp (la photographie relevant en un sens du ready-made) et celle de Raoul Hausmann (à travers ses collages, photomontages, et sa conception de la photographie comme « art moyen »).

À cette époque, qui est marquée par une réelle défiance à l'égard de l'objet, Cumming, lui, ne recule devant rien, pas même devant le « culte » de l'objet et pas même devant cette forme particulière de « culte » qu'il voue à la photographie, et à la production de certains photographes. L'exploitation qu'il fait du médium à titre personnel est certes avant tout documentaire — et il serait oiseux de considérer son œuvre comme le lieu d'une conciliation entre deux tendances qui seraient entrées en compétition, voire en conflit<sup>239</sup> — mais, contrairement à ses contemporains, lui ne dédaigne pas de considérer l'image photographique pour elle-même, en tant qu'objet de contemplation : à la façon dont jadis on agissait par rapport à la peinture ou la sculpture.

S'il ressort évidemment de ses travaux un intérêt pour la chronophotographie (voir *Trick Shot* et *Barrier Explosion*, de 1973<sup>240</sup>) ou pour la photographie panoramique, pratiquée par Josef Sudek ou Jacques-Henri Lartigue (*Vancouver Log in Los Angeles*, 1973), d'autres photographes, tels Robert Frank, Weegee ou Diane Arbus, ont par exemple profondément marqué l'artiste.

---

237. Cf. Desmarais, *op. cit.*

238. Llyn Foulkes, Robert W. Fichter...

239. « Je pense que la photographie est morte en tant qu'art ; seule son utilisation commerciale, à fins techniques ou d'information, est possible. » In John Coplans, « Concerning "Various Small Fires" : Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications », *Artforum* 3, n°5, February 1965, p. 25. — Cité par Desmarais, *op. cit.*, notes 46-47, p. 34.

240. Ces « instantanés », à la manière d'Harold Hedgerton, ont été réalisés à des temps de poses voisins de la dizaine de secondes ! Les débris surpris en plein vol (juste après le prétendu impact) étaient en vérité suspendus par des fils invisibles. La photographie, qui a une sérieuse réputation d'objectivité, peut mentir...

Faisant en outre référence aux grands maîtres américains de la « photographie pure » — à Ansel Adams (dont il suit à la lettre les conseils dans un pastiche publicitaire de 1973), Frederick Sommer (dont les paysages d'Arizona furent même directement à l'origine de l'achat de la chambre 8 x 10<sup>241</sup>), Paul Strand ou Edward Weston —, Cumming ne peut, au fond, résister à leur rendre hommage, quitte à les « désamorcer », quitte à tourner en dérision leurs expériences par de grossières imitations.

Une source d'inspiration inépuisable fut par ailleurs trouvée dans les photographies des décors de cinéma réalisées à fin de repérage par les studios d'Hollywood dans les années trente et quarante. Chose remarquable, au demeurant, ces images techniquement parfaites, aux éclairages nuancés impeccables furent longtemps utilisées sans nom d'auteur, or Cumming voit dans la communauté des photographes un univers plus modeste dont il se sentirait volontiers assez proche. « Je pense que le monde de la photo est un peu plus démocratique et pas aussi centralisé que le monde artistique. [...] Ceci a peut-être quelque chose à voir avec la portabilité du médium. Les photographies sont aisées à transporter en effet. Il suffit de les glisser dans des enveloppes pour les faire voyager de par le monde, d'ailleurs si elles sont perdues on peut normalement les tirer à nouveau. »<sup>242</sup>



Robert Cumming enseigne de 1970 à 1972 au California State College de Fullerton. Il fait sa première exposition photo à l'Université d'État [*Cal State University*] de Long Beach en 1973 sous le titre *Photograph as Object, Photograph as Metaphor, Photograph as Document of a Concept*. Il s'agit en l'occurrence d'une exposition de groupe : Robert Heinecken « jouant le rôle » de l'objet, Minor White, celui de la métaphore, et Cumming, celui du concept... « C'était ma première exposition photo et j'ai commencé à recevoir un plus grand nombre de propositions après ça. À présent, j'y pense, [en 1978] plus de la moitié des expositions que je fais sont des expositions

---

241. Une chambre Burke & James équipée d'un objectif Schneider Symmar 300/500 mm. — Cf. James Alinder, « An Interview with Robert Cumming », in cat. *Robert Cumming Photographs*, éd. The friends of photography, Carmel, Californie, 1979, p. 48. Le souci de la rigueur technique, dont découlent l'utilisation de ce matériel professionnel et le choix du tirage par contact, constitue chez Cumming à la fois un moyen et un sujet (il s'agit alors d'une rigueur *fantasmatique*, ostensiblement mise en scène), par opposition à la désinvolture avec laquelle les problèmes de la prise de vue et du tirage sont généralement traités par les artistes autour de lui.

242. *Ibid.*, pp. 50-51.

photos. »<sup>243</sup> De fait les expositions de photos, d'« art conceptuel », de narrative art et de livres d'artistes se succèdent bientôt, en alternance, à un rythme assez rapide, faisant passer l'artiste par tout ce que la Californie et les États unis comptent de plus important en matière de galeries et d'institutions culturelles<sup>244</sup>. Jamais toutefois son activité artistique n'assurera à Cumming son indépendance matérielle.

1973 et 1974 sont des années de grande activité. Et c'est à cette période de production très importante que correspondent les photographies nocturnes. La scénographie est, du fait des conditions techniques, particulièrement théâtralisée, le climat, très artificiel (comme la lumière). Plusieurs œuvres exploiteront par exemple au cours de ces deux années les ressources du décor en bois de la façade d'une petite cabane photographiée la nuit dans la courette de la maison de Cumming, à Orange. L'une d'elle, présentant en quatre images les « quatre » faces de ladite cabane (*Four Sides of a Small House*, 1974), met en application un procédé illusionniste éprouvé (et largement utilisé depuis) qui consiste à exposer deux fois, à l'endroit et à l'envers, le même négatif pour obtenir deux images parfaitement symétriques, soit deux façades virtuellement différentes pour une seule réellement construite.



Après un fécond séjour de recherches à Washington en 1975, et après avoir consacré une bonne partie de l'année 1977 à la très lourde entreprise du portfolio *Studio Still Lives* qui réunit vingt cinq photographies<sup>245</sup> réalisées dans les studios Universal à Hollywood, « l'impression d'avoir absorbé une trop importante quantité de sucre »<sup>246</sup>, l'écoeurement engendré maintenant par un trop long séjour en Californie commence à se faire ressentir et l'artiste retourne en 1978 en Nouvelle Angleterre, où il enseigne, à l'Hartford Art School, dans le Connecticut, de 1978 à 1985.

---

243. *Ibid.*, p. 52.

244. Du Los Angeles Institute of Contemporary Art à l'Art Institute of Chicago en passant par le Los Angeles County Museum of Art, le Newport Harbor Art Museum, le Walker Art Center de Minneapolis, le Whitney Museum et le MoMA, à New York...

245. « Cela représentait un travail phénoménal. J'ai pris cent trente clichés 8 x 10 pendant six mois aux studios Universal, tiré plus de deux mille épreuves à partir de ces négatifs et fabriqué les trente coffrets du portfolio. Toute l'année 1977 y passa. Trois mille heures de ma vie ont été consacrées à ce projet. » —

Alinder, « An Interview [...] »,

*op. cit.*, p. 53.

246. Propos recueilli lors d'un entretien avec l'artiste, Houston, Texas, 1<sup>er</sup> et 2 mars 1994.

« Il y a un monde de différences entre la Nouvelle Angleterre et la Californie, avec sa culture de magazine [...]. C'était un choix logique que de venir s'installer là et d'en profiter, mais, au bout de trois années, j'étais déjà lassé. »<sup>247</sup>

La proximité d'Hollywood le disputait chez Cumming à l'influence « canonique » de l'avant-garde artistique californienne (c'est sans doute ce qui donne parfois à cette œuvre personnelle les allures d'un magasin aux accessoires) mais l'humour qui était si présent dans ses travaux passés perd progressivement de son importance. C'est à ce moment qu'il retourne au dessin et à la peinture. Nous sommes à la fin des années soixante-dix.

La fascination de l'artiste pour les objets va contribuer à le porter à diminuer peu à peu ses interventions directes. Le spectacle du monde est captivant. Et les objets simples ou insolites qui retiennent encore son attention se suffisant à eux mêmes<sup>248</sup>, il se contentera bientôt de les photographier tels quels, abandonnant la chambre grand format pour une chambre 4 x 5 pouces, plus maniable, qui l'accompagne encore aujourd'hui dans la plupart de ces déplacements.

Dans le climat de lassitude dans lequel il se trouve alors, l'expérience qui oblige Cumming, en 1980, à consulter, en tant que rapporteur, plus de deux mille dossiers de photographes pour le National Endowment for the Arts est extrêmement pénible. Et c'est très logiquement sur le photo-constat d'une collection de sténopés fabriqués par ses étudiants à titre d'exercice puis sur un hommage à Niepce que la production d'œuvres photographiques est bientôt stoppée (*Operable Cardboard Cameras*<sup>249</sup>, 1979, et *1826 : Niepce's Pewter Picture*, 1980).



---

247. Russell Keziere, "Robert Cumming : Objects and Their Photographs", *Vanguard*, Vancouver Art Gallery, British Columbia, Canada, December 1978-January 1979, p. 10. (Cet entretien fut réalisé à Orange le 30 avril 1978, alors que l'artiste préparait son retour en Nouvelle Angleterre.)

248. C'est dans cette perspective qu'il faut considérer certaines œuvres tardives : *Table and Chair*, 1976, *Buckets Bigger than Stools*, 1978, ou *Two Modeling Stands with Square and Equilateral Triangle Bases*, 1978, etc.

249. Cette photographie, prise dans une salle de l'*Hartford Art School*, concluait un exercice consistant à fabriquer des sténopés en carton reprenant de façon réaliste la forme d'appareils photos ordinaires, type *instamatic*.

La production artistique internationale du début des années quatre-vingts a été simultanément marquée par un retour à la peinture et par une utilisation croissante de la photographie. Il convient aujourd'hui de constater que ces deux tendances ont souvent convergé, ce qui fut précisément rangé dans la catégorie des *images fabriquées* relevant généralement d'une conception pictorialiste de l'image et rompant de fait *tout à la fois* avec la tradition plutôt américaine de la « photographie pure » et avec l'usage littéral et sans affect, autrement dit : simplement documentaire, qu'en avaient, à l'opposé, fait les artistes dits « conceptuels » — dont, à l'évidence, Cumming fait partie à sa manière.

L'isolement dans lequel Robert Cumming vit depuis 1990 à Whately, dans le Massachusetts, est extrême. C'est dans ce silence qu'il poursuit une extraordinaire campagne d'inventaire, entreprise depuis 1968. L'imperturbable application mise dans cette œuvre de compilation, qui se développe aujourd'hui en marge de la peinture et de la sculpture, est non moins significative que l'objet de cette entreprise... qui tend à réunir le catalogue (idéalement exhaustif) de ces curiosités, de ces bibelots, voire de ces aberrations architecturales que constituent les bâtiments terrestres inspirés de l'architecture navale depuis 1900<sup>250</sup>.

Les problèmes de logique ont toujours occupé une place fondamentale chez Cumming. Et si les diptyques sont si nombreux parmi ses photographies des années soixante-dix, c'est parce qu'ils s'adaptent parfaitement à la forme logique de l'énigme ou de l'hypothèse qu'ils recèlent et qu'ils exposent, présentant dans l'image de gauche (ou du haut) le problème ou la proposition qu'ils vont résoudre ou vérifier à droite (ou en bas).

Deux diptyques du milieu des années soixante-dix peuvent en quelque sorte être associés à l'inventaire actuellement en chantier. Dans *Night Paths on Night Pool / Flashlight Boat*, 1975, le bateau est en mouvement et c'est le faisceau lumineux d'une torche électrique qui matérialise ses déplacements dans la nuit. Dans *Toy Boat Afloat in Small Pond, Upon Setting Sail, Sinks Reflexion*, 1974, c'est le contraire : la « mer » est « calme comme un miroir », le bateau, amarré, est immobile, mais si son reflet dans l'« eau » est vraisemblable à gauche, il a sombré au fond dans l'image de droite...

---

250. Cumming est en quête d'éditeur pour ce nouveau projet de livre, qu'il intitule *Lure of the Sea ; Nautical Architecture since 1900*.

Les bateaux en mouvement sont condamnés à disparaître ou du moins à nous échapper — pour nous qui les regardons du port. Les bateaux immobiles, eux, ne sont plus des bateaux — pas même l'ombre d'eux-mêmes !

# 3.



### 3.1. / Hreinn Friðfinnsson, entre la boucle et la spirale

Je n'ai pas rencontré Hreinn Friðfinnsson à Limoges. Je ne l'ai pas rencontré à Rome. Je ne l'ai pas rencontré à Londres ou en Islande, ni même à Grenoble ou à Paris, où il expose régulièrement. Voilà à peu près quinze ans que je fréquente son travail, mais c'est à Amsterdam, où il vit depuis 1971, que je vins pour la première fois à sa rencontre cet hiver. Je venais de quitter Limoges, où j'avais vécu onze ans et lui deux, je l'appris, et où deux de ses œuvres resteront <sup>251</sup>.

Le hasard ou la fatalité font parfois leur chemin tranquillement. Il faut simplement un peu de temps, juste le temps qu'il faut, et un jour ou l'autre (de préférence : plutôt un *autre* jour), ce qu'on n'avait pas prévu ou ce qu'on avait prévu pour un futur indéterminé s'impose à vous avec toute l'insolence et la soudaineté de l'évidence. Il y faut juste un peu de disponibilité et d'expérience, comme pour attraper le savon qui échappe encore aux mains de ma plus petite fille dans l'eau du bain. Friðfinnsson reconnaît qu'il est plutôt paresseux et j'ai l'impression que c'est d'abord cette disponibilité qui est le fruit de son travail. (La métaphore familiale conviendrait tout à fait si l'on se représente que la chose à saisir, ou qui vous saisit — à force de talent ou de disponibilité — n'est pas consciente à l'esprit du chercheur, comme le savon aux yeux de ma fille, qui le reconnaît pour en avoir déjà sommairement fait l'expérience. Et, pardonnez-moi, la métaphore halieutique, plus triviale et rebattue, s'impose dès lors si l'on admet qu'en certains lacs, et muni sans doute de différents appâts et hameçons, on ne peut absolument savoir à l'avance si l'on tirera un silure, un brochet, un sandre, une truite, une perche, une ablette, un gardon, une brème, un rotengle, une anguille, une boîte de conserve, un vieux soulier... ou si l'on repartira bredouille.)

Sans vouloir attacher trop d'importance aux circonstances de notre première rencontre, je dois y revenir. Quand je lui téléphonai la première fois pour fixer rendez-vous, Friðfinnsson me demanda d'abord pourquoi je souhaitais le voir. Aucun projet en particulier, mais c'était un bon début. Plusieurs autres rendez-vous m'attiraient à Amsterdam à cette période, Friðfinnsson n'étant pas sûr d'être en ville, je lui laissai les

---

251. Dans la collection du FRAC Limousin.

coordonnées de mon hôtel au cas où... et un soir, en reprenant mes clés, le réceptionniste me tendit le combiné du standard pour me le passer. Inutile d'aller à l'atelier où il n'y avait rien à voir, il me demanda deux heures pour préparer des documents et il arriva en moins de trente minutes avec deux catalogues qu'il me remit au restaurant. Il n'avait plus que deux ou trois exemplaires du grand livre publié à l'occasion de sa rétrospective d'Amsterdam et Reykjavík de 1992 et 93 et il m'en donna un. En en tournant les pages, je lui exprimai poliment mes réserves sur l'une de ses œuvres et il ne m'en parut pas le moins du monde embarrassé, mais au contraire comme soulagé, se chargeant d'en démolir quelques autres et, me tendant une publication plus récente, n'en retint que la reproduction de deux de ses travaux plus récents. Je n'ai jamais rencontré artiste plus prompt à se déconsidérer !

Mais trente-cinq années de travail peuvent-elles se résumer à si peu de choses ? Trop d'œuvres seraient ainsi reproduites dans ses catalogues ? En 1987, Friðfinnsson explique : « If all you want to do is present an idea [...], then the most natural way to do it is with a photo or a text. After about ten years, I decided I'd had enough. It wasn't a conscious decision, [I just] the need to construct more physically with some materials. [...] It is by chance that wood has [...] become the principal material <sup>252</sup>. » Cinq ou six années plus tard, voilà comment il présente le résultat : « While I immediately liked this new way of working, it soon became difficult, and this big, cumbersome material began to bother me a lot. [...] I was trying to work in a new way. [...] I don't know if I will ever exhibit or do anything with some of these big things. They are just stored [in the studio] in dusty heaps, and that's fine. I simply had to respond to the desire to make them <sup>253</sup>. »

Deux tendances antagonistes marquent déjà la période d'initiation du jeune Friðfinnsson : le paysage, puis l'abstraction géométrique. Pour simplifier les choses,

---

252. Jean-Hubert Martin : « An Interview between Jean-Hubert Martin and Hreinn Friðfinnsson », cat. *Hreinn Friðfinnsson*, Centre national d'art contemporain de Grenoble, 1987, pp. 11-12. « Si l'on veut simplement présenter une idée [...], il est plus naturel de le faire avec une photo ou un texte. Après environ dix ans, je me suis dit que ça suffisait. Ce ne fut pas une décision consciente. J'ai éprouvé le besoin de construire plus physiquement avec des matériaux. [...] C'est par hasard que le bois est [...] devenu le matériau principal. »

253. Meghan Ferril : « An Interview with Hreinn Friðfinnsson », *Hreinn Friðfinnsson*, éd. Listasafn Íslands, Mál og menning, Reykjavík, 1993, p. 50. « J'ai d'abord eu du plaisir à travailler ainsi, mais bientôt cela devint pénible et ces matériaux encombrants ne tardèrent pas à m'ennuyer passablement. J'avais essayé de travailler différemment. Je ne sais si j'exposerai jamais ou si je ferai quoi que ce soit un jour de ces choses volumineuses. Ça forme aujourd'hui des tas poussiéreux dans l'atelier, et c'est très bien ainsi. Il fallait simplement que je réponde au besoin de les fabriquer. » — À l'exception des textes extraits du catalogue de Grenoble, les traductions sont de l'auteur.

trois phases caractérisent ensuite son parcours d'artiste. Les années soixante-dix, jalonnées par des travaux utilisant principalement photo et texte. Les années quatre-vingt, marquées par la tentation de la sculpture et de l'objet. Et les années quatre-vingt-dix, qui sont, disons, les années où ces deux formes tendent à se réconcilier, sculpture et photographie apparaissant par intermittence, et celles-ci souvent sans le soutien du texte désormais.

Le cadre est une forme en soi dans la période médiane, il a alors aussi une fonction iconique et se décline sous toutes les formes et dans tous les formats selon que le requiert telle ou telle installation murale. Jamais auparavant et jamais après il ne correspondra plus à ce désir d'objet. Jamais Friðfinnsson n'aura plus cette foi en l'objet qui sans doute le conduisit plus jeune à refouler le paysage pour l'abstraction géométrique, plus « authentique » à ses yeux, plus conforme à son tout neuf désir d'art : évolution naturelle et paradoxale qui l'entraîne donc d'abord à écarter toute référence au monde extérieur au profit exclusif d'un fait artistique surdéterminé — qui s'affranchit de tout souci de représentation, pour définir un espace qui lui soit propre et doter ainsi l'artiste d'un statut à part.

C'est en effet sa passion du dessin et la découverte inopinée de l'abstraction qui mènent le jeune Friðfinnsson aux beaux-arts de Reykjavík. Plus tard, il a déjà dix ans d'activité en tant qu'artiste quand il veut devenir sculpteur. Enfin, il lui faut encore presque dix ans pour concevoir la vanité de cette conversion. En vérité, il n'a jamais cessé d'être un paysagiste. C'est du moins ce que ses récentes photos d'Islande et ses frottages de la montagne Sainte-Victoire, 1998 — qui semblent reprendre la recette d'une œuvre intitulée *Cliffs and Whispers*<sup>254</sup>, de 1985 — tendent à confirmer.

Mais revenons un instant sur la question du cadre. Quand il n'a qu'une fonction de présentation et de conservation, il peut être aussi d'une grande utilité pour souligner les différentes parties d'un polyptyque. Ainsi il isole et ainsi il force la confrontation. Chaque partie constituant soit un élément structurant de l'idée exposée (*Drawing a Tiger*<sup>255</sup>, 1971, *Seven Times*<sup>256</sup>, 1978-79) soit une pièce d'un jeu de construction, un élément d'un paysage qui aurait pu ou non être là sans changer notablement l'économie générale de la pièce. Deux types d'œuvres se distinguent sous cet aspect : les œuvres discursives et les œuvres d'ambiance. Les diptyques concourent plus utilement aux

---

254. [Falaises et chuchotements.]

255. [En dessinant un tigre.]

256. [Sept fois.]

œuvres discursives. (Un texte différent pouvant conférer deux significations opposées à la même image <sup>257</sup>.) Les œuvres excédant un certain nombre d'éléments se prêtent davantage au traitement des « ambiances ».

La fenêtre n'est pas un cadre comme les autres, c'est un cadre qui n'enferme pas, voué à être traversé. C'est une fenêtre qui figure en couverture de la plus conséquente monographie sur Friðfinnsson publiée à ce jour. C'est une fenêtre qui, après *Drawing a Tiger*, lui offre le motif d'un de ses meilleurs autoportraits mystiques <sup>258</sup>. C'est une fenêtre, la première, qui lui permet de rendre un hommage personnel à Marcel Duchamp. Une fenêtre encore, qui lui procure l'occasion de dialoguer avec les anges <sup>259</sup>. Une fenêtre, qui fournit le plus confortable point de vue sur la nuit <sup>260</sup>, sur le paysage ou sur la pluie qui, certains jours, tombe verticalement, en gouttes multicolores et régulièrement espacées, devant chez lui <sup>261</sup>.

Une porte enfoncée ouvre le catalogue de ses œuvres <sup>262</sup>. Dans l'immensité sans arbre d'un tout petit pays, cinq portails s'opposent inutilement contre le vent du sud <sup>263</sup> et... le temps qui passe <sup>264</sup>. Un grillage à poule forme un palais <sup>265</sup>, et un carton d'emballage <sup>266</sup>, le plus modeste des sanctuaires. (On notera en passant l'ordonnance triangulaire de nombreuses installations murales qui ne vont pas sans rappeler ainsi quelque mastaba antique.) L'architecture marque le paysage mais elle doit d'abord fournir un cadre de vie. Ce sont ces photos d'intérieurs, d'espace à vivre : l'appartement de l'artiste, en tout point comparable au vôtre... L'espace confiné s'oppose à l'espace illimité d'une île hostile et belle, placée tangentiellement sous le cercle polaire, comme une chemise ou un gilet pendus sur une corde à linge. Et de même la rumeur domestique s'oppose à l'infini silencieux. Ce qui retient Friðfinnsson à Amsterdam, me disait-il, c'est la musique. D'ailleurs de nombreuses références musicales parcourent tout son travail depuis le début : que la musique soit prise comme matériau ou comme métaphore : du langage ou de l'œuvre vouée à la contemplation, ou des deux à la fois

---

257. *A Place*, 1975 [Un endroit].

258. *Seven Times*, 1978-79.

259. *Interior*, 1993 [Intérieur].

260. *My Window at Night*, 1995 [Ma fenêtre la nuit].

261. *On a Rainy Day*, 1998-2000 [Par un jour de pluie]. Cette œuvre a donné lieu à plusieurs versions, la plus récente s'intitulant *22 Paintings* [Vingt-deux tableaux].

262. *Dropping by at Jón Gunnar's*, 1965 [Brève visite chez Jón Gunnar].

263. *Five gates for the South Wind*, 1972 [Cinq portails pour le vent du sud].

264. À moins qu'ils n'aient été placés là pour les accueillir, au contraire.

265. *A Palace*, 1990 [Un palais].

266. *Sanctuary*, 1992 [Sanctuaire].

comme dans cette photo auratique et mystérieuse, intitulée *Song*<sup>267</sup>, 1992, qui n'est autre qu'un enregistrement graphique de la voix grave et sérieuse de l'artiste fait à l'oscilloscope.

La transcription machinique a ses vertus métaphoriques. Or les métaphores appartiennent à tout le monde. Il faut simplement savoir les débusquer et en trouver l'usage. À cet égard, l'art de Friðfinnsson n'est pas éblouissant de nouveauté. Il ne consiste pas à forger des associations inédites. Il requiert plutôt la patience et l'acuité du guetteur. Si les œuvres sont rares, la production économe, c'est parce qu'on est rarement récompensé lorsqu'on se tient à l'affût d'une étoile filante. Une métaphore est une production de la pensée, et peut-être en amont de la pensée, une production du langage mis à disposition de la pensée. Alternativement, en effet, la pensée produit du langage et le langage produit de la pensée. Quel est le rôle des objets dans tout ça ? Pris séparément, ils sont la proie et l'horizon de nos spéculations. Considérés par paires ou par petits groupes, ils introduisent des associations plus ou moins fécondes ; c'est la rencontre du parapluie et de la machine à coudre... Difficile de les considérer comme des ready-made livrés « tout crus » au dépaysement d'un nouveau contexte, qui leur donnerait un nouveau sens, chez Friðfinnsson. Ce sont plutôt des matériaux transformés, des matières premières malaxées par une vision poétique du monde. Prenez *Sanctuary*, 1992. Il s'agirait plus d'un ready-made si le carton d'emballage était posé sur un socle à l'horizontale. Ici le carton est placé au mur, suspendu par un de ses rabats, comme un tableau, si l'on veut, ou plutôt comme une fenêtre, comme une porte qui ouvrirait sur l'obscurité d'un placard ou d'un débarras, comme un reliquaire ou comme un coffre-fort à demi encastré dans le mur, comme un masque aussi, car son installation à la verticale fait pressentir une présence corporelle, comme si — entre le tiroir de la table de chevet et l'urne funéraire — le carton qui peut servir à rassembler tous nos effets personnels, jusqu'aux plus accessoires, et qu'on doit prendre à bras le corps pour « se déménager soi-même », pouvait nous étreindre et nous contenir à son tour : pensez à tous ces objets inutiles qui encombreront vos enfants, déjà meublés, quand vous disparaîtrez... Les culottes usées que vous portez encore dévotement comme vos dernières reliques seront bonnes à jeter, mais tout le reste ? Devant quel dilemme nous placent les objets...

---

267. [Chanson.]

Hreinn Friðfinnsson est un montreur d'images. Et son œuvre a à l'évidence une dimension poétique. Pourtant si l'expression « poésie visuelle » vient naturellement à son propos, celle-ci n'apporte rien à la connaissance de son travail. L'artiste vit et travaille. Voilà ce qu'on peut en dire. Faut-il comprendre qu'il vit et travaille en alternance ? Ou au contraire : que le projet de vie se confond avec le projet artistique ? Chaque fois que j'ai eu Friðfinnsson au téléphone, il me confiait amicalement que tout lui semblait compliqué. En fait, même à l'artiste, son œuvre paraît insurmontable. Comme s'il « vivait avec », comme si son œuvre lui était une compagne indispensable mais encombrante. D'où sa rupture avec la sculpture, d'où la rareté de sa production, la présence si parcimonieuse des objets, leur réduction en taille, et souvent leur réduction au statut d'accessoires d'installation depuis la fin des années quatre-vingt. D'où vient encore la difficulté de documenter cette œuvre et peut-être de l'appréhender tout court. Ce qui, enfin, peut en expliquer la discrétion excessive sur la scène artistique. Mais sur ce point l'artiste ne laisse aucun doute lorsqu'il avoue avoir peu de contacts avec ses collègues à Amsterdam et même : « I pay less attention to the contemporary art scene than I did in [the seventies] <sup>268</sup> ». J'étais en effet un peu surpris lorsqu'il me demanda pour quelle raison je souhaitais le rencontrer quand je l'appelai la première fois. Friðfinnsson est d'une telle discrétion qu'il en oublie qu'on peut s'intéresser à son travail.

Un mot qui en remplace un autre. Un objet affublé d'un nom qui n'est pas le sien. Un objet augmenté d'un titre. Voilà l'œuvre. Et — ne cherchez pas plus loin — voilà la métaphore. Tout le travail de Friðfinnsson consiste à nous ouvrir les yeux sur des allégories naturelles.

Je n'ai pas visité l'atelier de Friðfinnsson pendant mon court séjour à Amsterdam. L'artiste ne m'y a pas invité. Je le lui demandai pourtant. Mais, selon lui, il n'y avait rien à voir. Peut-être n'y a-t-il rien à y faire. Un artiste comme lui ne semble pas avoir besoin d'un atelier, sinon pour se rappeler de temps à autre à sa condition de plasticien, et pour y stocker des œuvres, qui lui causeront de l'embarras — au sens propre et au figuré. (J'imagine plus Friðfinnsson au travail dans la rue, en voyage, ou dans son living room... le nez en l'air, plutôt que penché sur son ouvrage.)

---

268. « Je regarde moins l'art contemporain autour de moi que [dans les années soixante-dix] », Jean-Hubert Martin, *op. cit.*, p. 9.

Son atelier était-il si encombré ? Avait-il tant accumulé — lui qui produit si peu ? La poussière en rendait-elle l'atmosphère irrespirable ? Récemment, il en a changé. Mais avant, comme pour conserver la mythologie de cet endroit, pendant plusieurs années il y fit d'étranges prélèvements. Quand d'autres trompent leur désœuvrement en faisant des élevages de poussière, lui recueille des toiles d'araignées entre deux plaques de verre, et réalise ainsi des dessins délicatement ornés et déchiquetés qui ne vont pas sans évoquer certains paysages chinois<sup>269</sup>. Plusieurs années durant Friðfinnsson s'est livré à cette insolite pratique, qui l'obligeait d'ailleurs à désertier son atelier pour laisser œuvrer ses auxiliaires.

Deux autres œuvres récentes forment aussi des allégories de l'atelier mental de Friðfinnsson : d'une part un ensemble de frottages sur papier dispersés à même le sol et soulevés par le souffle d'un ventilateur ; d'autre part un dessin mural énigmatique reproduisant l'image oppressante d'une pièce d'angle inhabitée, où ont été réunis : trois escaliers, trois portes, une échelle, une lucarne, un tabouret, un cadre, et deux marchepieds (dont l'un a été soigneusement renversé), dans une atmosphère artificielle, entre la *Mélancolie* de Dürer et les gravures illusionnistes d'Escher<sup>270</sup>.

Quand, au téléphone, je lui confiai hier après-midi l'impression superficielle que son travail formait comme une boucle, des années soixante-dix jusqu'à présent, Friðfinnsson, qui approuva, me répondit qu'il hésitait toutefois entre la boucle et la spirale... Il reçoit cette année le prix de la fondation Ars Fennica et pour terminer plus utilement je ne peux que renvoyer au texte qui accompagne une de ses œuvres intitulée *Night*<sup>271</sup>, 1990<sup>272</sup>. La boucle et la spirale sont tout à la fois des figures poétiques et mathématiques. Les poétiques ont donné naissance aux mathématiques et inversement.

---

269. Série des *Atelier Sketches*, 1999 [Esquisses d'atelier].

270. Tout ce qu'il faut pour apprendre à dessiner en perspective ! L'image, œuvre du Père Andrea Pozzo, provient d'un manuel pour artistes de la renaissance trouvé chez un bouquiniste. Galerie Solón Islandus, Reykjavik, 1996.

271. [Nuit.]

272. « The picture here to the side has its origin in a radio play, performed in The Icelandic Radio in the mid fifties. In the climax of the play, one of the two principal persons, a young abstract painter, hears on the radio that a painting by him has won first prize in a competition ; when the painting is described the artist becomes very upset as the description bears no resemblance of his work, which he had entrusted to his father-in-law to enter into the competition. The father-in-law admits that accidentally a hole had damaged the canvas, and to repair the hole he [...] cut [up] an old shirt of [his] and strung [it] on to the frame, and that he thought the painting was no worse than the original painting ; and that the results of the competition were [...] proof of that. I was deeply offended by the message of the play but at the same time became irresistible fascinated by this prize painting as I saw it in my minds eye. It was titled : Night. »

---

[Le tableau voisin a pour origine une pièce radiophonique, diffusée à la Radio islandaise au milieu des années cinquante. Dans le ton de la pièce, un des deux protagonistes, un jeune peintre abstrait, apprend à la radio qu'une de ses toiles vient de remporter le premier prix d'un concours ; cependant il est très contrarié car la toile qui est décrite ne présente aucune ressemblance avec celle qu'il avait confié à son beau-père pour le concours. Le beau-père avoue alors qu'un trou étant venu endommager le tableau accidentellement, pour réparer l'accroc il découpa une de ses vieilles chemises et la tendit sur le châssis. Arguant du fait que la toile remporta finalement la compétition, le beau-père ajoute que le résultat n'était pas pire que l'œuvre originale ; laquelle s'intitulait Night. » Hreinn Friðfinnsson.]



## 3.2. / Contes et légendes de ma mémoire et de mon invention

ou

### Précis d'antimythologie

« When you ask about [the] element of chance I take—for example the *Paintings*. I collect them from a paint-shop, where these sticks are being used every day to blend paint. They are then mounted on the wall in semi-orderly/semi-random fashion. The role of chance is crucial but so is the role of choice. Probably the important factor is that the actual process of production takes place outside my control. That provides me with the excitement of discovery. A similar story could be used for the *Atelier Sketches* and the frottages.

PS. If I dream something interesting [in the] next [few] nights, I shall tell you. »<sup>273</sup>

Hreinn Friðfinnsson, correspondance 8 août 2002.

La visite que je rendis à Hreinn Friðfinnsson au début de l'année 2000 n'était pas désintéressée. Je ne tiens pas à réviser le texte que me demanda l'artiste, peu de temps après, pour le catalogue de sa rétrospective organisée par la fondation Ars Fennica<sup>274</sup> en cette même année, mais, comme je l'invitai à exposer au Domaine de Kerguéhenec au

---

273. « Quand vous m'interrogez sur la part de hasard, je prendrais pour exemple les *Paintings* [Tableaux]. Je les récupère dans un magasin, où ces bâtons sont utilisés chaque jour pour mélanger la peinture. Ils sont accrochés au mur sur un mode mi-réfléchi et mi-aléatoire. Le rôle du hasard est crucial mais comme celui de la décision. Le facteur déterminant est probablement que le processus de production en question se déroule à mon insu. Cela me procure l'excitation de la découverte. La même histoire peut s'appliquer aux *Atelier Sketches* [Esquisses d'atelier] et aux frottages. » — Les traductions des titres et des citations de l'artiste sont de l'auteur.

274. Ce texte est reproduit dans le présent ouvrage avec l'aimable autorisation de la fondation, mais je renvoie pour plus d'information au cat. *Hreinn Friðfinnsson*, Ars Fennica 2000, éd. Henna & Pertti Niemistö Art Foundation Ars Fennica, Helsinki, 2000.

printemps 2002, et que cette exposition personnelle me permit de faire plus intimement connaissance avec son œuvre et avec lui-même, je peux rapporter de nouvelles observations. Un catalogue se condamne habituellement à introduire ou à documenter l'exposition à laquelle il se rapporte. Il se doit alors d'être prêt pour le jour du vernissage. Un livre publié *a posteriori* peut tirer profit de l'expérience de l'exposition, c'est pourquoi, sa publication devenue en un sens « inutile », il peut cependant être plus pénétrant.

Si je n'ai pas encore pu suivre Friðfinnsson jusqu'en Islande, je suis en revanche parvenu à forcer la porte de son atelier, à Amsterdam. À moins de trois mois de l'inauguration de son exposition à Kerguelennec, c'était indispensable, et je me félicite d'avoir insisté. D'abord pour ce que cette visite mit à jour d'informations concrètes dont profita l'exposition ; ensuite pour tout ce que la découverte de ce repère allait m'apprendre de moins tangible sur la façon de travailler — je devrais dire de *travailler sans travailler* — qui est vraiment si particulière à l'artiste.



D'abord, donc, cette visite me permit de préciser l'origine de certaines œuvres, de connaître l'étendue de certaines séries, de consulter la partie la moins désorganisée des archives photographiques de l'artiste, de dénicher des projets non finalisés (les uns tout récents, d'autres patientant depuis le milieu des années soixante-dix !), et de mettre la main sur quelques œuvres (pas plus de deux ou trois) que je ne connaissais pas ou que je demandais à voir — des caisses étaient ouvertes où, depuis près d'un an<sup>275</sup>, gisaient des objets enveloppés, mais jamais Hreinn Friðfinnsson n'envisagea spontanément leur déballage ! Je constatai aussi que les titres des œuvres sont instables<sup>276</sup>, que l'artiste effectue rarement lui-même ses prises de vues, et que la postériorité de certains tirages photographiques n'entame pas sa perception des œuvres : ce qui, tout en respectant le

---

275. La deuxième et dernière étape de la rétrospective prit fin en février 2001.

276. Deux œuvres tout à fait distinctes s'intitulent *Interior* [Intérieur], par exemple : une grande photographie de 1993 qui appartient au FRAC Limousin, et une pièce composite de 1989, propriété du Moderna Museet de Stockholm, réunissant une boîte, une canne à pommeau de cristal, deux cadres et une étoile dessinée au mur à l'aide de dix-sept breloques en verre.

contrat moral souscrit avec ses collectionneurs, l'autorise à utiliser des épreuves d'artistes vouées seulement à l'exposition quand les vintages sont indisponibles <sup>277</sup>.

Une visite d'atelier, quand elle est possible (tout artiste ne travaille pas en atelier et tout atelier n'est pas ouvert à la visite), renseigne donc également sur les conditions de travail de l'artiste qui y évolue. La distance entre l'atelier de Hreinn Friðfinnsson et son appartement, trop importante, ne se prête pas à une agréable promenade à pied, par exemple. Même si le lieu de travail est plus proche du centre historique d'Amsterdam, il faut en avoir la volonté pour s'y rendre — quand rien n'y oblige l'artiste, et moins encore un artiste comme Friðfinnsson !

L'atelier est aménagé au rez-de-chaussée d'une école désaffectée située dans une rue large, peu passante et plantée d'arbres qui a l'allure d'une place oblongue. On l'atteint après avoir parcouru un long couloir. L'ancienne salle de classe est allongée, très haute de plafond et largement éclairée par une série de baies qui en parcourent toute la longueur, côté place. Pour éviter le vis-à-vis et l'aveuglement, ces fenêtres sont tapissées de papier calque jusqu'à mi-hauteur. Il fait chaud ou froid selon que le soleil donne ou non sur ces vitrages. Quand je pénétrai pour la première fois dans la pièce, unique, je louchai instantanément sur deux repères : le télécopieur et la pendule. Du premier pendait un ruban d'un bon mètre et demi de messages en souffrance ; la seconde, fixée au centre, entre deux baies, débitait ses secondes avec une implacable incongruité... (Quand on communique par télécopie avec Hreinn Friðfinnsson, il faut savoir que le message sera reçu à l'atelier. Et un certain temps peut s'écouler avant que le destinataire ne vienne en prendre connaissance !)

Le diptyque photographique de 1975 intitulé *A Place* <sup>278</sup> présente deux fois la même vue d'un intérieur ordinaire, un bout d'appartement de l'artiste, suppose-t-on, légendée (successivement, et donc non sans optimisme) à gauche : « A place of failure and disappointment », et à droite : « A place of hope and expectation ». Un autre diptyque photographique, récemment acquis par le FRAC Bretagne, *Movement* <sup>279</sup>, 1999, présente des similitudes avec le précédent en mettant cette fois côte à côte deux vues d'atelier. « Première image : l'artiste figure au milieu de son ancien atelier, pièce

---

277. Nous rencontrâmes ce problème plusieurs fois avec le Stedelijk Museum d'Amsterdam, alors en travaux et incapable de satisfaire nos demandes de prêt.

278. [Un endroit.]

279. [Déplacement.]

vaste, aux murs fanés et au plancher poussiéreux et encombré. Deuxième image : il se tient au milieu d'une pièce assez similaire mais à l'aspect de neuf et complètement vide : le nouvel atelier. Sur les deux images le personnage apparaît assis dans la même attitude désœuvrée, comme effondré sous le poids du temps. Sous les deux images sont reproduits des passages anodins du livre qu'il est, on le devine, en train de lire. Dans le récit, une voiture passe, puis une autre, beaucoup plus tard. Friðfinnsson les rapproche comme s'il ne s'était rien passé, entre-temps, comme si un changement d'atelier était un événement anodin dans la vie d'un artiste. <sup>280</sup> »

J'avais le souvenir de ce diptyque en suivant l'artiste dans le couloir de l'école désaffectée. Il m'avait la première fois refusé l'accès de son atelier parce qu'il venait d'en changer. Deux ans plus tard, la pièce que je découvrais semblait toujours inhabitée. L'atelier, comme l'appartement, est le théâtre « d'échecs et de déceptions » mais aussi « d'espoirs et de projets », mais ces situations opposées n'affectent pas leurs apparences. Un quart de siècle a passé entre les deux diptyques ; le ton est resté le même. Paradoxe évident : il y a beaucoup de temps perdu par nécessité chez Hreinn Friðfinnsson !

Le diptyque *Movement* va à contre-emploi du titre que son auteur lui a donné. La mobilité n'y est que « littéraire », fictionnelle, soit distincte de la réalité, et l'œuvre constitue plutôt un constat d'inaction, même si l'on sait que le livre dans la lecture ou la contemplation duquel le modèle est plongé, *Drei Kameraden* <sup>281</sup>, de l'écrivain pacifiste allemand Erich Maria Remarque, lui a été donné par son père, que Friðfinnsson (« le fils de... » en islandais) l'a précieusement conservé, et que sa citation instaure un discret hommage filial en conférant au don la valeur d'un legs idéologique. L'idée de mouvement est connexe à celle de transmission, qui n'induit pas forcément celle de télétransmission et peut donc être plus ou moins rapide... Combien de temps s'est écoulé entre le don et la création du diptyque ? Combien de temps pour dire cela ? Et comment un témoignage si intime peut-il être partagé ?



---

280. F.P., « Mélanges », cat. *La Bretagne collectionne l'art de notre temps, les vingt ans du FRAC Bretagne*, éd. FRAC Bretagne, Châteaugiron, 2001.

281. [Trois camarades.]

Je ne suis pas sûr qu'il faille poursuivre ici le récit de la visite d'atelier, tant, je m'en aperçois, celle-ci, même essentielle pour arrêter la liste des œuvres de l'exposition, fut peu porteuse d'autres informations, finalement, sinon pour approfondir le portrait psychologique de l'artiste. Pourtant le portrait d'un artiste, s'il ne verse pas dans l'élucubration, peut, j'en suis convaincu, aider à une plus fine approche de son travail.

Or, premièrement, chez Friðfinnsson, l'autoportrait revient souvent. — Sans comptabiliser le détail de certaines séries, j'en ai relevé jusqu'à seize<sup>282</sup>, partiels et indirects<sup>283</sup>, parfois, mais sans céder à la facilité de sous-entendre que toute œuvre est l'autoportrait de son auteur, et en essayant de distinguer autoportraits et œuvres à caractère autobiographique ; ces dernières fondées sur des références plus ou moins elliptiques à l'histoire personnelle de l'artiste : car les vues d'Islande (qu'elles soient des paysages ou des arrière-plans), ou l'utilisation renouvelée du grillage, liée à son ascendance paysanne, par exemple, ne se donnent pas forcément comme des ingrédients clés de l'autoportrait.

Et, deuxièmement, la dimension psychologique n'est, ici, pas seulement attachée au genre de l'autoportrait, elle innerve toutes les parties de l'œuvre — cela peut se dire sans psychologisme. Les affects ne sont pas interdits, en effet, l'œuvre de Hreinn Friðfinnsson y trouve son aliment et le prétexte à de multiples transformations, comme chez Bergman, mais sans la désillusion, sans la violence sourde, sans le climat d'hystérie refoulée, sans la morbidité qui caractérisent le cinéaste, et, évidemment, sans souci narratif, sans argument fictionnel, et, dois-je le préciser ? sans mièvrerie, sans jérémiade (sans cris ni chuchotements) pour autant. Friðfinnsson s'emploie d'ailleurs à désamorcer les épanchements faciles<sup>284</sup> avec une réelle malice, qui ne va pas sans rappeler la pose métaphysique de James Lee Byars ; on y reviendra peut-être.

Au reste, le champ de la psychologie est vaste, on peut s'y perdre. Rappelons à ce sujet que la plupart des œuvres de Hreinn Friðfinnsson sont à la limite de la visibilité

---

282. *Drawing a Tiger*, 1971 ; *Seven times*, 1972 ; *Dream*, 1973 ; *A Place*, 1975 ; *After a While*, 1976 ; *So Far*, 1976 ; *Night*, 1990 ; *Song*, 1992 ; *First Window (Homage to Marcel Duchamp)*, 1992 ; les *Atelier Sketches* et *Corridor Sketches*, 1999 ; *Placement*, 1999 ; *Movement*, 1999 ; Sans titre, 1999 (il existe deux versions de cette œuvre où l'artiste figure saisissant dans ses mains la lumière diffractée par un prisme de verre : une photographie couleur verticale, l'autre horizontale) ; *The Way We Were*, 2000 ; *Sheep and Horses of My Nephew*, 2001 ; *So Far*, 2002.

283. Les plus indirectes sont sans aucun doute *So Far*, 1976 et 2002, les *Atelier Sketches* et *Corridor Sketches*, 1999, et *Sheep and Horses of My Nephew*, 2001.

284. J'ai longtemps considéré *A Place* comme une pièce élégiaque, « belle à pleurer », jusqu'au jour où celle-ci déclencha l'hilarité chez un visiteur à qui je la présentais. Force est de constater que cette œuvre est plus complexe et recèle aussi une part d'humour absurde.

(ce qui les rend si difficilement photographiables). Or si, chez lui, la perception est plus souvent stimulée sur le registre (second) du sentiment que sur celui de la sensation, et si la faculté de représentation qui accompagne la sensation (il y a perception et aperception) est plus encore affectée par notre état psychologique, de toute façon, notre perception sensorielle dépend aussi de notre état psychologique et elle évolue ainsi de l'acuité optimale à une hypo ou à une hyperacuité qui peut causer malaise ou agrément ou tout autre sensation propre à entretenir ou modifier cet état psychologique. Certains troubles psychosomatiques peuvent commander jusqu'à la perte de la sensation.

Enfin, soulignons le rôle réel ou fantasmatique joué par la superstition dans des travaux comme la série des *Sacred and Enchanted Places*<sup>285</sup>, 1972, jusqu'à des œuvres comme *Tungustapi*, 1998. Car la superstition se nourrit d'invisibilité et constitue un terrain favorable pour les divagations de nature parapsychologique. Récemment interrogé sur ce point, voici ce qu'il me répondit, la première fois, brièvement, par oral, la seconde fois par écrit. « It's an integral and very natural part of Icelandic pagan culture. The question is not [whether it's] important to know if I believe in this. But I am part of it. »<sup>286</sup> Et plus tard : « I associate the term superstition with fear and [a] certain tyranny of "musts and may[-]nots" in peoples lifes. I don't suffer from that condition I don't know how particular iceland and icelanders are in those matters but I believe there exists some kind of a cosy relationship in our minds between the rational and the irrational, the natural and the supernatural. But this relationship helps the imagination and comforts the soul. Unfortunately I have never seen a spirit, [an] elf or a ghost. But I know some very sane and sober persons who have. It should be remembered that the *Sacred and Enchanted Places* where made in the time of so called Land-Art and other man-nature inquiries in art around 1970. But stories of this nature have fascinated me since childhood. »<sup>287</sup>

---

285. [Lieux sacrés et frappés de sortilèges.]

286. Hreinn Friðfinnsson, conversation téléphonique, 26 juillet 2002.

287. « J'associe le terme de superstition à de la frayeur et à ce que celle-ci peut imposer de contraintes et d'obligations dans la vie courante. Je ne sais pas comment sont l'Islande et les Islandais à cet égard, donc je ne me sens pas visé, mais il y a en nous, je crois, un lien étroit entre le rationnel et l'irrationnel, le normal et le paranormal qui favorise l'imagination et est réconfortante pour le moral. Malheureusement je n'ai jamais rencontré un esprit, un elfe ou un fantôme. Mais je connais des gens sains d'esprit à qui c'est arrivé. Peut être faut-il rappeler que mes *Sacred and Enchanted Places* ont été réalisés à l'époque de ce qu'on appelle le land art, et d'autres recherches artistiques sur le rapport nature-culture autour des années soixante-dix. Mais les histoires de ce genre me fascinent depuis l'enfance. » Hreinn Friðfinnsson, correspondance, 8 août 2002.

Revenons donc une dernière fois sur l'atelier. — Nous y passâmes une journée entière, après tout ! Reprenons *Movement*. Et comparons à présent cette œuvre à un autre diptyque du milieu des années soixante-dix : *After a While*<sup>288</sup>, 1976. (Le choix du diptyque est une affaire de contenu, non une affaire de taille, toujours très modeste chez Hreinn Friðfinnsson.) Dans le cadre de gauche, la photo d'un petit bureau, lampe allumée, le plateau dégagé autour d'une unique feuille de papier. Sait-on si l'on est dans un atelier ou dans un appartement ? Peu importe. Dans le cadre de droite, la feuille de papier vue sur le bureau, cette fois fixée par une punaise et portant le texte manuscrit suivant : « After a while, a shadow of a flying bird might pass across my hands ». Si, en 2002, la Sammlung Goetz, à Munich, va jusqu'à intituler une de ses expositions *The Mystery of Painting*<sup>289</sup>, alors, disons sans hésiter qu'en 1976 *After a While* s'intéresse au « miracle de la création » ! Hreinn Friðfinnsson fait de l'or avec des clichés poétiques. Du temps perdu, comme d'habitude...

Dans la salle de classe désaffectée, il me montra encore deux maquettes d'œuvres. L'une traînait sur l'unique table qui se trouvait là, petite et coincée inconfortablement dans un angle de la pièce. C'était la photocopie gondolée de l'épreuve d'une photo de 1976, jamais tirée à sa taille définitive. Il me la tendit à l'envers. Je le lui fis remarquer en plaisantant. Et sur un ton un peu gêné mais cependant complice, avec un sourire déconcertant, il répondit quelque chose comme : « Please, don't make fun of me ! I am half blind, you know<sup>290</sup>. » J'accusai le coup en silence. Je savais l'étendue de son champ visuel diminuée latéralement, mais pas à ce point.

*So Far*<sup>291</sup>, dont je découvrais donc la maquette, fait référence à *La création d'Adam*, peinte par Michel-Ange sur la voûte de la chapelle Sixtine. L'interprétation qu'en donne Friðfinnsson pourrait en être un des innombrables pastiches, mais elle parvient à éviter ce travers. Un doigt négligemment tendu se reflète dans un miroir et évoque ainsi d'un seul coup les deux doigts rapprochés du créateur et de sa création. (Peu d'œuvres célèbres de l'art occidental ont à ce point infiltré l'imagerie populaire, et le détail a une infailible vertu métonymique tant il est connu.) *So Far* demeura vingt-six ans à l'état de projet et d'interrogation, or Hreinn Friðfinnsson avait enfin une réponse à lui apporter. L'œuvre de 1976 et cette réponse, en forme de diptyque, exprimée en 2002, furent présentées pour la première fois à Kerguelen. Le diptyque

---

288. [Au bout d'un certain temps.]

289. [Le mystère de la peinture.]

290. « Ne vous moquez pas de moi, s'il vous plaît ! Je suis à moitié aveugle, vous savez. »

291. [Si loin.]

reprend le même principe, une fois avec la main gauche et l'autre fois avec la main droite. Dans le miroir, la main gauche devient une main droite et symétriquement. Sur la photo en noir et blanc de 1976, le reflet est net et le subterfuge du miroir n'est pas trahi par la baguette qui entoure la surface réfléchissante. Sur le diptyque en couleur de 2002, le miroir et son encadrement sont parfaitement visibles, « montrés du doigt », si j'ose dire <sup>292</sup>, et notre enchantement avec lui, sans ambiguïté. Un bout de décor apparaît même tout autour, pour situer la scène. Le diptyque peut se lire de gauche à droite et de droite à gauche. La composition est symétrique. *So Far I* et *So Far II* peuvent se regarder séparément. Mais les deux œuvres réunies (pas l'une à côté de l'autre, évidemment, pas en triptyque) forment un ensemble exceptionnel : accompli et ouvert, parfaitement, tout à la fois : une leçon de persévérance et de spontanéité, ou peut-être un modèle de... distraction.

La lumière du jour déclinait quand l'artiste sortit d'une enveloppe une poignée de photographies en couleurs des environs de la ferme familiale : des paysages de prairies saupoudrés de moutons et de chevaux — les moutons et les chevaux de son neveu, qui avait pris les photos. Sur le coup, j'avoue que ces images, où je ne vis que des souvenirs personnels, me laissèrent indifférent, puis perplexe lorsqu'il me proposa de les emporter pour l'exposition, sans certitude qu'on les utilisât. Quelques jours après j'y repensai, enfin j'insistai pour qu'on les exposât, et c'est en projetant de les associer dans la même petite salle à *Drawing a Tiger* <sup>293</sup>, 1971, que se confirma, pour moi, l'intuition que *Sheep and Horses of My Nephew* <sup>294</sup>, 2001, forme un autoportrait par procuration, un de plus, et un des plus obliques, mais en même temps un des plus symptomatiques, car en persistant à s'effacer comme il le fait en toutes circonstances, Friðfinnsson construit, volontairement ou non, une mythologie individuelle à sa façon : une antimythologie, plus exactement. Imaginez Yves Klein juste après son saut dans le vide ou Bas Jan Ader après l'une de ses chutes à répétition, Friðfinnsson entre en scène après l'exploit : quand il n'y a plus rien à voir. Mais c'est déjà trop dire qu'il entre en scène, lui qui n'a de cesse d'en sortir le plus discrètement possible. Toujours est-il qu'il se laissa convaincre sans difficulté par ce vis-à-vis non concerté du plus ancien et du plus récent des

---

292. Mais le doigt désigne quelque chose : en même temps un fils, un miroir, lui-même et cette question demeurée ouverte vingt-six années durant, quoique sans insistance : le doigt ne condamne pas, il n'assigne aucun privilège. Cf. Kong-souen Long, *Sur le doigt qui montre cela*, traduit et commenté par Pascal Quignard, éd. Michel Chandeigne, Paris, 1990.

293. [En dessinant un tigre.]

294. [Les moutons et les chevaux de mon neveu.]



autoportraits. Ce qui me permet d'évoquer la façon dont il aborde l'accrochage d'une exposition.



Il était arrivé à Hreinn Friðfinnsson de rester plusieurs heures assis, immobile, face à un mur pendant ce qui était censé être le montage d'une exposition. Il lui était également possible d'arriver l'avant-veille d'une inauguration, un sac en plastique à la main, et de monter son exposition en un rien de temps avec ce qu'il avait glissé en vrac dans son rudimentaire emballage. Claudine Papillon, qui le connaît mieux que personne, m'avait averti. Mais l'exposition que nous préparions avait un volet rétrospectif et l'artiste — qui me confia plus tard en s'en amusant son étrange impression de remonter dans le temps à mesure que se rapprochait le terme du vernissage — s'était montré très affairé entre ma dernière visite et son arrivée au Domaine de Kerguéhennec, où il était venu précédemment deux fois en repérage. Finalement, il arriva deux semaines avant la date imprimée sur les invitations. Il passa beaucoup de temps à déballer ses objets, il s'occupait, allait d'une pièce à l'autre, se promenait doucement dans le parc, s'octroyait un goûter dans l'après-midi, mais je m'aperçus vite que, deux œuvres mises à part, il n'avait aucunement médité son accrochage et, puisque je dus prendre les devants, plus étonnant encore, qu'il se rangeait à mes suggestions avec placidité, comme si nous accrochions les œuvres d'un autre artiste. Même les principes internes d'accrochage de certaines de ses œuvres en plusieurs éléments pouvaient supporter de légères adaptations. (Un quinconce peut être plus ou moins serré selon le mur qui le reçoit, par exemple.) J'en fus d'autant plus surpris que son travail et sa mise en place donnent l'impression d'un fini pointilleux. En même temps, comme pour beaucoup d'artistes de sa génération, les œuvres de Friðfinnsson supportent de multiples associations.

Dans ces conditions, j'appris peu de l'accrochage même, mais des choses importantes sur certaines œuvres. *First Window*<sup>295</sup>, 1992, est la photographie à l'échelle 1 de la fenêtre de la chambre d'où Hreinn Friðfinnsson découvrit pour la première fois le monde extérieur. *First Window* est aussi un hommage à Marcel Duchamp : l'image relate et rapproche donc deux expériences déterminantes dans la vie d'un homme et

---

295. [La première fenêtre.]

d'un artiste. *Entangled*<sup>296</sup>, 1993, fonctionne par paire, et ces deux éléments doivent être accrochés dans des pièces différentes. *Gold*<sup>297</sup>, 1999, qui réunit sur une étagère un os de mouton et une grosse coquille de moule, évoque un jeu, aujourd'hui passé de mode, mais qui fut jadis prisé des petits garçons, dans la campagne islandaise<sup>298</sup>. Grosse toupie métallisée ou petite soucoupe volante, *Still Life*<sup>299</sup>, 2000, renferme un miroir miniature, un dé et une montre de femme et ne révèle le spectacle de cette vanité à l'apparence de jouet que sous un unique point de vue, à l'instar de ces bols à alcool en usage dans les restaurants asiatiques. (Plusieurs variations existent autour de ce jeu optique.)

Quelques objets prennent ainsi valeur de talismans ou de reliques profanes dans le travail de Friðfinnsson. Ce qui d'abord semble aller à l'encontre de la dématérialisation engagée dans les années soixante-dix, dénoncée dans les années quatre-vingt et reconsidérée à partir des années quatre-vingt-dix. L'inclination qu'a manifestée l'artiste à ponctuer l'exposition de quelques « bibelots » fut donc une surprise. Des fétiches, des œuvres qui n'en sont pas ou pas encore... Parfois des natures mortes à l'aspect de jouet et qui n'en forment pas moins des vanités. C'est là qu'il prit la part la plus active à l'accrochage ! À placer des objets dans l'ombre, à en poser par terre. Dans la plus petite salle, que d'investissement ! Une boîte ouverte remplie de galets rapportés d'Islande ; une petite photographie d'un canal prise à Amsterdam en 1994 (un plan serré de la surface de l'eau qui ne trahit aucune particularité de la capitale hollandaise), laquelle ne figurait même pas dans l'inventaire du transport de l'exposition. Et puis, ailleurs, une variante de *From a Far*<sup>300</sup>, 1990, placée dans une sortie de secours, sous un blême éclairage de sécurité ; une étoile de mer et une mouche, un hameçon garni de plumes, placées à quatre mètres de hauteur, de part et d'autre d'une poutre, sur deux petites tablettes en verre<sup>301</sup>, des œuvres placées si loin qu'elles en devenaient inaccessibles... Car finalement, Hreinn Friðfinnsson est joueur. Il s'accommode de tout mais il n'en

---

296. [Enchevêtré.]

297. [L'or.]

298. « The term *gold* was used for childrens-toys in the old days ; that is before modernity. Its meaning is plural. Two or more toys are one "gold". Like the legbone and the shell on a shelf. The legbones were horses and shells were sheep. » Hreinn Friðfinnsson, correspondance, 22 juillet 2002.

[Le mot *gold* désignait un jouet pour enfant dans l'ancien temps ; avant la modernisation. Sa signification correspond à pluriel. Deux jouets ou plus forment un « gold ». Comme le fémur et le coquillage sur l'étagère. Les os étaient des chevaux et les coquillages, des moutons.]

299. [Nature morte.]

300. [À distance.]

301. *Thunder and Lightning*, 2000, ce titre désignant le nom précis du modèle d'arme de pêche choisi par Hreinn Friðfinnsson.

pense pas moins. — Il répond quand on prononce son prénom n'importe comment et, si on lui demande comment faire, il susurre à peine une syllabe et il sourit de votre incapacité à reproduire correctement ce son qui dit son nom.

Sa discrétion extrême est peut être un autre témoignage de son esprit joueur. Deux jours après son arrivée, une partie de l'équipe du centre d'art seulement l'avait réellement rencontré. Une autre fois, peu de temps avant le vernissage, alors qu'il était avec moi dans mon bureau, je reçus un coup de fil de l'un de ses plus fidèles collectionneurs, prêteurs de plusieurs œuvres pour l'exposition. Nous échangeâmes quelques mots puis je proposai à mon interlocuteur de saluer l'artiste puisqu'il était près de moi. Eh bien ! au moment de lui passer le téléphone, je levai les yeux autour de moi et Hreinn n'était plus dans la pièce...

L'œuvre de Friðfinnsson, comme lui-même, paraît toujours sur le point de disparaître. Pourtant l'artiste est affectivement attaché à des objets et le travail de l'œuvre consiste parfois à les incorporer. Les fossiles portent la mémoire de la terre mais ce sont aussi des pierres décoratives qui, sous l'éclairage de certaines boutiques, font l'envie des amateurs. Voilà pour cette compulsion légère à collectionner les objets et à en faire des arrangements fragiles et inutiles. Les bibelots n'ont progressivement aucune raison d'être, sinon d'être là et de mesurer l'attachement qu'on leur porte. (Incidentement, cependant, j'appris que lors de notre première rencontre, l'artiste m'avait donné le dernier exemplaire du catalogue de sa rétrospective de 1993 encore en sa possession. Distraction ? S'il avait pu me le dire, je n'aurais pas accepté.) Les œuvres sont plus réfractaires que les bibelots. Elles sont plus encombrantes pour l'esprit. C'est pourquoi Friðfinnsson est si parcimonieux et si imprévisible aussi parfois. Toujours à la disposition de qui veut l'interroger, mais rarement disert et explicite, invoquant chaque fois le hasard là où l'on pressent des rapprochements volontaires. Joue-t-il un jeu ? Prend-il une pose ? Pour le connaître mieux, je ne crois pas. Il est naturellement sibyllin ou cachottier, si l'on préfère. Il est néanmoins d'une compagnie drôle et émouvante. Un autre trait de son caractère est sa courtoisie mélangée d'extrême timidité.

Les deux seules œuvres dont il avait prévu, avant son arrivée en Bretagne, l'emplacement et l'installation pour l'exposition étaient un très grand tirage de la

photographie d'une lande islandaise prise au soleil de minuit intitulée *Elsewhere*<sup>302</sup>, 1998, et une œuvre inédite, en chantier depuis longtemps au CIRVA<sup>303</sup>, et achevée juste pour l'occasion. L'artiste m'en avait fait un schéma approximatif dans l'atelier, il m'en avait montré de mauvaises photos de travail, mais je n'en savais pas plus. Je lui fis confiance, en constatant, tout en le redoutant, qu'il poussait là la préciosité et la fragilité à son comble. Inutile de la décrire, cette œuvre est abondamment reproduite dans le présent ouvrage. Et puis elle fait partie de ces rares choses bizarres qu'il faut voir pour les croire... Quand, après toutes les précautions qui s'imposaient, elle fut mise en place, elle irradia, elle scintilla, sans relâche, et ce fut tout. Jamais, depuis les *Five Gates for the South Wind*<sup>304</sup>, 1971-72, Hreinn Friðfinnsson n'avait parié sur cette monumentalité. L'installation occupait toute la pièce. Hors d'échelle, chacune de ses parties n'est pourtant pas si importante. Sa dimension confine à l'ostentation et même à l'enflure mais on sent que l'œuvre, simple jeu de reflets, « joue au chef-d'œuvre » avec une incroyable malice. Et c'est pourquoi je pense à nouveau à James Lee Byars, qui ne fait que jouer, et qui n'a pas peur des plus *énormes* métaphores<sup>305</sup> — et aussi à Walter de Maria, mais cette fois pour l'humour involontaire qu'il faut débusquer derrière l'emphase de certaines de ses œuvres<sup>306</sup>.

Ces trois groupes d'éléments se répondaient parfaitement mais le mystère de cette œuvre n'est pas dans son excellence. Il est entier. Il est demeuré inentamé pendant les neuf semaines de l'exposition et après, évidemment, il ne put que grandir. Devant une telle installation, c'est peut-être cette dimension de perfection gratuite (pour l'esprit plus que pour la technique) qui séduit ceux qui ne connaissent pas l'œuvre de Friðfinnsson, et qui peut incommoder ceux qui la connaissent mieux. Face aux prouesses des verriers du CIRVA placées au sol, on disposa au mur, dans la même pièce, une immense version de *A Palace*<sup>307</sup>, 1990-2000, faite en grillage à poules et sur laquelle les objets en verre, prenant la lumière du matin, faisaient circuler des reflets spectraux non concertés. Comme un autre antidote à la majesté de l'installation de ses vasques de verre, l'artiste avait réalisé au CIRVA une œuvre aux dimensions toutes domestiques : trois petites bouteilles en verre, pleines de verre, qui se tiennent compagnie sur une étagère. Trois

---

302. Et qui existe aussi bien en un moyen et un petit format. [Autre part.]

303. Centre international de recherche sur le verre et les arts plastiques, Marseille.

304. [Cinq portails pour le vent du sud.]

305. *The Perfect Death*, 1977 [La mort parfaite] ; *The Door of Innocence*, 1986 [La porte de l'innocence] ; *The Figure of Death*, 1986 [L'image de la mort], etc.

306. *4-6-8 Series*, 1966 ; *Cage*, 1966 ; *Pyramid Chair*, 1966 ; *The Pure Polygone Series*, 1975 ; *Circle, Square, Triangle*, 1972 ; toutes visibles au MMK, Musée d'art moderne de Francfort s/Main.

307. [Un palais.]

fois rien, trois fois la même masse de verre, en même temps pleine et vide (de tout breuvage) : un chapelet voué à l'abstinence. Tout bibelot n'est pas à abolir, faut-il croire !



Durant les deux semaines qu'il passa au Domaine de Kerguéhennec, Hreinn Friðfinnsson fut un « stagiaire » honorable, un visiteur curieux, un compagnon accommodant et une petite main toujours affairée, même s'il ne fut que moyennement productif. Au cours d'un montage, on tourne sans arrêt dans les salles d'exposition en fixant son attention sur des détails ou certaines vues d'ensemble... qui sont, de fait, toutes partielles et coupées les unes des autres. Une fois l'exposition accrochée, j'en fis une dernière fois le tour avec l'artiste pour essayer d'en saisir une véritable vision générale, bêtement persuadé de pouvoir survoler l'œuvre déployée à une altitude moyenne correctement déterminée, là où il faut, bien sûr, toujours s'adapter au terrain et donc en altitude, et là où des parties de l'œuvre restent forcément à couvert — même parmi les plus dégagées, apparemment ! Quand les salles ont enfin perdu leur apparence d'atelier improvisé, cette ultime visite avant l'ouverture au public offre en général un moment agréable, un moment de « pure » contemplation — mais mieux vaut encore le faire avec les ailes qu'on s'est inventées, on ne visite pas une exposition qu'avec les yeux et avec les jambes ! —, un moment où l'esprit en repos, avec la satisfaction du travail accompli, est à la recherche de la « pure » délectation : l'état de rêve en quelque sorte — or ce moment ne peut laisser l'artiste en repos et l'exposition n'offre en outre pas l'unique et, forcément, le meilleur point de vue sur une œuvre, mais ceci est une autre question !

En parcourant la plus grande salle, je m'arrêtai quelque part et fit observer que les trois œuvres qui étaient alignés là avaient toutes en commun le motif de la main. (Présentée au milieu de la salle, *Afterthought*<sup>308</sup>, œuvre mise en chantier depuis 1999 et qui n'a pas encore trouvé sa forme définitive, réunit trois éléments, dont un consiste en un moulage en verre<sup>309</sup> des mains de Friðfinnsson jointes en forme de coupe. Sur les

---

308. [Après coup.]

309. Il s'agit de la première tentative réalisée au Cirva.

deux murs en vis-à-vis, dans l'alignement : à l'ouest *Placement*<sup>310</sup>, 1999, dont les deux plaques de verre sont marquées, aux trois couleurs primaires, de ses empreintes digitales ; à l'est, une grande photographie couleur verticale sans titre, 1999-2000, montrant l'artiste recevant dans le creux de ses mains jointes les couleurs du spectre diffractées par un prisme.) Ce rapprochement, je le promets, était involontaire, une fois de plus je m'en étonnai, Friðfinnsson s'en amusa et, quand je lui demandai s'il avait l'habitude de travailler par séries thématiques, il me répondit que non, que les travaux ne se recoupaient que par hasard, et, plus tard, il poursuivit, sibyllin comme jamais : « We don't know how our mind works... If it is our power to change things. »<sup>311</sup>

On se rappelle la légende qui accompagne *After a While*, 1976. Dans le dernier cabinet du bâtiment le plus intime, en guise de conclusion<sup>312</sup>, était accrochée une plaque de plexiglas transparente portant le texte suivant en lettres adhésives blanches : « Yes I know how it feels to have wings on my heels »<sup>313</sup>, et sur une plaque de plus petite taille, en sous-titre : « In response to a question posed in a pop lyric and heard on the radio ». Hreinn Friðfinnsson a toujours tendance à se vieillir quand on lui demande ses sources. Quand je l'interrogeai sur les paroles de cette chanson, il affirma qu'elle était des années vingt et en reprit, pour preuve, le refrain mollement en montrant combien son style lui semblait mièvre et suranné. J'ai retrouvé deux versions de ce couplet. L'une dans la comédie musicale *The King and I*<sup>314</sup>, composée par Richard Rodgers et Oscar Hammerstein en 1951, l'autre (une adaptation ? mais les paroles divergent avant et après !) dans « Floating », titre de Ray Thomas pour les Moody Blues, paru dans l'album *To Our Childrens Childrens Children*, de 1969. L'action du *Roi et moi* se déroule à la fin vers 1860. Ça ira pour les années vingt !

C'est à cette date, à peu près, que se perd dans la campagne islandaise, pour les petits garçons, l'usage de jouer avec des os de mouton et des coquilles de moules, dont se souvient encore Hreinn Friðfinnsson, né pourtant en 1943 !

---

310. [Placement.]

311. Hreinn Friðfinnsson, conversation téléphonique, 24 juillet 2002.

312. Face à une autre pièce exclusivement textuelle, *Dream*, 1973 [Rêve] — mais le rapprochement était cette fois délibéré.

313. L'incipit forme le titre de cette œuvre de 2001, qui, horizontale ou verticale, peut se plier à la configuration de la salle d'exposition.

314. [Le roi et moi.]

### 3.3. / RTSCHW ou chronique de *Step to Entropy*, 2003

commande publique de la Délégation aux arts plastiques/CNAP

— Ministère de la culture et de la communication

Richard Armstrong organise, en 1988, une exposition rétrospective de Richard Artschwager pour le compte du Whitney Museum of American Art. Il écrit et coordonne le catalogue *Artschwager, Richard* publié à cette occasion. Cet ouvrage sert encore aujourd'hui de référence. Son texte est repris en traduction dans le catalogue de la rétrospective présentée au Centre Pompidou l'année suivante<sup>315</sup>.

Armstrong m'envoie son livre sur Artschwager en 1993 à la suite d'une visite qu'il me rend à Limoges au cours de l'été. (Il prépare alors l'importante exposition du *Carnegie International 1995*.) C'est par son intermédiaire que j'entre pour la première fois en contact avec Richard Artschwager en 1999. Un petit mot envoyé par télécopie le 15 mars juste avant un voyage à New York programmé du 17 au 21. Sa réponse me parvient sur place. Je lui confirme en lui exprimant le souhait de voir des dessins. Nous nous rencontrons dans son petit appartement du quartier de Chelsea. Sa série de dessins combinatoires *Basket, Table, Door, Window, Mirror, Rug*, de 1974-75 m'occupe l'esprit depuis plusieurs années mais je ne retrouve rien d'équivalent dans les fusains que l'artiste a rapportés la veille de Hudson à mon intention. La visite se termine mollement et, sans doute, un peu plus tôt que prévu, pour lui comme pour moi.

Nous nous revoyons à Bruxelles le 4 mai 2000 au vernissage de son exposition personnelle à la galerie Xavier Hufkens, où il présente plusieurs de ses toutes nouvelles *hair sculptures* figuratives. Pour ceux qui connaissent l'œuvre d'Artschwager, celles-ci ont de quoi surprendre.

(Au dîner, je suis placé devant un grand tableau récent de Malcolm Morley — il n'y a pas de hasard, on verra pourquoi ! Et au moment du café, que je ne prends pas, ma voisine m'apprend que sa famille truste plus de quatre-vingts pour cent de la production

---

315. En 1989, j'ai juste vingt ans, je circule peu, en tout cas rarement jusqu'à Paris et pas encore jusqu'aux États-Unis. Donc je ne vois ni l'une ni l'autre des deux expositions. L'œuvre d'Artschwager ne m'est pas encore familière mais, comment ces choses-là se passent-elles ? J'ignore qu'il peint. Mais j'ai dû voir des reproductions de ses sculptures. De 1989 datent par exemple les suivantes : *Portrait III* et *Booktable II*.

caféière mondiale : je ne bois toujours pas de café le soir et le moins possible dans la journée — mais, pardon, cela m'écarte de mon sujet.)

Les deux Richard sont liés depuis des années par une solide amitié et il m'est agréable de saluer l'un en écrivant sur l'autre. Leur complicité est telle que le 2 mai 2002, j'adressai par courrier à Richard Armstrong, devenu directeur du Carnegie Museum de Pittsburgh, un hommage spontané mais bien involontaire en lui apprenant que Richard Armstrong [sic] allait réaliser la première sculpture commandée pour le parc de Kerguéhennec à mon initiative !



On doit connaître le parcours singulier de Richard Artschwager et sa venue tardive à la scène artistique, malgré une mère artiste et une formation classique dans l'atelier d'Ozenfant à New York, mais après des études scientifiques et des années consacrées à la conception, la production et au commerce de mobilier de série<sup>316</sup>.

Au début des années soixante, il fait diverses rencontres, notamment avec Richard Bellamy, Malcolm Morley et surtout Claes Oldenburg. Il commence à manier le Formica dès 1960. Et il a quarante-deux ans quand, en tant qu'artiste, il fait sa première exposition personnelle chez Leo Castelli, en 1965.

Figure majeur de la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle, le mobilier, comme expression domestique de la production de masse, restera un référent dominant dans son œuvre. Les artistes du pop art puisent dans l'univers de l'affiche, de la publicité ou des médias en général comme dans un gisement de nouvelles images. Artschwager, en pop artiste *contrariant*, si l'on veut, choisit le mobilier (et, ce qui n'est pas anodin, parfois le mobilier liturgique) en se souvenant de la primauté habituellement donnée à sa fonction, et, fort de son expérience d'artisan, qui aurait pu l'embarrasser lourdement, il parvient à créer un espace mental très personnel, et qui ne va pas sans dynamiter un certain ordre établi de la sculpture, mais aussi de la peinture — qu'il pratique parallèlement et comme indépendamment, dans un registre encore plus obscur, essentiellement spécialisé dans la grisaille, ancré dans un réalisme documentaire, et armé d'une iconographie déroutante par son extraordinaire diversité. Cet espace ambigu, à la fois prosaïque et métaphysique, grave et réjouissant, et qui relève peut-être de la famille philosophique et littéraire de

---

316. La première exposition à laquelle il participe sera d'ailleurs, en 1957, une exposition de meubles de créateurs *Furniture by Craftsmen*, au Museum of Contemporary Crafts de New York.



l'absurde, de l'existentialisme plus que de la phénoménologie<sup>317</sup>, met l'artiste dans une situation très particulière entre le pop art et le minimal art, à la naissance duquel Artschwager est associé en participant en 1966 à l'exposition *Primary Structures*<sup>318</sup> — où Douglas Huebler montre, lui aussi, des sculptures en Formica.



J'écris un mot à Richard Artschwager le 16 juillet 2001 pour lui demander un projet pour le parc de sculptures du Domaine de Kerguéhenec. Moins d'un mois plus tard, je reçois deux photocopies couleurs accompagnées d'un message me demandant mon avis. Je n'attends pas une réponse concrète aussi rapide. Mais en vérité, il s'agit d'un projet élaboré en 1989-90 et demeuré non réalisé : la maquette d'un fauteuil de taille colossale, destiné à une utilisation collective et non à la célébration d'un pouvoir unique et pharaonique.

« Instead of seating a single, Stone Napoleon,  
Lincoln or Bismarck it would accomodate a number  
of living humans of various ages and stations,  
casually seated on any horizontal surface<sup>319</sup>. »

Ce projet est déjà documenté dans un catalogue publié en 1991<sup>320</sup>, riche d'enseignement sur les interventions de Richard Artschwager dans l'espace public. L'artiste ne me cache pas qu'il tourne autour de ce projet depuis plusieurs années, et qu'il est simplement dans l'attente des circonstances favorables à sa réalisation. Le surdimensionnement est une composante déterminante de sa réflexion. « Keep in mind the size across the base should be about 4 meters<sup>321</sup> » Quatre mètres, c'est une échelle déraisonnable pour un fauteuil, mais c'est une taille acceptable pour une sculpture *mobilier*e destinée à l'espace extérieur. À l'aune des 175 ha du Domaine, de la hauteur

---

317. Contrairement au minimal art et au process art.

318. Jewish Museum, New York, commissaire Kynaston McShine.

319. « Au lieu d'une place unique, pour la statue de Napoléon, Lincoln ou Bismarck, il peut recevoir plusieurs personnes bien vivantes, d'âges et de conditions différents, assises nonchalamment sur chacune de ses surfaces planes et horizontales. » Note de l'artiste, 20 août 2001.

320. *Richard Artschwager / Public*, Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin-Madison, 1991 ; avec des textes de Germano Celant, Herbert Muschamp, Russel Panczenko.

321. « Gardez en tête que la base doit atteindre environ 4 m. » Courrier de l'artiste, 15 août 2001.

des séquoias de son arboretum, et de l'emprise paysagère du château et de ses communs sur le site, la question de la monumentalité peut se poser...

Artschwager m'a demandé mon avis. Je lui exprime surtout des réserves :

« Did you consider it first as a piece of furniture or as a sculpture experiment? It really looks like an architectural work, a sort of mausoleum . . . Not easy to find in such a work the subversiv humour you usually put in your pseudo functional sculptures. Perhaps it requires an opposite proposition. Two works instead of just one<sup>322</sup> ! »

Une visite s'impose rapidement à Hudson. Artschwager est engagé dans une série de grandes expositions rétrospectives européennes qui le mèneront successivement à Nuremberg, Londres, Vienne, Winterthur, Krefeld, de 2001 à 2003. Nous prenons date pour septembre.

Le 11 septembre 2001 a lieu à New York un événement imprévu. À l'heure où les tours du World Trade Center sont percutées par deux avions, Artschwager est à Dresde, à la Gemäldegalerie, devant la Madone Sixtine de Raphaël, dont les angelots pensifs du premier plan décoorent, édulcorés, toutes les pizzerias du monde... Je suis dans le train de Vannes vers Paris pour aller ensuite à Glasgow. Quelques jours après, New York est encore traumatisé.

Les New-Yorkais qui ont la chance d'avoir une maison de campagne, au nord de l'État de New York, par exemple, comme à Hudson, ne sont pas rentrés.

À New York, je suis hébergé chez des amis qui ont déserté la ville.

Je viens à Hudson pour la première fois le 29 septembre 2001. Richard Artschwager m'attend à la gare. Il vit et travaille dans une petite église désaffectée, chez Ann, sa quatrième épouse, « son professeur, son amie et sa bien-aimée<sup>323</sup> ».

---

322. « Concevez-vous d'abord cette proposition comme un élément de mobilier ou comme une expérience de sculpture ? Ça ressemble réellement à une pièce d'architecture, une sorte de mausolée... Pas facile de trouver dans un tel projet l'humour subversif que vous mettez habituellement dans vos sculptures pseudo-fonctionnelles. Peut-être cela appelle-t-il une contre-proposition. Deux œuvres au lieu d'une seule ! » F.P., correspondance avec l'artiste, 20 août 2001.

323. R.A., « Autochronology; postscript, June 30, 2001 », cat. *Richard Artschwager, Up and Across*, verlag für Moderne Kunst, Nürnberg, 2001.

Apparemment, il produit peu. Sur un chevalet, je ne vois qu'un tableau en cours, un paysage américain de carte postale inspiré du site de Monument Valley, dans l'Utah. Il me dit qu'il y travaille depuis plusieurs mois sans parvenir au but. Je dois lui répondre que ça se voit ! L'atelier très modeste est aménagé près d'une fenêtre aux verres dépolis, dans un coin du salon. La construction d'un véritable atelier est prévue mais l'artiste ne paraît pas souffrir de la situation présente. Sur un mur est épinglé un petit fragment de journal reproduisant l'instantané bougé d'un homme ou d'une femme en chute libre devant la façade d'un building. À côté sont collées quelques notes manuscrites sur des Post-it. J'en retiens deux :

« The cubists didn't quite know what they were doing. But they knew they were onto something<sup>324</sup>. »

« If you decide not to be cynical even for a moment you will discover a whole new world<sup>325</sup>. »

Ann me propose un café. Je n'en prends pas, et d'ailleurs moins encore aux États-Unis...

J'en viens au fait. La première proposition de commande présente une inadéquation avec la nature du Domaine de Kerguéhennec.

Elle semble plus adaptée, en tout cas prise isolément, dans un jardin public en grande agglomération ou, mieux, dans un campus, dont l'espace est rythmé tout au long de la journée par le flux de groupes réguliers et par de courtes pauses entre deux périodes d'activité. La sculpture proposée à l'origine « marche » quand un groupe s'en empare. Sa dimension fonctionnelle est prépondérante. Elle ne « marche plus » si elle est inoccupée. L'artiste écoute attentivement. Mes observations ne semblent pas l'étonner. Entre-temps, il s'est déjà engagé dans une autre direction.

Il parle abondamment et de façon très familière. Cette faculté de rebondir facilement est un trait de caractère qui peut devenir épuisant lorsqu'on dialogue longuement avec lui. Vous l'attendez ici, il est ailleurs.

---

324. « Les cubistes ne savaient pas exactement ce qu'ils faisaient. Mais ils savaient qu'ils tenaient quelque chose. »

325. « Si, même un instant, vous cessez d'être cynique, alors votre vision du monde en serait en complètement transformée. »

Vous lui posez une question puis une autre et encore une autre, il répond dans le désordre et puis la conversation prend un tour incontrôlable. (Évidemment cette impression est d'autant plus forte pour quelqu'un dont l'anglais n'est pas la langue maternelle, mais des amis américains m'avaient averti : la pensée de Richard Artschwager est brillante mais imprévisible.)

Il avait donc déjà réfléchi à une proposition alternative. Et il me montre rapidement quelques esquisses dans un de ses carnets de notes.

Le fauteuil a disparu. Artschwager travaille alors sur une construction en forme de stèle, de petit oratoire ou de tombeau, où interviennent des raccourcis perspectifs aberrants, une face de l'édicule disparaissant en outre dans un buisson. Une visite en Bretagne est indispensable. L'exposition de la Serpentine Gallery à Londres est inaugurée le 11 décembre. Nous repartons ensemble en direction du Morbihan. Nous ratons de peu notre avion.

L'artiste découvre Kerguéhennec le 13 décembre 2001 pour une première visite. Il choisit un lieu d'implantation possible dans la partie nord du parc, en bordure de chemin, contre un taillis de rhododendrons.

Des photos du site choisi lui sont fournies. Il peut retravailler son projet.

Le 2 avril 2002, je reçois par télécopie une lettre témoignant d'un changement de cap décisif :

« Everything came together about two weeks ago when I succeeded in building the mystery into the piece rather than by hiding it in the bushes. It requires a slightly rounded slope and as I looked over the photographs (as well as my recollection) I found more than one location which would be suitable. [...]

This morning I finished a small model in foam-core which convinced me of its feasibility. So, a few more days and you will have this in your hands. It

will be all stone construction, very conventional techniques, no complicated cutting or fitting<sup>326</sup>. »

Le 19 avril 2002, Artschwager m'envoie par la poste un courrier accompagné de trois photocopies couleurs d'un photomontage de sa nouvelle maquette. Le fauteuil réapparaît sous une forme différente. Il est relié à une sorte de guérite par un chemin en ligne droite délimité par d'importantes bordures en pierre. Deux personnes, l'une sortant de la guérite, l'autre assise sur le fauteuil, se feraient face. Une vue de détail de la « guérite » fait penser à un reliquaire. Le fauteuil est ouvert, l'autre construction provoque au contraire une sensation de contention, d'enfermement. Repos temporaire ici, repos éternel en face. Voici le commentaire qu'en fait l'artiste :

« As you can see, what I propose is basically two structures connected by a path, a thing contemplating itself. The cave as entered visually from the chair, quickly becomes confining, cramped, claustrophobic and, at last, somewhat more comfortably explored by the imagination. The path leads one's feet directly to the cave. A physical exploration should confirm the visual exploration. Pretty fancy talk, this but I know I can make it work. Let me know your reaction<sup>327</sup>. »

Comme c'était prévisible dans un précédent courrier, le choix du site d'implantation a changé. Toujours au nord, dans la même région du parc, la double construction est cette fois prévue en limite du très long tapis gazonné qu'à ouvert la

---

326. « Tout s'est mis en ordre quand, il y a à peu près deux semaines, je suis parvenu à saisir le mystère qu'il y a dans cette pièce plutôt que de vouloir la cacher dans les buissons. Cela suppose une pente légère et, en regardant les photos (en puisant aussi dans mes souvenirs), j'ai trouvé plus d'un endroit qui conviendrait. [...] Ce matin, j'ai terminé une petite maquette en carton-mousse. Donc, encore quelques jours et vous l'aurez entre vos mains. Ça sera une construction en pierre, très traditionnelle techniquement, sans difficulté de découpe et d'assemblage. » R.A., correspondance, avril 2002.

327. « Comme vous pouvez voir, ce que je propose consiste essentiellement en deux éléments reliés par une allée, une chose faisant face à elle-même. Vue depuis le fauteuil, la caverne, ou le caveau [the cave], prend d'abord une allure confinée, exiguë, oppressante, mais finalement l'imagination en fait quelque chose de plus confortable. L'allée conduit directement là-bas. Une exploration physique devrait confirmer l'exploration visuelle. C'est un peu compliqué à expliquer mais je sais que ça peut marcher, j'y arriverai. Dites-moi ce que vous en pensez. » R.A., correspondance, 19 avril 2002.

tempête de 1987 dans la zone forestière, au-delà de l'arboretum. Détail étonnant : l'ensemble est disposé perpendiculairement par rapport à la voie verte qui, plus bas, reçoit déjà les sculptures de Markus Raetz et de Richard Long. Il ne la coupe pas mais, sur un côté, il entrave le passage. En fait, Artschwager n'est pas fixé quant à l'implantation de sa sculpture. C'était déjà perceptible lors de sa première visite. Sans que cela lui soit indifférent, cela n'a pas une importance capitale pour lui. Sa démarche est donc toute différente de celle de la plupart des artistes qui ont œuvré pour le parc de sculptures de Kerguéhennec soit selon une démarche *in situ*, soit au moins dans l'esprit d'un dialogue harmonieux avec l'environnement.

Seul peut-être Toni Grand — qui réfute toute assignation d'une sculpture particulière à un lieu particulier — avait fait exception jusque-là en plantant vite et bien sa colonne où et comment cela lui chantait en 1988, mais pas verticalement et en évitant un axe de symétrie. Plus de dix ans après, l'histoire de la sculpture a bien avancé. Comment de nouvelles sculptures pourraient-elles participer à l'harmonie d'un lieu superbe qui s'en passerait bien ? Elles doivent parfois entrer dans un dialogue véhément avec leur environnement. Elles peuvent aussi se passer de dialogue si elles sont bonnes. Mais ce n'est pas ce qui m'embarrasse dans le projet sur lequel Richard Artschwager m'invite à m'exprimer :

« I do like the relationship between the two elements and the idea of a path. It's now important to adjust the size of it and the colour of the real stone in your draft. The material you used for the photo increased the impression of a mausoleum or a funerary monument, with which, I have to say, I am not comfortable.

I do like the cave even though it bears a strong resemblance with the Rückriem piece in the park, and, I don't know why? but I am surprised by the shape you gave to the back of the chair.

What about the path by itself? Do you really want it to be slightly higher than the ground? We are now entering the second step of the process<sup>328</sup>. »

Ma télécopie part le 28 avril 2002. La réaction de l'artiste ne se fait pas attendre. Quelques jours plus tard, j'apprends qu'aussitôt après lui avoir envoyé mon message, il téléphona au Domaine pour demander des images du petit oratoire d'Ulrich Rückriem que je lui avais déjà montré lors de son premier séjour.

Je retourne aux États-Unis en mai 2002. Nous nous retrouvons dans son appartement new-yorkais le 21. Il a apporté une nouvelle maquette en deux éléments qu'il ne sait où placer et qui atterrit finalement sur la moquette, et nous avec elle pour la regarder de plus près. De grands changements ont été apportés au projet précédent. La partie fauteuil se rapproche de la version originelle mais a été simplifiée. L'édicule vertical est remplacé par une plate-forme accessible par trois marches, encadrées par deux murets et aboutissant sur un amas chaotique de blocs géométriques simples. Les deux éléments de la maquette ne sont pas à la même échelle, je le fais préciser par l'artiste, mais, cette fois, *nous y sommes* ! Le projet est mûr. Et cela me permet de dire plus franchement ce qui, selon moi, n'allait pas encore dans la version juste antérieure. Richard Artschwager est extrêmement attentif. Son projet est passé par plusieurs états significativement différents. On ne fait pas passer d'épreuve d'examen à des artistes de son importance.

Je suis un peu embarrassé d'en avoir trop dit mais il écoute intensément. Nous discutons quelques détails de proportion, de finition. Je le remercie et nous sommes tous deux contents. La maquette subit encore quelques menus changements après notre entrevue puis elle est expédiée en France.

---

328. « J'aime en effet la relation entre les deux éléments et l'idée du passage. C'est maintenant important de rechercher l'échelle et la couleur de la pierre à partir de votre esquisse. Le matériau utilisé sur la photo accentue l'impression de mausolée ou de monument funéraire, avec lesquels je ne suis pas très à l'aise, pour parler franchement. J'aime le caveau même s'il présente une forte ressemblance avec la pièce de Rückriem qui est dans le parc, et, je ne sais pourquoi ? Mais je suis surpris par la forme que vous avez donnée au dossier du fauteuil. Que dire de l'allée, elle-même ? Êtes-vous sûr de vouloir la relever légèrement par rapport au sol ? Nous voilà entrés dans la deuxième phase du processus. » F.P., correspondance avec l'artiste, 24 avril 2002.

L'artiste revient du 10 au 13 juillet 2002 au Domaine de Kerguéhennec. Des points peuvent être ainsi élucidés sur l'échelle du projet, la relation et la distance entre les éléments, et l'implantation est alors changée, toujours, dans les parages de la limite nord du parc, bordée par la route départementale 123, toujours sur la pelouse, mais en son centre et dans l'alignement sud-est - nord-ouest de la trouée pratiquée par la tempête. Depuis le fauteuil et le piédestal, on tourne le dos au château et on voit circuler les automobiles à l'extérieur. Le spectacle est un peu plus chaotique dans cette direction car, ainsi positionnée — tournant le dos au parc dont elle montre la limite —, l'œuvre fait partie du monde. Plus : elle rappelle à ceux qui pouvaient l'oublier que le parc, même idyllique, fait partie du monde.

Avant son départ, Artschwager passe un temps fastidieux à redessiner les trente et un éléments des deux constructions et à les dimensionner. Il a décidé très tôt que son œuvre devrait être réalisée en granit. Mais je ne me souviens pas quand il a choisi le granit blanc de Bignan. Nous visitons la carrière. Devant la maquette, Hervé Chamaillard, son exploitant, ne voit aucune difficulté technique de réalisation. Je fais remarquer qu'un rétrécissement du chemin doit être prévu du fait de la largeur différente des deux constructions. L'artiste dessine aussitôt un élément de bordure en forme de chicane. Il aurait pu choisir de cacher ce rétrécissement par une oblique. Finalement, il le souligne.

Je le prie de revenir au Domaine les 21 et 22 février 2003 pour examiner le modèle sommaire réalisé en contreplaqué à l'échelle un d'après sa maquette. Des modifications sont encore apportées sur la taille des deux constructions. L'ensemble est déplacé dix mètres plus au nord pour l'éloigner du chemin forestier. Il s'en trouve rapproché de la route.

Dernier point à résoudre : depuis longtemps l'artiste s'est déterminé pour une finition bouchardée. Des échantillons sciés et sciés puis sablés lui sont envoyés. Il maintient son choix du bouchardage qui me laisse sceptique. Je reviens à la charge. Il s'explique et son argument est imparable :

« My favoring the bouchardé over the sanded is as thin as this paper but I may as well tell you how my reasoning went. Like some other work it uses



physical access and some barrier to physical access—the accessible and inaccessible. A rough surface feels close by because you can feel it, even if you don't reach out and feel it. Smooth can, with a little help, seem farther away. This is like making elements smaller than similar elements and they reinforce each other; compound the felony, so to speak. With a sculpture you can have marooned vision, as in a painting<sup>329</sup>. »

Il revient pour la mise en place des éléments de granit à deux reprises dans la première quinzaine de mai.



Richard Artschwager aura au total effectué six séjours à Kerguéhennec. La dernière fois, le 28 juin 2003, pour l'inauguration de sa commande, il avait préparé un discours en français, qu'il me demanda de lire au public. Il s'agissait d'un des plus célèbres poèmes de Dylan Thomas,

*Do not go gentle into that good night* [N'entre pas sans violence dans cette bonne nuit]. La traduction imparfaite en avait été concoctée par son beau-frère. Richard Artschwager aura quatre-vingts ans le 26 décembre 2003. Quand je lui demandai, quelques semaines avant l'installation, s'il avait un titre à proposer, il n'hésita pas longtemps, ce fut *Step to Entropy* [Un pas vers l'entropie]. Un autoportrait revendiqué. Le poème de Dylan Thomas exprime sa révolte contre la vieillesse.

Les œuvres d'Artschwager pour l'extérieur sont rares. Il en a produit de remarquables, mais temporaires, pour l'exposition *Skulptur Projekte in Münster 1987*,

---

329. « Ma préférence pour le bouchardé par rapport à la finition sablée est aussi mince que cette feuille de papier, mais je peux quand même vous expliquer comment j'en suis arrivé là. Comme d'autres travaux, ce projet fonctionne sur la notion physique d'accessibilité et d'inaccessibilité. Une surface rugueuse donne l'impression d'être plus proche de vous parce que vous pouvez en ressentir les irrégularités, même si vous ne la touchez pas réellement. Une surface lisse peut au contraire sembler plus éloignée, si l'on y met du sien. C'est comme si l'on reproduisait un modèle à une plus petite échelle et que ces différents éléments, devenus complices, pour ainsi dire, tendaient dès lors à se renforcer l'un l'autre. Certaines sculptures peuvent communiquer la sensation d'une vision "bouchée", comme certains tableaux. » R.A., correspondance, 28 avril 2003.

et pour *Beelden in de Stad* [Sculpture dans la ville], organisée par le Museum Boijmans Van Beuningen, de Rotterdam, en 1988.

Ses quelques interventions pérennes pour l'espace public, toutes américaines (Battery Park, New York, Colorado Place, Santa Monica, Université du Wisconsin à Madison...), relèvent davantage de l'aménagement urbain et ont en tout cas des comptes à rendre au principe de fonctionnalité. *Step to Entropy*, que l'artiste place très haut, n'est pas entravé par ce problème et nous ramène à l'espace libre et absurde (Richard Artschwager parle « d'absurdité » à propos de ses *Crate Sculptures*) de la sculpture, à un moment extraordinairement fécond de sa carrière où il en produit très peu cependant.

Créé à partir de 1986 à l'initiative du Ministère de la Culture et du FRAC Bretagne, le parc de sculptures du Domaine de Kerguéhennec réunit une vingtaine d'œuvres d'artistes majeurs : Ian Hamilton Finlay, Toni Grand, Richard Long, François Morellet, Maria Nordman, Marta Pan, Giuseppe Penone, Markus Raetz, Jean Pierre Raynaud, Ulrich Rückriem, *etc.* Mais il n'a pas connu de nouvelle implantation durable depuis 1992.

Le projet d'Artschwager relance un processus trop longtemps interrompu.

La démarche engagée ainsi ne consiste pas à combler dix ans de lacune.

Elle doit au contraire prendre date des changements qui se sont manifestés dans l'approche de la sculpture. L'œuvre de Richard Artschwager ne constitue pas une proposition intemporelle, elle marque au contraire une reprise franche et nécessaire : ici et aujourd'hui. Je le remercie encore.



Dans le nom *Artschwager* il y a six consonnes consécutives. Ce qui n'est pas significatif. Il y a *Art*, je ne dois pas être le premier à l'avoir remarqué ! Et il reste *schwager*. L'artiste est américain mais d'origine allemande. *Schwager* signifie beau-frère en allemand. Son nom réunit donc deux substantifs difficiles à associer... Lors d'une de ses dernières visites en Bretagne, Richard Artschwager m'a donné une photocopie d'une page d'un de ses plus récents *notebooks* présentant une vue aérienne de la partie chaos de *Step to Entropy*. J'en ai été flatté outrageusement parce qu'en guise de dédicace il avait écrit au crayon « For Frederic Paul, friend in Art ».

Ce témoignage n'intéresse personne d'autre que lui et moi, je prie le lecteur de m'excuser pour cette indiscretion, mais elle me permet de traduire *Artschwager* par « Beau-frère en art ». Ce qui reste, d'ailleurs, assez énigmatique !

4.

## 4.1. / Un poil trouvé par terre

Au commencement étaient les unités puis les quantités. Puis les nombres pour exprimer ces quantités. Puis les chiffres pour écrire ces nombres. Puis les mots pour les dire. Puis les lettres pour former ces mots.

Le nombre *un* était le premier des nombres. C'est de ce nombre à un chiffre que se déduisit la suite infinie des nombres. C'est de ce nombre initial que se déduisit aussi l'absence de quantité, la quantité nulle, jusque-là tenue pour négligeable, et, de là, le zéro — monstrueux —, sans lequel il n'y a pas d'infini non plus.

Une pierre plus une pierre font deux pierres et, ces deux pierres, nous les avons sous les yeux. Devant nous, un peu plus loin, un trou, d'un ovale approximatif, où la lumière ne pénètre jamais. Jetons une pierre dans ce trou. Puis une autre, jusqu'au point où il n'en reste plus. Ce trou qui dément toute quantité, c'est le zéro. Or le zéro fut longtemps réputé malfaisant. (Le zéro réduit tout à néant et ne donne naissance qu'à lui-même, pensait-on. Nulle pierre ne fut jamais propre à en combler le vide.) Orifice, origine ou horizon des quantités, le zéro n'était qu'une exception déplorable jusqu'au jour où, avec le premier nombre à deux chiffres, tout le système, qui en procède, fut inventé.

Lassé de compter et recompter ses dix doigts sans savoir quoi en faire, Closky put alors se mettre au travail.



L'œuvre de Closky a aujourd'hui dix ans. Mais, telle que nous la connaissons, elle procède d'un revirement radical par rapport aux années quatre-vingt.

Cofondateur, en 1984, du collectif Les frères Ripoulin, Closky fait alors allégeance à Keith Haring, Kenny Scharf et aux grands frères de la figuration libre. Les Ripoulin<sup>330</sup> ne ménagent pas leurs efforts et acquièrent à ce prix une courte notoriété, qui culmine avec leur participation à la Biennale de Paris, une exposition à la galerie Tony Shafrazi, à New York, en 1985, et une intervention dans le cadre de

---

330. Dont faisaient aussi partie Bla-bla-bla, Nina Childress, Jean Faucheur, Pierre Huyghe, Manhu, Ox et 3 Carrés.

l'inauguration des locaux du CNAP et de la D.A.P.<sup>331</sup> au 27, avenue de l'Opéra, à Paris. La peinture des grands frères se vend bien et de plus en plus cher mais les petits frères sont pauvres. Sans succès financier, le groupe se défait. Closky, lui, ne désarme pas et il peint, en play-back ou en direct, au kilomètre et, parfois, à la commande, des compositions « futuristes » aux motifs surannés de soucoupes volantes ou poêles à frire... dont l'organisation répond déjà à des contraintes édictées en principes protoconceptuels : pas de mélange de peinture, pas de représentation de la figure humaine, ordonnance symétrique, et imagerie géométrique tirant vers le logo industriel.

Closky tente ensuite de reproduire ses chromos à l'ordinateur mais il réalise, dépité, l'inadéquation puis l'inanité spéculative de cette entreprise. Alors qu'il se veut peintre, et principalement animé par des obsessions plastiques, l'outil informatique, auquel il touche pour la première fois, contrarie ses projets. La main entre en conflit avec l'écran — qui présente d'autres séductions. Et c'est l'irrésistible fascination exercée par le produit et le fini industriels qui le porte bientôt à délaisser la peinture faite main, dont il était encore la veille un stakhanoviste adepte. L'ordinateur est à cet égard *le* produit par excellence, au début comme à la fin de la chaîne de production, et les logos sont autant d'icônes à la dévotion des marques et de la puissance dématérialisée qu'elles représentent (de l'étude de marché au bureau d'étude, et de la dernière soudure jusqu'à l'emballage et à l'expédition). « Le plastique [...] est essentiellement une substance alchimique<sup>332</sup> », écrivait Barthes à la fin des années cinquante. Rien n'a changé. Cependant, pour Closky, à ce stade, la dématérialisation du geste n'engage pas encore la « dématérialisation de l'objet d'art<sup>333</sup> ». (En d'autres termes, pour lui, l'art conceptuel n'existe pas encore.)

Closky ne collectionne plus les autocollants mais, avant d'abandonner la peinture, il en édite un à sa marque. Le slogan publicitaire égotiste et dérisoire qui figure sur l'adhésif en décline un autre bien connu : *I love Closky*. La marque de l'artiste apparaît en 1984 en marge de grandes peintures, exécutées sur des panneaux urbains, au côté d'un numéro de téléphone, facilement mémorisable, le 0 10 00 20, où, sait-on jamais ?, on pourra passer commande. Closky est un produit à vendre... bientôt en cessation d'activité.

---

331. Centre national des arts plastiques et Délégation aux arts plastiques, Ministère de la culture.

332. *Mythologies*, p. 171, éd. du Seuil, Paris, 1957.

333. Selon l'expression de Lucy Lippard.



Le « nouveau Closky » produit ses premiers livres et ses premiers dessins en 1989. Depuis cette souche l'œuvre va se diversifier et s'étendre à l'objet, à la vidéo, à la photo et au son. Au livre est attaché un présupposé fonctionnel et didactique. Le dessin requière au contraire une visibilité immédiate et s'inscrit dans une logique d'improvisation : spontanée, gratuite et même aléatoire — rejoignant, chez Closky, le rang qui lui est traditionnellement échu en deçà du tableau ou de la sculpture. Le dessin est signe là où le livre est discours, s'il n'est pas démonstration. Ces deux modes d'expression offrent une complémentarité stimulante. Et d'abord ils induisent un double rapport au temps. Le dessin est donc souvent exécuté en quelques secondes. Le livre exige au contraire un délai de mise en œuvre. Toute la différence tient dans cet écart qui peut se glisser ou non entre la conception et la réalisation.

Si, en effet, je me mets simplement à dessiner, c'est soit que je retiens d'emblée le principe de mon projet pour acceptable, soit que je m'engage à en vérifier de suite l'acceptabilité sur pièce : je dessine ou je ne dessine pas, à la rigueur, je peux aussi dessiner pour voir. En clair : soit j'exerce mon expertise critique par anticipation (j'ai quelque chose à dire, je juge bon de le dire, je le dis), soit je suspends momentanément cet examen (j'attends de voir pour décider), je dessine et je dispose du dessin une fois celui-ci réalisé (je classe ou je détruis), mais anticipation ou différé ne prendront pas plus de quelques secondes.

J'ai une idée ou je cherche une idée. Si j'en cherche une, c'est que je n'en ai pas. Et cette situation, Closky la décrit comme une « situation de travail » : « Je me demande ce que je vais bien pouvoir faire... Je me dis que je n'ai vraiment aucune idée, et c'est mon point de départ. Je vais montrer que je n'ai vraiment pas d'idée. Et je me sers de cette incapacité à faire quoi que ce soit pour pouvoir faire quelque chose...<sup>334</sup> » Le dessin est le baromètre le plus sensible du désœuvrement de l'artiste. Parce qu'il n'engage à rien et qu'il n'engage l'artiste que devant lui-même.

---

334. « Ma petite entreprise », Olivier Zahm, Claude Closky, entretien, *Purple Prose* n°7, Paris, septembre 1995.

Dessiner ou pas, ou dessiner pour voir, il y a un doux mélange d'autosuggestion et d'autodérision dans l'attitude de Closky. Quand tout va bien, dessiner est donc un moyen de conjurer provisoirement le désœuvrement — jusqu'au prochain accès de mélancolie. Quand rien ne vient de ce qui doit venir, pas la moindre idée, ce peut être un motif supplémentaire de découragement... Mais quand l'artiste décide de « montrer qu'il n'a aucune idée », encore n'est-il pas sûr d'y parvenir : car il faut avoir une solide confiance en soi pour tenir la gageure de tourner en projet la crasse absence de tout projet ! Parfois aussi le dessin requière un peu d'insistance et, comme c'est en forgeant qu'on devient forgeron, il faut se mettre à l'ouvrage pour obtenir quelques motifs de satisfactions et le temps passé en de fastidieuses opérations contribuera finalement au sens espéré.

En fait, le dessin n'est jamais une victoire définitive sur le désœuvrement. Les dessins s'ajoutent plus qu'ils s'organisent au contact les uns des autres. Ils présentent au final une unité indiscutable mais ils sont conçus dans la plus complète discontinuité. Sitôt réalisés, les dessins de Closky lui échappent des mains et ne lui appartiennent plus : pas plus qu'une idée, pas plus qu'un signe de ponctuation, pas plus qu'une cédille qui sourit un peu plus à celui qui sait la reconnaître. Un cercle à main levé, une verticale approximative, un poil, un cil, un pointillé..., ces dessins on ne peut plus sommaires sont exécutés d'une main plutôt maladroite mais heureusement ils n'exigent aucune habileté... S'ils sont faits, ils ne sont plus à faire. Au suivant, et sans repentir autorisé. La désinvolture n'est qu'apparente.

Une incroyable similitude peut être observée entre les dessins de Closky et ceux exécutés par William Wegman au début des années soixante-dix. Prenez *Le milieu d'un clou*, 1993 et *Pin on left has broken point*, 1972 ; *Un cercle qui n'est pas bien rond*, 1993, et *Imperfect Spiral*, 1972 ; *Un "e" qui ressemble plus à un "l" qu'à un "e"*, 1991, et *16 e's ; 16 l's*, 1974 ; *Un 8 qui ne fait pas partie de 88*, 1994, ou *Un 8 avec 3 boucles*, 1994, et *Eight Thousand Eighty Eight*, 1973... Les exemples ne manquent pas et cela en deviendrait presque embarrassant. Mais Closky, connaissant un peu et admirant sans réserve les dessins de Wegman, se tient-il sur la défensive ? Pas du tout. Et il a bien raison. Les années quatre-vingt-dix ont contribué à la visibilité des avant-gardes des années soixante-dix et les années quatre-vingt sont comme oubliées. Ce rapprochement historique n'a pu échapper à personne et il a bien sûr eu des conséquences sur la production artistique actuelle, qui s'inscrit



pourtant dans un contexte différent. Les idées appartiennent à tout le monde quand on ne les vole à personne. À vingt années d'écart, les deux artistes sont simplement parvenus à un degré de concision extrême qui confère à leurs dessins l'aspect, l'économie et l'efficacité de diagrammes ou de schémas explicatifs. Tous deux s'interrogent en effet sur la fonction de signe, tous deux jouent avec les apparences, tous deux s'intéressent au problème de l'identité, aux conventions de la représentation mais, quand Wegman concilie plaisir de dessiner et souci didactique, Closky écarte *a priori* tout investissement personnel dans l'acte de dessiner (d'ailleurs il ne s'en donne pas le temps) et il fait du désœuvrement le moteur subjectif de la tautologie. Au reste ces distinctions sont de pure forme et le temps ne m'est pas donné de les développer ici. Car si, comme on vient de le voir, des dessins des deux artistes sont superposables un à un, les deux corpus ne le sont absolument pas. Et la façon dont ils s'articulent avec le reste de leur travail est toute différente.

On cherchera avec succès d'autres réminiscences chez Magritte, Broodthaers, Filliou, Baldessari, Ruscha, Boetti, Feldmann, Messenger, Boltanski, ou dans l'art minimal et conceptuel en général... Et l'on ne pourra s'étonner d'apprendre que Closky débutant sollicita, en 1989, un rendez-vous avec François Morellet. Il y a apparemment objectif, en effet, entre les travaux « abstraits » des deux artistes, où la forme résulte de prescriptions géométriques élémentaires comme l'alternance de signes ou leur répétition à des intervalles réguliers ou progressifs. Chez les deux artistes un programme suffit à produire de la forme et, par syllogisme, l'art naît d'une formule mathématique. Mais, chez Morellet, il y a séduction réelle de la forme, et souci d'impeccabilité dans la réalisation<sup>335</sup> quand, chez Closky, l'exécution manuelle, au stylo bille sur papier bristol, a souvent un aspect bâclé ou approximatif, comme son écriture

Closky peut-être fumiste ou laborieux, c'est comme il veut. Ses travaux peuvent inspirer une impression de légèreté, mais ils peuvent aussi présenter un caractère nettement obsessionnel. L'œuvre balance entre ces deux limites. Question d'humeur et de nécessité. L'apparente fumisterie du dessin réalisé en quelques secondes mobilisera, en intensité, une concentration équivalente à celle exigée par le projet plus laborieux, mais elle a cet avantage pratique de libérer du temps pour d'autres

---

335. Ce souci ne changeant rien à l'affaire, pour Morellet, qui n'est pas dupe de la bêtise obtuse du principe de programmation.

réalisations. Ce phénomène pourrait situer le dessin en marge du reste de la production or celui-ci contribue au contraire de façon décisive à la cohésion de tout un ensemble, par sa discontinuité même, par sa flexibilité, son aptitude à combler les vides, à symboliser voire à susciter le conflit intérieur de la panne d'inspiration ou de la panne d'activité. Le schéma archaïque de la feuille blanche est toujours efficace. Jamais l'écran d'ordinateur n'inspirera un sentiment aussi tyrannique — d'ailleurs pour peu que je relâche mon attention, voilà qu'il se met en veille !



Le dessin n'a de compte à rendre qu'à l'impulsion qui l'a suscité et il peut s'imposer au culot et à l'énergie. Les livres introduisent, comme par obligation, le poison de la rumination. D'abord pour de plates considérations pratiques, entre le projet et sa réalisation, ensuite parce que les livres incorporent le temps comme composante artistique nécessaire, enfin parce que le livre rassemble, là où le dessin disperse, et qu'il entretient toujours une relation étroite avec les notions d'inventaire ou de collection, là où ces problèmes sont présents dans les dessins de façon plus occasionnelle (et, comme par hasard, dans les dessins les plus besogneux, les moins spontanés).

Closky produit, en 1989, un catalogue de propositions, *Closky, 1989*, parmi lesquelles se trouvent à l'état de maquettes bon nombre d'œuvres à venir dans les mois et années qui suivent, parfois beaucoup plus tard. (L'une de ses premières séries de photos, *240 allumettes*, 1993, ne fera que reprendre la proposition textuelle *Dans la boîte d'allumettes*, développée, dans ce recueil, en p. 85 ; un livre renouant récemment avec l'auto-édition, *1000 raisons de compter jusqu'à mille*, 1997, ne fera qu'étendre le principe de *Cent quatre-vingt-dix raisons de compter jusqu'à cent quatre-vingt-dix*, exposé en p. 81 ; une vidéo datée de 1998, *Pharmacie ouverte*, ne fera qu'adapter l'une de ces esquisses, reproduite sous le même titre en p. 207 ; etc.)

Cet ouvrage inabouti mis à part, plusieurs catégories de livres restent à considérer quand on a isolé les multiples et les exemplaires uniques.

Les carnets autographes sont des recueils de dessins inséparables résultant d'une activité prescrite, souvent répétitive, dont la durée est le plus souvent fixée par le volume de l'ouvrage.

Les livres photocopiés ou imprimés ont, sauf rares exceptions, un contenu textuel et ils tendent :

- soit, comme dans *Les 365 jours de l'année, 1991 classés par ordre chronologique*, 1991, ou *1000 raisons de compter jusqu'à mille*, 1997, à revisiter des séries existantes selon le principe taxinomique qui les fonde (la série existe pour tout le monde et chacun en fait un usage conventionnel identique : les chiffres, l'alphabet, le calendrier...);

- soit, comme dans *Les 1000 premiers nombres classés par ordre alphabétique*, 1989, ou *Les 365 jours de l'année 1991 classés par ordre de taille*, 1991, à les décortiquer selon un principe taxinomique étranger (appartenant à une autre convention);

- soit, comme dans *Tout ce que je peux faire*, 1992, *Tout ce que je peux être*, 1993, *Tout ce que je peux avoir*, 1994, à créer des séries *subjectives* organisées suivant un principe conventionnel (le dictionnaire);

- soit, comme dans *Sans titre (Craven A)*, 1993, à révéler des « parentés » seulement perceptibles sous un angle de vue singulier (la série existe à l'état potentiel, mais, à défaut d'adopter ce point de vue, personne n'avait songé à la considérer comme telle avant l'artiste)...

Du côté des livres autographes, Closky constitue des piles. Du côté des multiples, il débobine une pelote, tire à la ligne, épuise une combinatoire. Cependant les carnets et les multiples trahissent assez souvent les mêmes préoccupations.

Parmi les livres autographes, ceux composés de suites de collages sont plus hétérogènes mais ils mettent plus nettement en évidence la façon dont Closky appréhende la réalité et dont il s'approprie ses objets. Ce sont pour partie des carnets à dessins, pour partie des livres d'images, pour partie des recueils de textes et, grâce à eux, l'origine du matériel textuel ou iconographique engagé ne fait plus aucun doute. L'artiste puise l'essentiel de ses sources dans les pages publicitaires des magazines, et c'est moins un objet qu'une vision personnelle, un précipité subjectif qu'il se propose de divulguer à travers le collage.

Le livre est une production de la pensée en même temps qu'un vecteur qui fait le lien entre l'auteur et le lecteur. De fait « on écrit » ou « on lit un livre » comme « on boit un verre », selon le même raccourci métonymique, qui confond le contenu et le contenant : l'œuvre et la « publication », le « volume » et le plein que celui-ci renferme. C'est ce double jeu qui conduit Closky vers le livre d'artiste. Et c'est suivant la même démarche d'esprit qui avait contribué à lui révéler l'ordinateur « comme médium », c'est à dire comme un moyen ouvert et stimulant, qui, à l'instar du langage, suscite et permet d'exprimer des idées, des hypothèses, et développe la faculté de s'interroger sur le monde et sur sa vision du monde.

Depuis 1989, Closky a produit plus d'une trentaine de livres mais il n'en a écrit aucun. Tout ce qui passe lui est matériel à investigations et toute sa production relève d'un commentaire sur la nature et la forme des éléments qu'il va pêcher ici et là. Pas de long discours, cependant. Closky ne prétend pas soutenir une nouvelle théorie des médias, il ne vise ni à prendre ni à renverser la position dominante, il ne cherche pas à nier ou à « dénoncer » le pouvoir de la réalité, il ne cherche pas à en influencer le contour en créant de nouveaux produits, des anti-produits, des contre-produits ou des non-produits<sup>336</sup>... S'il contribue à en modifier très légèrement la perception, c'est juste en soulignant ce que la réalité comporte de petits dérapages, ce qu'elle recèle de potentiel, d'allusif, d'indirect, d'obscur.

Tout son travail prend racine dans un univers surdéterminé par l'usage encodé du langage et par l'expansion surcodée du commerce et de la publicité. Dans cet univers, le nôtre, les signes et les produits ont le même statut, ce sont des biens consommables.

Closky est un consommateur assumé. La réalité qui s'offre en même temps qu'elle s'impose à nous, ce sont tous ces produits à l'étalage. Et ce n'est pas par hasard si, surreprésentés dans les publicités des magazines, les cosmétiques, les parfums, l'horlogerie, la bijouterie et le luxe en général infiltrent ses photos, ses livres et ses collages. Pour la plupart d'entre nous, la consommation, qui relève de l'ivresse collective, s'identifie au contraire à une forme d'émancipation individuelle, de quasi-crédation.

---

336. Je pense ici au « non-style » invoqué par Philippe Starck, un de nos designers les plus tapageurs.

Uniques, les livres se condamnent au confinement, à la circulation clandestine ou à la présentation sous vitrine. Multiples, ils se donnent les moyens d'une diffusion plus large et ils brisent ainsi la relation fétichiste à l'objet tout en conférant à celui-ci le caractère indéniablement hypnotique du produit industriel, c'est à dire d'un objet résultant d'une chaîne plus ou moins longue de transformations sans intervention de la main : une sorte d'objet stérile, issu de la machine, elle-même issue de la machine, elle-même... *etc.* Unique — de par sa forme autographe mais surtout de par sa diffusion confidentielle —, le livre demeurera carnet — même s'il n'en a ni l'épaisseur ni la taille. Multiple, il sera livre à part entière (quel que soit son contenu).

C'est par un même automatisme que le terme de « catalogue » désigne indistinctement toute publication réalisée à l'occasion d'une exposition<sup>337</sup> (même si elle n'en a ni la forme ni la visée taxinomique), que le terme de « plaquette » s'est insidieusement imposé pour désigner un recueil de poésie pas trop épais et à diffusion restreinte, et ce n'est sans doute que par ignorance ou négligence que l'expression « livre d'artiste » persiste à évoquer en premier lieu un livre peint, un livre objet, à la rigueur un ouvrage de bibliophilie, mais certainement pas une banale édition offset, tirée à cinq cents ou mille exemplaires. Pour l'imprimeur, sans état d'âme, heureusement, tout imprimé façonné de plusieurs pages assemblées est brochure. Au moins sa définition n'est-elle pas susceptible d'être remise en cause.

Jusqu'à la série *Tout ce que je peux faire*, 1992, *Tout ce que je peux être*, 1993, *Tout ce que je peux avoir*, 1994, les livres de Closky sont à parcourir comme des inventaires — même s'ils font converger l'autobiographie et la voie statistique. Avec *Osez*, 1994, *Profils de célibataires*, 1995, *Prédictions*, 1995, Closky forme ses premières phrases et il semble donner libre cours à des préoccupations nouvelles.

En fait le récit s'introduit encore à la faveur d'un autre type d'inventaire, lequel, prenant pour cible les petites annonces et les horoscopes, permet d'aligner des phrases en vertu du principe matérialiste selon lequel les mille et une raisons d'écrire un livre sont, dans l'ordre : la première phrase, la deuxième phrase, la troisième

---

337. Selon un principe analogue, toute exposition « digne de ce nom » impose en retour la publication d'un catalogue, d'où, sur le modèle de *November 68*, de Douglas Huebler, la tentation de publier un catalogue en guise de participation à une exposition. C'est le cas de *24 vases*, 1994, et de *Prédictions*, 1996, et c'est aussi ce qui situe ces publications à part. J'en profite pour noter que le terme de catalogue figurera de façon inappropriée à la page des remerciements sur la plupart des publications de Closky jusqu'à *Tout ce que je peux avoir*, 1994.

phrase<sup>338</sup>, etc. Closky n'a en effet rédigé ni la mille et unième ni la millième ni la neuf cent quatre-vingt-dix-neuvième... de ces phrases qu'il donne à lire. En dépit des apparences, ces livres sont donc encore des collages, qui dénaturent le matériau utilisé sans intervention directe mais par simple voisinage. Phrase après phrase se construit un portrait, un récit : le portrait d'un célibataire hétéroclite et le profil d'une société aux prises avec sa propre image à un moment t. L'intervention de Closky consiste juste à convoquer la société et à lui demander son autoportrait. « Classeurs classés par leurs classements, les sujets sociaux se distinguent par les distinctions qu'ils opèrent — entre le savoureux et l'insipide, le beau et le laid, le chic et le chiqué, le distingué et le vulgaire — et où s'exprime ou se trahit leur position dans les classements objectifs<sup>339</sup> ». Le résultat n'est pas sans intérêt sociologique, même si la méthode est subjective. L'argument n'a rien de scientifique sauf à considérer l'apport épistémologique involontaire de l'artiste sous l'angle d'une histoire des procédures, qui restera toujours à compléter. La procédure artistique n'est pas une procédure scientifique dévoyée, elle poursuit simplement un autre but. Et d'ailleurs elle peut avoir des résultats imprévisibles, comme de transformer des centaines de phrases mises bout à bout en une frise décorative<sup>340</sup>.

Ce qui doit nous entraîner à reconsidérer le travail de Closky sous l'angle plastique. À quoi nous invitent particulièrement les vidéos dès lors qu'elles ont, elles aussi, recours à des images empruntées.



Les premières vidéos de Closky sont dans le droit fil des livres et des dessins. Elles explorent une voie plus spécifique à partir du moment où elles tirent parti de films existants, encore sous le prétexte de la taxinomie pour commencer, puis bientôt dans l'intention de montrer, monter ou démonter des séquences spectaculaires ou jugées telles, usant de codes cinématographiques élémentaires. En suspendant le récit filmique, en l'étirant ou en le faisant bégayer, Closky restitue et amplifie l'effet

---

338. Cf. « Cinquante-deux raisons de jouer aux cartes », « Cent raisons de monter cinq étages », « Cent quatre-vingt-dix raisons de compter jusqu'à cent quatre-vingt-dix », « Démonstration du processus de création en quatre-vingt-dix phrases », in *Closky, 1989*, éd. de l'artiste, Paris, 1989, et *Mille raisons de compter jusqu'à mille*, éd. de l'artiste, Paris, 1997.

339. Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, éd. de Minuit, Paris, 1979, quatrième de couverture.

340. Cf. « Claude Closky and the Mass Media — Sequence and Recognition », entretien avec Linda Williams in *Like* n°1, Sidney, octobre 1996.

sensationnel recherché. Il peut aussi produire du spectaculaire là où le film s'endort et là où il agit normalement sur le mode subliminal, enfin il départicularise, il décontextualise et ravale, en les mettant souvent bout à bout, les extraits sélectionnés à un effet décoratif qui se situe entre l'interlude et l'écran de veille — la linéarité de la frise (une fois de plus) s'imposant finalement sur la linéarité narrative. Chaque séquence est un défilé, une collection d'images et chaque image, un ramassis d'informations hiérarchisées. Tout est dans tout. La télévision est un gisement inépuisable. Et il y a quelque chose d'étourdissant dans le récit que fait Closky de certains de ses « tournages ». Trois jours de programmes télévisés enregistrés en continu pour *200 bouches à nourrir*, 1994, et cent films d'action empruntés en vidéoclub pour *En avant*, 1995... Engranger des provisions n'est rien : tout le travail consiste à retrancher l'indispensable de l'inutile, l'irremplaçable du superflu, le projet du matériau. Aucun jugement de valeur esthétique n'entre d'ailleurs dans la procédure de sélection. Closky est pragmatique. On ne trouvera, par exemple, aucun de ces mouvements de caméra archi fameux extraits de *Citizen Kane* ou de *Psychose* dans *En avant*. Closky ne les a pas cherchés. Son propos est beaucoup plus trivial, en tout cas beaucoup moins pédant. L'artiste ne donne pas de leçon de cinéma ou de sémiologie, il s'en tient à l'efficace et il n'y a pas de mal à puiser la matière du décoratif ou de la « pièce d'ameublement » dans des productions aussi secondaires.

Si certains films empruntent au style didactique, c'est tout simplement parce que la vidéo, après le livre, la cassette audio et avant le CDROM, s'est imposée comme un outil pédagogique universel. Plusieurs de ces films, comme *Les aoûtians*, 1997, *HYDRASTAR*, 1997, évoquent d'ailleurs la forme, archaïque mais toujours efficiente, du diaporama pédagogique. Le « montage diapo » est un genre élémentaire de cinéma. Le fondu enchaîné auquel il peut recourir dans une version plus sophistiquée vient directement du langage cinématographique. La séquence filmée s'y résume à une image mais le principe de montage par simple collage reste le même. Chaque image assène obstinément son lot de vérités mais toutes ont le même temps de parole. Dans *Thumbs Up, Thumbs Down*, 1997, se succèdent, par exemple, les affirmations suivantes : « pouvoir en hausse » et « argent en baisse ». Dans *Nouveau*, 1997-98, les formules : « nouvelle prime à la casse », « nouveau roman » et « nouveaux yaourts ». Dans *Vive le sport*, 1997-98, les exclamations : « vive le noir », « vive la musique », « vive les femmes »... Tout s'enchaîne de

façon apparemment arbitraire. Et c'est comme par hasard, mais au prix de patientes recherches, qu'alternant préfixes et suffixes, *HYDRASTAR*, 1997, se décompose en HYDRALIFT, BODYLIFT, BODYGEL, ACTIGEL, ACTIPHASE, NUTRIPHASE, NUTRIFORCE, NUTRISTAR, PHYTOSTAR, PHYTOSOURCE, PHYTOSOINS, SUBLISOINS, SUBLIMAT, SUBLIDERM, ALPHADERM, ALPHASTASE, KERASTASE, KERANOVE, KERALIFT... le marketing n'en est pas à son premier néologisme, ces inventions, pour artificielles qu'elles puissent paraître, n'en ont pas moins d'insistante réalité, « les marques font partie du vocabulaire de tous les jours <sup>341</sup> » pour Closky. « Benetton ou Lancôme ont le pouvoir de diffuser des messages tout le long de l'année dans tous les médias, presse écrite et télévision, sur l'ensemble de la planète <sup>342</sup> », poursuit-il. Pourquoi nier le fait qu'ils ont pénétré notre vocabulaire ?

Toutes les ficelles sont bonnes à tirer, y compris celles déjà utilisées dans certains livres <sup>343</sup>, qui trouvent un débouché différent selon que les films sont présentés sur moniteur ou projetés : à l'échelle domestique ou à celle du cinéma, de l'affiche et du tableau monumental. La petite échelle induit le caractère didactique, ou l'impression de bricolage, et la grande échelle, celle de spectacle, de superproduction. Du petit écran jaillissent des images plutôt pauvres, dont beaucoup sont tournées par l'artiste. De la projection se dégage au contraire une sensation d'immersion visuelle. Or tous ces films ont recours à de l'image existante, sauf le premier d'entre eux, *Blanc, rouge, gris, bordeaux, gris métallisé, noir*, 1995, qui tire parti de l'effet cinéma pour nous montrer le flux régulier de la circulation autoroutière, filmée frontalement depuis un viaduc, sous l'éclairage sourd d'un jour gris. Spectacle fastidieux et qui serait presque navrant si l'ordre de passage des véhicules n'avait été manipulé au montage et si, au lieu d'un enchaînement aléatoire, les voitures ne se suivaient classées par couleur — selon un critère qui en vaut bien un autre ! —, glissant silencieusement (le film est muet) sur le tapis de macadam, comme des boules d'ivoire sur le feutre d'un billard.

Infime et quasi imperceptible surprise ! Tout à l'inverse de l'esbroufe organisée des films issus de l'imagerie des jeux vidéos (poursuite de voitures, courses automobiles), dont l'argument confine au degré zéro du scénario : le film débute

---

341. Conversation avec l'artiste, janvier 1999.

342. *Ibid.*

343. *Marabout* existe sous deux formes imprimées (le livre, 1996, et le papier peint, 1997) et le film *HYDRASTAR* en découle naturellement même si la dimension didactique s'y substitue à celle de pur divertissement.



quand la voiture démarre, il se termine quand la voiture s'arrête et, comme le spectateur ne commande pas les manettes de jeu, il assiste passif au débobinage du paysage virtuel. L'effet cinéma fonctionne malgré tout, par l'artifice de la couleur, du mouvement, de la sonorisation éclaboussante et de l'image racoleuse agrandie aux proportions du mur de la salle d'exposition. L'action a lieu sur l'écran pas dans la salle, plongée dans l'obscurité.



*Œuf au plat sans jaune, 1995, Rayures que je n'ai pas comptées, 1995, Un nuage qui n'est pas parfait, 1995, Un pistolet avec lequel je n'ai tué personne, 1995, Un trou qui n'est pas carré, 1995, Une bouteille qui ne sert à rien, 1995, 100 photos qui ne sont pas des photos de chevaux, 1995, 100 photos qui ne sont pas des photos de salles de bains et 100 photos qui ne sont pas des photos de cuisines, 1995, Virages qui ne vont pas vers la gauche et virages qui ne vont pas vers la droite, 1995...* la photographie est le lieu de la négation parce qu'elle est le lieu de la confrontation la plus directe à la réalité. Faire une photo ou utiliser une photo existante n'a que peu de différence à cet égard : *47 francs que je n'ai pas dépensés, 1994, Un café que je n'ai pas bu, 1994, Une tarte que je n'ai pas mangé, 1994, 1 litre de lait qui ne vaut pas 12 francs 40, 1995, Une femme que je n'ai pas vue à La Baule, 1995.* Un certain nombre de collages poursuivent le même but. La négation n'y est pas l'affirmation d'un contraire, elle n'est pas un outil de réfutation de la réalité. Il ne s'agit pas, par son intermédiaire, de nier des évidences, il s'agit au contraire de formuler des suppositions en réaction à une proposition donnée. La photo affirme et sa légende, usant de la forme négative, apporte un point de vue singulier, selon une tournure d'esprit caractéristique de Closky : « Si l'on demande à des artistes de travailler sur le carré, dessiner une forme carrée étant la contrainte, celui qui décidera de tracer un cercle ne sera pas hors sujet<sup>344</sup>. » Closky n'est pas un contradicteur, c'est un esprit curieux et il suit ainsi une pente très en faveur chez les critiques d'art et dans les sciences humaines en général. Le principe en est simple : la réalité vous abuse, pour la recevoir sans en être prisonnier, pour y frayer sa voie, cherchez l'erreur, cherchez ses autres faces.

---

344. « Entretien avec Claude Closky », Nolwenn Chauvin, in cat. *Livres d'enfances*, établi par Monique Pauzat, éd. Pays-Paysage, Saint-Yrieix-la-Perche, 1998.

Barthes ne s'en priva pas et la solution qui consiste à glisser une ou plusieurs négations devant une affirmation à laquelle elles s'opposent tout en la renforçant et en la précisant lui était d'une toute particulière utilité<sup>345</sup>. C'est ainsi qu'il donnait le spectacle de la formation d'une pensée tâtonnante, progressant par degrés, de façon cumulative, vers la proposition finale (mais jamais définitive). Chez Barthes, comme chez Closky, la négation n'est qu'une question de forme, c'est aussi, chez Closky, un détour tautologique puisque la négation ne se donne pas pour moins évidente que la photo ou le dessin qui lui répond en vis à vis. (Ceci n'est pas une pipe, et cela va sans dire.) « L'antithèse est le spectacle même du sens<sup>346</sup> », et la négation, le spectacle même de la pensée à l'œuvre. En 1995, des passants interloqués ont pu découvrir près du Palais Royal, à Paris, deux placards publicitaires portant à quelques dizaines de mètres de distance les deux informations suivantes sobrement typographiées en caractères noir sur fond blanc : *Il n'est pas 15 heures* et *Il n'est pas 16 heures*.

La réalité et sa négation ne sont pas moins significatives. La négation est le produit de la pensée qui peut entrer en contradiction avec la réalité, voilà tout. La réalité ne se trompe jamais mais si la pensée a le privilège de l'erreur, elle a aussi celui d'élargir par ses inventions le champ de la réalité. « La naissance, le devenir et les progrès de la science [...] doivent être compris comme une sorte d'entreprise assez aventureuse de la vie. Sinon il faudrait admettre cette absurdité que la réalité contient d'avance la science de la réalité comme une partie d'elle-même<sup>347</sup>. »



L'acte de photographier ne se distingue de l'acte de dessiner que quand il prend une dimension répétitive ou combinatoire, chez Closky. Cette dimension sérielle a une importance cruciale mais elle est difficile à cerner, la série pouvant se concevoir à la fois comme un sujet et comme un moyen d'expression. Un sujet, au même titre

---

345. « Tout semble indiquer que son discours marche selon une dialectique à deux termes : l'opinion courante et son contraire. Cependant, est-ce bien vrai ? En lui, une autre dialectique se dessine, cherche à s'énoncer : la contradiction des termes cède à ses yeux par la découverte d'un troisième terme, qui n'est pas de synthèse, mais de *déport* [...]. », Roland Barthes, « Dialectiques », in l'autobiographie *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 73, éd. du Seuil, Paris, 1975.

346. Roland Barthes, « L'antithèse », *ibid.*, p. 142.

347. Georges Canguilhem, « Le vivant et son milieu », *La connaissance de la vie*, éd. Vrin, Paris, 1965-1992, pp. 153-154.

que la question de la taxinomie, dont elle est, du reste, une manifestation spontanée. Un moyen d'expression, au même titre que le dessin, le livre, la photo, la vidéo, auxquels elle a recours alternativement... D'ailleurs, plutôt qu'un moyen d'expression à part entière : un mode de production adapté à ces différents moyens d'expression.

Un certain nombre d'œuvres se présentent simplement sous forme de série et un certain nombre d'œuvres interrogent le problème de la série. (Il ne s'agit ici que de faire la part des choses entre la méthode spéculative et son objet, mais ceci n'est pas toujours évident.) De deux choses l'une, soit la série fait sens, soit elle poursuit un autre but, un autre sens (elle poursuit par exemple un autre sens si elle poursuit un but décoratif). La même année, à la même époque, par exemple, *Fines de claires* ou *Ricochets* tirent conceptuellement argument du principe de la série et *Match de foot entre amis* poursuit un autre... but ! D'un côté, les ensembles insécables, de l'autre, les multiples et dissociables déclinaisons d'un même projet — et, dans ce cas, la volonté, aussi, de ne pas réduire à un unique objet ce qui peut aussi bien fonctionner sous une forme légèrement différente : graphisme, couleur, cadrage ou composition...

D'un côté, trois cent vingt ou deux cent quarante dessins auront été nécessaires pour donner la mesure du projet<sup>348</sup>, de l'autre, un collage aurait pu suffire mais « si je peux en faire un, je peux en faire dix<sup>349</sup> » et un ou dix dessins de plus ne nuiront pas. Or c'est un peu de la même façon que le livre *Plus de 300 petits prix*, 1990, fournira, un an plus tard, la matière d'une version audio ou qu'*Osez*, 1994, se décline, la même année, en *Restez à l'écoute*, le passage du livre à l'audio s'accompagnant toutefois d'une requalification du projet — jusqu'à ce que les pièces sonores, à l'instar de boucles vidéo comme *Pruneaux d'Agen*, 1994, et *Offensives*, 1997, acquièrent, à leur tour, un statut décoratif équivoque<sup>350</sup> et deviennent des boucles musicales proches du *jingle* radio ou télévisuel. Mais on voit bien que deux pièces déclinées sur des supports différents ne signifieront jamais exactement la même chose là où entre deux collages d'une même série dissociable, *Match de foot entre amis* ou *Bain de minuit*, 1998, ne s'introduit qu'un changement formel insignifiant. (Les premières, bien qu'un peu les mêmes, sont fondamentalement

---

348. « Trouver une perle dans une huître, ce n'est pas mal. En trouver trois cent vingt dans trois cent vingt huîtres, c'est tout à fait extraordinaire ! » Conversation avec l'artiste, février 1999.

349. *Ibid.*

350. D'habitude plutôt recherché dans les projections.

différentes ; les secondes, bien qu'un peu différentes, sont fondamentalement les mêmes.) Peut-être même ce parallèle permettra-t-il de distinguer plus aisément les séries entre elles. Chaque œuvre d'une série dissociable contient le projet tout entier mais aucun élément d'un ensemble insécable ne peut y suffire. Les ensembles se distinguant encore en deux genres, ceux dont le nombre est déterminé « de l'intérieur »<sup>351</sup>, c'est à dire par un lien combinatoire (AA, AB..., 1993<sup>352</sup>, *120 mains*, 1993, ou *80 miettes de pain*<sup>353</sup>, 1993) et ceux dont le nombre nécessaire, susceptible de variation d'amplitude, relève d'une mise à l'épreuve, de la volonté de l'artiste : d'un « tout ce que je peux faire » qui trahit les limites personnelles de l'artiste, qui peut s'arrêter quand il veut, quand il le décidera ou quand il en aura assez (*1500 frises*, 1992, *Tout ce que je peux faire avec 5 francs*, 1993<sup>354</sup>, *Coquillages*, 1995, *Empilements de petits objets familiers*, 1995, *Objets en lévitation dans la cuisine*, 1996, *Soucoupes volantes*, 1996, *Guili guili*, 1996, *Bain de minuit*, 1998, *Fines de claire*, 1998, *Ricochets*, 1998).



Toutes les catégories explorées par Closky ne peuvent être confondues sous le chapeau d'une obsession et d'une seule, toujours la même. Cela a été maintes fois observé et souligné, il faut pourtant reconnaître à la taxinomie un rôle primordial dans ses recherches, mais il faut alors la considérer comme intimement liée à une autre préoccupation, existentielle et permanente : la peur de l'inactivité (souvent évoquée dans ce texte et dans les entretiens avec l'artiste) et son corollaire : le besoin de distraction, le besoin de rebondir sur les stimuli extérieurs et l'habitude de circuler d'un moyen d'expression à un autre pour ne pas entamer sa capacité à réagir vite et juste.

Pourquoi ces deux problèmes sont-ils liés ? Parce que la manie du classement constitue justement le premier recours contre le désœuvrement. (Quand mettez-vous de l'ordre dans vos papiers ? Quand vous n'avez rien d'autre à faire ! Quand le

---

351. Pour reprendre la terminologie de Closky.

352. Six cent vingt-six tirages photo !

353. « Les miettes sont disposées en cercle, puis photographiées (à l'échelle 1) tant que le cercle n'est pas coupé par le cadre de la photo. » Conversation avec l'artiste, février 1999.

354. Trois cent trente tirages.

désœuvrement vous devient-il réellement insupportable ? Quand même la remise en ordre du chaos domestique ne vous procure plus aucun repos !)

La critique d'art est une partie de l'histoire de l'art. Elle a l'avantage de pouvoir compter l'entretien avec l'artiste parmi ses instruments spécifiques mais elle s'applique forcément à des œuvres déjà produites. Elle accuse donc forcément un temps de retard par rapport à son objet. (Comme toute analyse, elle requiert de la distance.) Et c'est ce qui la porte à retenir les techniques ou supports utilisés par les artistes parmi ses premiers critères d'appréciation — au risque, évidemment, d'en surdéterminer le choix et d'en exagérer l'importance réelle. Le support ou la technique pouvant s'imposer dès lors comme à l'origine du projet, au lieu de quoi nous devrions les considérer comme les simples dépositaires du projet.

Dessin, livre, photographie, vidéo, affiche, pièce informatique ou pièce audio... puisque c'est sous cette apparence que le premier contact s'établit avec l'œuvre, quel que soit le moyen d'expression utilisé, celui-ci sera donc toujours considéré comme déterminant, là où il ne constituait peut-être qu'une solution passagère pour l'artiste. Qu'un artiste ait, par exemple, exécuté un dessin parce qu'il n'avait sous la main ni caméra ni appareil photo ni ordinateur, du point de vue la critique, cette situation banale sera toujours difficilement recevable en effet. Pourquoi ? Parce que le point de vue de la critique se définit non du point de vue de l'artiste mais du point de vue de l'œuvre : comme elle advient, et non comme elle vient : après coup. Or du point de vue de l'œuvre, il n'y a pas de hasard. L'œuvre nous advient toute constituée, comme programmée d'avance. Il est beaucoup plus difficile de se la représenter en amont, au milieu, voire au terme d'une chaîne de hasards. Incorporer le hasard dans cette réflexion, c'est retourner à un état de l'œuvre en devenir qui requiert le point de vue de l'artiste, hors de portée pour le critique — sauf pour l'artiste à être son propre critique, mais alors il fait encore son travail d'artiste.

Le problème de la critique n'est pas de nier le hasard, c'est encore, si elle admet qu'il puisse intervenir, de le considérer comme déterminant — ce qui revient à l'annuler. La critique est fataliste : ce qui est arrivé devait arriver. De son point de vue *a posterioriste*, les artistes utilisant la photographie sont encore des photographes, les artistes utilisant la vidéo, des vidéastes, *etc.* Donc celui qui, à défaut de caméra ou d'appareil photo, fait un dessin est un dessinateur. Ce à quoi Clossky peut répondre : « Je ne développe pas d'esthétique particulière, je ne suis

attaché à aucun médium. Je n'ai pas de technique privilégiée, je me sers des outils qui me semblent les plus simples pour réaliser mes pièces, au cas par cas. »

Ou encore : « Je pense que le désœuvrement arrive justement lorsque nos réflexes, notre instinct ne fonctionnent plus <sup>355</sup> », autrement dit : quand nous ne sommes plus à même de réagir aux plus infimes réquisitions du quotidien, quand le hasard n'existe plus...

— Un poil trouvé par terre <sup>356</sup>.

---

355. Entretien avec David Perreau à paraître dans *Ars Mediterranea*, 1/1999, Barcelone.

356. Titre d'un dessin de 1993, stylo bille sur papier, 30 × 24 cm.

## 4.2. / Le numéro que vous avez demandé n'est plus en service, votre appel ne peut aboutir

La population de la ville de Dole, sous-préfecture du département français du Jura, a connu un léger tassement entre 1982 et 1999. Elle est passée de 26 889 à 24 949 habitants dans cet intervalle. Hélas ! l'Insee ne fournit pas de chiffres plus récents. Seules douze villes de plus de 10 000 habitants (dont trois dans le département du Nord, plus scrupuleusement comptable de ses âmes, semble-t-il) ont en effet mis en ligne une estimation de leur population en 2005. La prochaine publication des chiffres de la « population légale » aura lieu en janvier 2009. D'ici-là, hormis à Dammarie-les-Lys, Décines-Charpieu, Denain, Deuil-la-Barre, Dieppe, Dijon, Douai, Draguignan, Drancy, Draveil, Dreux et Dunkerque (les douze villes ont un D initial comme *Démographie*), c'est l'angoisse... À Dole, on ne sait pas où l'on va ! On ne dispose que d'un autre chiffre : en 1990, on y comptait 26 577 âmes. La glissade fut donc rapide dans la décennie.

En 1993, l'artiste Claude Closky, dénombre 8 633 personnes qu'il ne connaît pas à Dole. Est-ce à dire qu'il connaît les quelque 16 000 autres ? Qu'il les a rencontrés ? Non. Closky n'est alors encore jamais venu à Dole. Et les habitants de Dole ne sont jamais venus à lui... À l'occasion d'un concert, par exemple, qu'il aurait donné au Palais Omnisports de Paris-Bercy — dont la capacité est de 17 000 places, les 1 000 restantes étant distribuées à l'issue d'une tombola à divers habitants d'Azans, Brevans, Crissey, *etc.*, les communes avoisinantes. Mais non, Closky n'est pas musicien ; d'ailleurs, il écoute n'importe quoi !

Closky vient à Dole pour la première fois en 1994, à l'occasion d'une exposition personnelle où il est flanqué de Pierrick Sorin, laquelle intervient un mois et demi seulement après celle qu'il fit à Limoges, ville qu'il ne connaissait pas davantage, en compagnie cette fois de Jean-Jacques Rullier et Richard Fauguet. Closky a trente ans, Dole est à cette date son plus « gros » rendez-vous d'artiste. Cinq salles et un couloir du musée des beaux-arts lui sont octroyés.

Dans la première salle, dix de ses livres manuscrits sont présentés sous vitrine. Dans la seconde, deux séries de trente-deux et soixante-quatre photographies sont alignées le long du mur, *32 mains* et *Sans titre (Passants et voitures)*. Avant d'entrer dans la troisième salle, une confuse réminiscence des *Measurement Pieces* du pionnier conceptuel américain Mel Bochner invite Closky à accrocher au mur un mètre de couturière augmenté d'un titre bien trouvé : *1 m qui fait 1,5 m*. Au centre de la pièce dans laquelle le visiteur vient de pénétrer, stupéfait, il découvre l'une des rares sculptures qu'ait produite l'artiste. Monumentale et dérisoire, celle-ci est composée de cartons d'emballage disposés au sol au carré et ne se distinguant que par la façon dont ils sont fermés. Au mur de la même salle, pas si vide que ça, est accroché un assortiment de vingt dessins réalisés entre 1989 et 1993. La sculpture aussi est datée 1989. Voilà quatre ans déjà qu'elle a fait ses preuves ! Dans un ragoûtant article consacré à Sorin (« qui éduque ») et Closky (« qui instruit »), paru dans *Libération* les 19-20 février 1994, Hervé Gauville, notant la récupération des minimalistes et rendant hommage à Donald Judd, qui vient de mourir le 14 courant, voit avec esprit dans la sculpture en carton « une démonstration qui aboutit à seize propositions dont on voit bien l'intérêt qu'elles peuvent présenter pour un déménageur »... Combinatoire aussi, la spectaculaire dernière salle réunit un ensemble de 665 photos couleur de logos commerciaux utilisant tous les combinaisons possibles de deux lettres<sup>357</sup>. Mais, dans la salle qu'on va dire « historique », le visiteur, d'abord resté comme deux ronds de flan, puis pris de tournis dans sa circumnavigation autour des seize propositions qui déménagent, le visiteur donc, peut avoir manqué la porte ouverte sur l'avant dernière pièce.

Dans cette salle oubliée se trouve le clou de l'exposition. Là, Closky a dressé à la main la liste des *8 633 personnes que je ne connais pas à Dole*. Aux italiques, on comprend que l'expérience susmentionnée est l'argument-titre d'une œuvre d'art. Le comportement de l'audience est différent devant ce chef d'œuvre qui convoque le souvenir alors assez vague et pourtant pas si lointain — pour les méta-conceptuels européens des années quatre-vingt-dix qui s'ignorent encore — de Darboven, Boltanski et quelques autres... Anne Dary, la conservatrice du musée des beaux-arts, et le

---

357. Cette même œuvre, Closky avait eu toute les peines du monde à l'accrocher, décrocher puis raccrocher en octobre à Limoges dans les salles voûtées du FRAC Limousin avant et juste après le vernissage de la triple exposition personnelle déjà citée. Rechercher le nombre voulu de logos existants est déjà une histoire de fous. Monter une à une les 676 photos sous verre est une autre espèce de pensum dont l'artiste a fait sa spécialité.



scripteur supplicé volontaire se souviennent qu'une partie du public s'animait de gauche à droite des cimaises en angle avant de s'approcher d'un point particulier souvent désigné du doigt. 280 pages de Filofax manuscrites sont accrochées en quatre lignes sur les deux murs formant un angle. Le rituel ressemble à celui de la publication des résultats d'un examen. Des individus en quête de leur identité, voilà le manège ! Car sur les pages perforées de ce très épais carnet d'adresses éclaté au mur figurent des prénoms, des noms et des numéros de téléphone à huit chiffres. 8 633 ou peut-être 8 872 noms, Closky se demande. Peut-être s'est-il trompé dans le titre.

Il faut dire qu'il produit beaucoup. En dehors de la salle aux dessins et aux seize cartons immaculés (en trouver ne portant aucune inscription n'est pas si simple), toutes les œuvres de l'exposition ont été créées dans l'année précédente ou dans l'antépénultième, comme les cent objets alignés sur une étagère le long de laquelle le regard glisse en empruntant le couloir qui mène vers la sortie, *De 1 à 100*.

Closky produit beaucoup, mais il n'a pas inventé un seul de ces noms extraits de l'annuaire des téléphones où le numéro personnel d'Anne Dary ne figurait pas encore ; elle venait de prendre ses fonctions cumulatives de conservatrice du musée de Dole, des musées du Jura et directrice du FRAC de Franche-Comté. Il n'était jamais venu à Dole. À l'époque, il n'avait ni atelier ni domicile personnel. Sa principale fortune était son ordinateur MacII muni d'un lecteur Syquest 44 Mo (déjà, il ne lésinait pas sur l'informatique). *8 633 personnes que je ne connais pas à Dole* présente plus de similitude avec ses livres manuscrits qu'avec les suites de dessins qu'il produira plus tard, cependant il note que « si l'œuvre était présentée dans le Filofax fermé, l'auteur en eut été plus présent, alors qu'il s'efface au mur ». Closky se rappelle « avoir dérouillé un bon mois et n'être pas beaucoup sorti » pour boucler cette œuvre si caractéristique de l'opposition frontale entre la théorie et la pratique qui est justement l'un des traits distinctifs de son caractère et de son attitude. Bon nombre de ses projets peuvent en effet ressembler à des paris. Va-t-il le faire ? Ou non ? Et cela a-t-il de l'importance ? Ou non ? En vérité, à l'instar de François Morellet, dont l'œuvre l'a beaucoup marqué, le pari est stupide s'il s'agit seulement de se prouver qu'« on en est cap ». Pourtant l'énoncé de la performance à réaliser, tel qu'en témoigne le titre de l'œuvre du moins, n'est pas anodin. *8 633 personnes que je ne connais pas à Dole* est performatif dans le sens que la linguistique donne à cette épithète : l'énoncé est l'acte, un acte qui est un fait positif, même s'il s'exprime par une proposition négative (mais ceci est un détail, une pure question de forme). Si Closky avait opté pour un titre plus littéral comme

*Copie exhaustive des pages de Dole de l'annuaire du département du Jura*, la performance, autrement dit : l'exploit ou la corvée, serait à considérer pour telle. Cet énoncé serait alors *performatif* au sens dévoyé que lui donne souvent la critique d'art. Le choix du titre véritable positionne autrement le projet. Il met face à face un individu et une communauté d'inconnus. Il introduit une tension psychologique. Les pages de copie ne forment pas l'*acte* par elles-mêmes. Elles en sont la conséquence nécessaire. D'abord il a fallu que l'artiste définisse son intention, qu'il en mesure la validité, qu'il en exprime la formule, ensuite qu'il s'exécute sans faillir, qu'il s'y tienne, puis qu'il pèse la consistance de ce qu'il a amassé et en détermine les conditions de visibilité<sup>358</sup>. La seule façon de supporter une contrainte absurde, c'est de s'en délivrer en l'exécutant dans toute son absurdité. Quand Closky définit un projet, il sollicite son intuition. Quand il l'exécute, il s'absente en quelque sorte : il reprend sa liberté en donnant congé à l'ordonnateur de la contrainte, auquel il s'est dévoué sans barguigner, car ce dernier a jugé le projet et la contrainte pertinents. Il n'y a donc pas à revenir là-dessus. (Un artiste est une personne qui doute, mais avec conviction.) L'exécutant, lui, vit au jour le jour, le nez sur chaque obstacle à franchir et se délectant de chaque pas qui le mène vers le but assigné par l'autre. De toute façon, la démarche de Closky a moins à en découdre avec la question de la pénibilité qu'avec celle de la liberté. L'hédonisme rejoint l'ascèse. Les deux sont synthétisés dans l'épicurisme ouvrier dont Closky s'est fait le patron et l'adepte ! Car pourquoi fallait-il se donner tant de mal à copier à la main trente-trois lignes de texte sur toutes ces pages<sup>359</sup> ? Pourquoi dans une autre œuvre de 1993, *120 mains*, qui ne figurait pas dans l'exposition de Dole et qui consiste en cent vingt photos couleur d'une main (celle, effilée, de l'artiste) dont les doigts découpés sont recomposés par collage selon toutes les combinaisons possibles de cinq, pourquoi donc ce photo collage a-t-il été fait main et non sur Photoshop, qui aurait permis de s'acquitter de la besogne plus vite et plus proprement ? Parce que la forme produite est chargée du temps passé à la réaliser. Parce que le travail de Closky retentit souvent de la stridence provoquée par l'accord hasardeux du mental et du manuel. Enfin, parce que, revenons à Dole, les aléas de la production manuscrite renvoient, comme on l'a déjà vu, le scripteur aux personnes dont il dresse la liste une à une. Ceci dit sans obligation de

---

358. La première fois, les pages de Filofax étaient simplement piquées au mur par deux punaises. Pour le retour tant attendu du chef-d'œuvre quatorze ans plus tard sur les mêmes cimaises, « il faudra compter », selon l'artiste, « quatorze cadres 130 x 70 cm, contenant chacun vingt pages 23,5 x 15,5 (cinq lignes de quatre), dont seul les onglets se chevaucheront. »

359. Trente-deux lignes sont matérialisées sur chaque page mais l'artiste ajoute une ligne supplémentaire à sa liste dans la marge inférieure, la dernière page demeurant incomplète.

plaider l'empathie généralisée : car un nom inconnu révèle peu de choses de l'inconnu nanti de ce nom inconnu... L'artiste s'est d'ailleurs abstenu de reproduire plus d'une fois le patronyme porté par plusieurs individus ne se distinguant dès lors que par leur prénom et leur numéro de téléphone — puisque l'adresse aussi a été escamotée.

S'il s'est réjoui en 1994 des réactions du public dolois face à cette œuvre qui avait exigé à son adresse une soumission déférente et flegmatique que peu d'artistes ont jamais consentie, Closky se demande si la réaction va changer treize ans plus tard lors de l'exposition *Made in Dole. 8 633 personnes que je ne connais pas à Dole* n'ayant jamais été réexposée dans l'intervalle, son auteur se demande aussi si, accrochée dans une autre ville, à Dol-de-Bretagne comme à Marseille, Naples ou Francfort, elle ne placerait pas la nouvelle audience dans une situation plus proche de la sienne, ordonnateur et exécutant, en contournant l'effet indiciaire de se retrouver dans l'interminable liste, et j'insiste : de s'y retrouver, soi : oui, soi-même ! Et pas seulement son nom, mais toute sa personne, impliquée (à peu de frais) dans le projet de cet original : le projet d'un artiste contemporain ayant les honneurs du musée et qui y fait pénétrer 8 633 ou 8 872 personnes avec lui le temps d'une exposition ! Ainsi des tas de Dolois sont-ils entrés dans l'histoire sans sortir de l'anonymat — ce qui valait bien la peine que s'est donnée l'artiste ! Or c'est ce phénomène de passage à l'histoire qu'une audience allogène peut, entre autres, retenir de cette œuvre. Forcément privés de la satisfaction immédiate offerte aux Dolois, les Francfortois y chercheront autre chose. (L'artiste est seul face à une multitude anonyme, or on est toujours seul devant une œuvre d'art. L'artiste en activité est confondu dans une multitude d'artistes, morts ou contemporains, or on est toujours confondu dans l'époque ordinaire où l'on vit et qui semble si impropre à participer au grand mouvement de l'histoire.) Ainsi, devant tout monument commémoratif, se trouve-t-on commandé de s'identifier aux inconnus dont la liste a été ciselée dans la pierre. Closky a choisi des feuillets mobiles, et après treize années il a décidé de les fixer et de les encadrer. Le phénomène d'identification à la personne est sans nul doute plus profond que celui de reconnaître son nom dans une liste.

Sur le point d'achever cet article, le téléphone sonne. Je décroche. C'est la prospectrice d'un fournisseur d'accès à Internet. Elle a un prénom, pas de nom. Pour couper court, je m'empresse de lui expliquer que j'ai souscrit à l'offre intégrée d'un

autre opérateur privé. Elle s'étonne alors que mon abonnement chez France Télécom n'ait pas été résilié, et cela me rappelle que je n'en ai plus besoin, en effet.

La pièce de Closky ne serait pas faisable dans les mêmes conditions quatorze ans plus tard. Et il y a fort à parier que la ville de Dole a perdu beaucoup d'abonnés à « l'opérateur historique » tandis que la numérotation passait à dix chiffres et que l'euro remplaçait le franc. La progression du nombre de ses internautes est en revanche fracassante. Mais on attendra 2009 pour savoir si la ville natale de Pasteur a gagné des habitants.

### 4.3. / Chaque jour, je vais au bureau de poste

« I finish making things when I can't make them anymore. »

[Je cesse de produire dès que je n'en ai plus envie.]

Jonathan MONK, 14.II.2006.

1.

Les foires d'art contemporain ne sont pas réputées offrir des conditions d'exposition idéales, mais leur contexte n'est pas inadéquat dans le cas de Jonathan Monk. Souvent représentée sur plusieurs stands simultanément, sa production donne ainsi la preuve qu'elle a réussi à infiltrer les réseaux du marché, et elle est à ce titre plus encore susceptible d'attirer les investisseurs avides de nouveautés (pour les jeunes collectionneurs) ou de pièces anciennes (pour les plus chevronnés ou pour les musées). — On va d'abord dans ces foires pour faire des affaires, on peut aussi y faire des découvertes, d'ailleurs les meilleures affaires sont toujours celles soufflées à la concurrence. Cependant, contrairement aux autres valeurs transactionnelles, l'œuvre de Monk n'a pas cette unité plastique qui permet de la reconnaître entre mille dès le premier coup d'œil. Ensuite elle suppose un lien de connivence particulière entre le collectionneur et l'artiste, qui contractualise au besoin avec l'acheteur cette relation.

Sa nature protéiforme devrait être un obstacle, mais l'artiste compense cet inconvénient commercial en déclinant fréquemment par séries certaines de ses idées. La connivence implicite pourrait également être un frein, heureusement elle n'est pas exclusive (les collectionneurs parlent aux collectionneurs et les collections publiques peuvent être des complices). Pour se faire comprendre d'un interlocuteur, il faut partager avec lui le même langage et au moins une partie de son bagage culturel ou expérimental. Pour qu'une plaisanterie raffinée le fasse rire, il faut être avec lui sur la même longueur d'onde, et la plaisanterie sera d'autant plus appréciée qu'elle sera taillée sur mesure et à la limite incompréhensible par un tiers (le fou rire ne déconnecte pas de la réalité, il implique la conscience de la nature inexplicable, inavouable ou non transmissible de sa cause). Or la connivence que suscitent et réclament à la fois les

propositions de Jonathan Monk est communicative, comme certains rires. Et c'est bien là une des particularités de son œuvre : donner l'illusion qu'elle nous est adressée en propre, à titre quasi confidentiel (combien de cartes postales s'oblige-t-il à envoyer chaque jour ? et à combien de correspondants en particulier ?), comme on chuchote une blague au creux de l'oreille de son voisin, puis faire mouche par ricochet, et flatter même le sens du consensus, enfin s'en moquer, souligner son absence de vertu.

Si Jonathan Monk emprunte si souvent aux modèles de l'art conceptuel, c'est d'abord parce qu'il y trouve une nourriture consistante, mais c'est aussi pour souligner la volatilité des connaissances et des tendances artistiques. La décontraction apparente avec laquelle il construit son œuvre est d'autant plus épatante, en effet, qu'elle s'applique à l'avantage ou aux dépens d'un corpus réputé sérieux, objet, il est vrai aujourd'hui, d'un engouement souvent aussi superficiel que celui voué au portrait du Che ou aux créations d'Eames, Prouvé, Henningsen et consorts<sup>360</sup>, mais qui (comme c'est souvent la règle depuis les avant-gardes) traversa vingt années d'incompréhension avant de commencer à trouver dans une autre génération une audience plus vaste ou, disons, moins réfractaire. Certains jugeront évidemment qu'il y a une insolente ironie dans le fait de se tailler un succès immédiat avec les retards de l'histoire... Mais, né d'un père qui plaçait la passion du football juste au-dessous de l'observance (interdiction lui étant faite de pousser le ballon le dimanche), Jonathan Monk, que son nom prédisposait à la prédication comme aux singeries, est un excellent prosélyte.

Visiteur aguerri des foires d'art contemporain, je n'ai pas découvert l'œuvre de Monk en 2004 à la principale d'entre elles, qui se tient chaque mois de juin à Bâle. J'y ai remarqué cette année-là un texte manuscrit à l'aquarelle sur papier de 1997 qui disait : « All that is hidden has to be found by someone else » [Tout ce qui a été enfoui sera retrouvé un jour ou l'autre], une série de photographies découpées de 1999 intitulée *36 photographs with their subject removed* [36 photos privées de sujet], et un tableau de 2004 exécuté par les soins d'un peintre en lettres qui portait, noir sur blanc, le texte suivant :

« This painting should / ideally be hung / to the right of / an Ed Ruscha. »  
[Ce tableau devrait idéalement être accroché à droite d'un Ed Ruscha.]

---

360. Comme l'ont compris Simon Starling ou Martin Boyce, autres artistes de Glasgow, dont les démarches prennent pour cible les grands noms du design.

Sur le stand de Nicolai Walner, qui présentait cette nouveauté, on pouvait aussi trouver des invitations pour l'exposition en duo de Monk et John Baldessari que présentait la galerie de Copenhague au même moment. J'ai peut-être manqué d'autres Jonathan Monk disséminés ailleurs cette année-là à Bâle, dans les accrochages renouvelés de Casey Kaplan, Yvon Lambert ou de la Lisson Gallery, mais ceux que j'avais vus suffirent à ne pas me faire regretter le déplacement. Il faut aller chaque année à Bâle. Si l'on ne peut toujours y faire son marché, on peut au moins y faire provision d'envies. En 2004, j'en repartis guilleret. Comme j'y avais aussi remarqué un excellent dessin de David Shrigley (juste un texte :

« LOOK / AT / THIS » [Regarde ça],

manuscrit avec cette maladresse appliquée dont l'artiste s'est fait une spécialité), je pris l'occasion d'en féliciter l'auteur pour lui demander l'adresse électronique de son ancien condisciple de la Glasgow School of Art, que je savais toujours son ami. Je ne pus aller voir l'exposition de Copenhague, mais je sus qu'elle consistait en une œuvre de John Baldessari et une de Jonathan Monk, présentées en vis-à-vis, conformément au texte qui servait de motif au tableau du second :

« This painting should / ideally be hung opposite / a John Baldessari ».

[Ce tableau devrait idéalement être accroché face à un John Baldessari.]

Et fort de cette information recueillie entre-temps auprès de Nicolai Wallner, le 30 juin 2004 je pris contact avec Monk pour lui proposer une exposition qui pourrait prendre pour point de départ l'œuvre vue à Bâle et celle de Copenhague ainsi qu'un ensemble de travaux à déterminer autour d'elles. Le lendemain matin, il me demanda si Wallner m'avait parlé de trois autres acryliques sur toile de même format légendées :

« This painting should / ideally be hung / to the right of / an On Kawara »,

« This painting should / ideally be hung / above a Carl Andre »,

« This painting should / ideally be hung / near a Sol LeWitt ».

[... à droite d'un On Kawara, au-dessus d'un Carl Andre, près d'un Sol LeWitt.]

Son message se terminait sur la réflexion : « It might be nice to show all the paintings with works by all the artists mentioned... positioned correctly, that is. Let me know if this is of interest <sup>361</sup>. » [Ce serait bien d'exposer tous les tableaux de texte au côté d'œuvres des artistes cités... et ceci conformément aux instructions, bien sûr. Dîtes-moi si ça vous paraît intéressant.]

L'exposition pouvait évidemment être organisée autour des cinq tableaux. Jamais cela ne m'avait semblé si facile. Mais faut-il absolument se méfier de la facilité ? J'avoue que je me suis posé la question sur le coup. (Il faut qu'une chose nous échappe pour nous obstiner à courir après elle. Peut-être suis-je plutôt enclin à m'intéresser aux choses que je ne comprends pas ?! En tout cas à celles que je ne saisis pas du premier coup.) Le projet était comme déjà en place. J'en étais un peu troublé. Restait à trouver les vis-à-vis, c'est-à-dire les bons gros Sol LeWitt, Carl Andre, *etc.* Et pour ça Monk me laissait carte blanche, puisque comme l'a déclaré Sol LeWitt, dialoguant avec lui : « Anything that's done is in the public domain <sup>362</sup> » [Tout ce qui est fait entre dans le domaine public], les œuvres sont dans le monde, on peut disposer d'elles... pourvu qu'on ne les trahisse pas. Cette tâche-là n'était pas insurmontable. Elle était même plutôt agréable ! Les dates étaient fixées pour l'été 2005. Une année s'ouvrait devant nous. Le principal obstacle ne fut pas là où je pouvais l'attendre. J'étais très excité par le projet de montrer toute la série, mais quelque chose m'embarrassait dans ce projet trop impeccablement tiré au cordeau. Je voulus le distordre, l'ouvrir à autre chose et, puisque le musée imaginaire de Jonathan Monk pouvait être réuni avec de si grandes peintures, je m'attardai sur d'autres pièces, réalisées en collaboration avec des membres de sa famille : sa mère, sa sœur, sa tante ou son oncle. Deux orientations parallèles pouvaient ainsi être données à l'exposition autour de cette histoire de familles : celle des artistes (au pluriel) et celle de l'artiste (au singulier). Décédé alors que Jonathan faisait ses études à Glasgow, de 1988 à 1991, son père ne put collaborer avec lui à aucun de ses projets artistiques mais plusieurs œuvres lui rendent un hommage direct. *Replica I* ferait donc partie de la sélection, j'y reviendrai. Mais pourquoi laisser de côté les

---

361. J.M., correspondance, 1<sup>er</sup> juillet 2004.

362. Entretien orchestré par Hans-Ulrich Obrist, cat. *Jonathan Monk*, éd. Lisson Gallery, Londres, Galerie Yvon Lambert, Paris, 2003, p. 33.



travaux ne pouvant appartenir ni à l'une ni à l'autre de ces deux catégories ? Toute exposition doit toujours partir des œuvres. Des corps étrangers pourraient être également sollicités pour accentuer la distorsion recherchée : faisant parfois le lien ou l'entortillant au contraire. L'approche thématique est en effet trop souvent restrictive. Elle a des vertus pédagogiques indéniables mais elle pose la nécessité d'un argument préalable pour aller ensuite vers les œuvres. Or j'ai toujours préféré suivre le chemin inverse. On peut déduire des œuvres toutes sortes de choses, elles sont même faites pour ça : pour supporter toutes sortes d'interprétations sans jamais pouvoir être réduites à une seule.

Donc, récapitulons : du tableau de Bâle et des autres de la même série vinrent l'idée de musée imaginaire puis celle, connexe, de famille artistique ; d'une analyse plus générale se dégagait ensuite la thématique de la famille génétique<sup>363</sup> ; enfin le rapprochement de ses deux principes plaida pour l'élargissement de l'exposition en projet à d'autres œuvres ou séries existantes — à moins que ces dernières, censées déroger au bel ordonnancement thématique ne fussent à l'origine de tout : en amont du tableau de Bâle, que je n'eusse peut-être même pas remarqué sans elles.

En art, tout est facultatif et tout est essentiel. Parmi ces œuvres originaires ou optionnelles, selon le point de vue, je citerais : *I-50*, 2001, la série des *Keep Still* [Ne bougeons plus], 2000-2004, la *Big Ben Piece*, 2003, *None of the Buildings on Sunset Strip* [Aucun des bâtiments du Sunset Strip], 1998, *Selfportrait #6*, 2002, la série des *Meetings* [Rendez-vous], 1999-2005, l'enseigne au néon intitulée *All the Possible Ways of Lighting a Chemist Shop's Sign (One Light at a Time)*, 2002 [Toutes les façons d'éclairer une enseigne de pharmacie (une lampe à la fois)], *Translation Piece*, 2003 [Traduction], et *36 photographs with their subject removed*, 1999, déjà citée et qui offre un exemple typique d'alliance entre désinvolture et contrainte. Toutes ces œuvres, ou presque, ont fait l'objet d'une notice rédigée par l'artiste qu'on peut retrouver dans le catalogue monographique publié par les galeries Lisson et Lambert en 2003. Notons simplement que les trois premières utilisent des photos trouvées et dépendent d'une scrupuleuse comptabilité, qui s'applique à froid sur les images comme sur des « sujets de laboratoire », mais que *None of the Buildings*<sup>364</sup>... relève plutôt de la photo

---

363. Cf. l'excellent entretien avec la mère de l'artiste, Rita Monk, mené par Matthew Higgs et le texte de Jens Hoffmann, *ibid.*

364. Trente-quatre photos noir et blanc, 28,6 × 36,4 cm chaque.

« recherchée », et repose sur une investigation systématique où l'artiste se transforme en détective enquêtant sur le terrain, au contraire. Cette série de trente-quatre images réalisée pendant le séjour que fit Monk à Los Angeles de 1997 à 1999 et faisant explicitement référence au légendaire livre d'artiste *Every Building on the Sunset Strip*, 1966 [Chaque bâtiment du Sunset Strip], d'Edward Ruscha<sup>365</sup>, résulte à ce titre d'une démarche analogue à celle mise en jeu pour *Closed*<sup>366</sup> [Fermé], photographie de la devanture fermée d'un miroitier prise un an plus tôt dans un autre quartier de la mégapole californienne, et désignant à l'attention des groupies la *Closed Gallery Piece* de Robert Barry, accomplie par l'envoi d'invitations annonçant « During the exhibition the gallery will be closed » [La galerie sera fermée pendant la durée de l'exposition] chez Sperone, à Turin, et Art & Project, Amsterdam fin 1969, puis du 10 au 21 mars 1970, à la galerie Eugenia Butler, précédemment sise à cet emplacement : 615 N. La Cienega blvd, à Los Angeles<sup>367</sup>.

Mais Jonathan Monk ne trouve pas seulement ce qu'il *recherche*, il fait aussi des découvertes par hasard — comme on en fait heureusement en préparant des expositions.

Trois groupes de travaux viennent d'être ainsi recensés en plus des chefs-d'œuvre des mentors des années soixante et soixante-dix composant le « musée imaginaire ». Certaines des pièces de Monk figurant dans ces trois groupes furent finalement laissées de côté et toutes ne furent pas disponibles. Car à ce point du projet intervinrent plusieurs surprises. Des bonnes et des moins bonnes... Deux tableaux de plus pourraient en effet être demandés dans la série produite par la galerie danoise : *This painting should ideally be kept in storage*, 2004 [Ce tableau devrait idéalement être laissé en réserve], et *This painting should ideally be hung to the right of an Ed Ruscha*, 2004.

---

365. Edward Ruscha a en quelque sorte devancé Monk en réalisant dès 1995 des tirages postérieurs d'après les négatifs originaux très dégradés de six images extraites de son livre. Patrick Painter Editions, Vancouver/Hong Kong. 25 ex. + 8 épreuves d'artiste. Ces tirages de 50,8 × 76,2 cm portent les titres et références suivants, selon la cotation de l'artiste : *Greenblatt's Deli*, E1995.246, *Schwab's Pharmacy*, E1995.247, *Liquor Locker*, E1995.248, *Filthy McNasty's*, E1995.249, *Whiskey A-Go-Go*, E1995.250, *Gazzarri's Supper Club*, E1995.251.

366. Photographie noir et blanc, 28,6 × 36,4 cm, édition de 5.

367. Thomas Wulffen voit deux précédents à ce projet dans une exposition d'Yves Klein chez Iris Clert, Paris, en 1958, et dans une exposition de Daniel Buren à la galerie Apollinaire, Milan, en 1968, « A History of Disillusionment » in cat. *Robert Barry, Works 1963 to 1975*, éd. Kerber Verlag Bielefeld, Kunsthalle Nuremberg, 2003, p. 103. On peut trouver d'autres exemples, comme celui de la *Location Piece #23, Los Angeles – Cape Cod, August 1969* par laquelle Douglas Huebler transposa du 11 au 16 août le volume de la galerie Ace de Los Angeles dans divers emplacements publics de la station balnéaire du Massachusetts, non loin de laquelle il vivait.

Je crus d'abord à une blague de Wallner pour le premier puis, le tableau existant réellement, j'y renonçai car les réserves de Kerguéhennec ne sont pas visitables. Mais je ne pus que me réjouir d'apprendre l'existence de cet autre clin d'œil à Edward Ruscha<sup>368</sup>, pendant exactement symétrique du tableau de Bâle, et j'imaginai aussitôt la paire disposée de part et d'autre de *The Back of Hollywood*, 1977 [L'envers d'Hollywood], tableau de Ruscha appartenant au Musée d'art contemporain de Lyon, qui en 1985 fut l'une des premières institutions à consacrer une importante exposition à l'artiste en Europe après l'I.C.A. de Londres et le Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1976. Hélas ! ce tableau emblématique ne fut pas disponible, et de toute façon le propriétaire belge de celui de Monk destiné à être accroché à sa droite n'en accepta pas le prêt.

L'exposition du Domaine de Kerguéhennec aurait lieu un an seulement après la sortie de ces tableaux du même atelier danois de peinture en lettres, mais les réunir tous ne serait pas possible. Sur les sept tableaux existants, deux étaient encore à Copenhague, un à Londres, un à Turin, un en Suisse, un resterait en Belgique et l'autre dans le New Jersey, Frank Kolodny, qui s'était porté acquéreur de celui citant le nom de Baldessari, priant de l'excuser en expliquant qu'il avait dû renoncer à prêter les œuvres non encadrées de son importante collection. Car si Jonathan Monk connaît bien ses classiques, et, s'il sait ce qu'il doit à l'art minimal et conceptuel, il n'en fabrique pas moins des objets. Or si les tableaux sont inhabituels, chez lui, la réflexion du collectionneur américain souligne la nécessité d'apporter à la conservation et la manipulation de cette série les précautions requises par l'une des plus délicates familles de tableaux, celle des monochromes et, qui plus est, des monochromes-clairs-exigeant-une-présentation-sans-encadrement !

2.

Il y a plus que des affinités entre la démarche de Monk et celle de Baldessari, mais il y a autre chose qu'une simple filiation intellectuelle. D'abord parce que Monk est un artiste émancipé et qu'il ne se reconnaît pas d'autre père en dehors de celui qu'il a réellement perdu... Ensuite parce qu'en chantant, les *Sentences on Conceptual Art*, 1969, sur des « paroles » de Sol LeWitt, Baldessari fait avec sa vidéo *Baldessari sings*

---

368. Nouvelles du vaste monde : tandis que dans le nouveau, on abrège Edward en Ed Ruscha, dans l'ancienne Europe, on étire Tony en Sir Anthony Cragg.

*LeWitt*, 1972 [Baldessari chante LeWitt], une référence directe à l'un des textes fondateurs de l'avant-garde américaine des années soixante, alors que Jonathan Monk et Pierre Bismuth, effectuant ensemble en 2001<sup>369</sup> le doublage en lithuanien de cette très fameuse bande vidéo, font une référence diffuse, qu'ils n'adressent pas plus à Baldessari qu'à LeWitt, mais qui s'inscrit et s'efface aussitôt dans la circulation débordante de la méta-information.

Monk et, avant lui, Baldessari font feu de tout bois et produisent beaucoup, mais le plus jeune ne donne pas l'impression de hiérarchiser ses projets et il ne semble pas attacher autant d'importance à ce que ses propositions soient considérées en tant qu'œuvres, sinon sur le marché, où leurs prix ont aussi la fonction de les désigner comme telles. (Aucune de ses aquarelles de 1997 de la famille de celle citée plus haut n'est plus disponible chez ses marchands aujourd'hui, pourtant l'artiste se souvient que personne n'en voulait quand il les leur rapporta de son séjour de Los Angeles.) Nombre de ses projets attendent leur réalisation, mais Jonathan Monk ne manifeste aucune impatience, donnant l'impression contradictoire qu'en se valant tous, ces projets ne valent pas grand-chose, que rien ne sert de se presser, mais qu'ils prendront leur tour l'un après l'autre (imperturbablement). L'inventivité de Monk est d'une fécondité exceptionnelle et le catalogue de son œuvre complet est quasi-pléthorique quinze ans seulement après sa sortie de l'école de Glasgow. Baldessari et Monk affichent beaucoup de décontraction dans la façon dont ils considèrent leur production, mais celle du premier semble avoir servi de leçon à celle du second, qui est comme démultipliée. Difficile, bien sûr, de faire la part des choses entre une décontraction naturelle et l'affectation de décontraction. Notons qu'au moins depuis le début de la psychanalyse de Baldessari, en 1984, chacune de ses œuvres est mise au point au prix de très nombreux repentirs<sup>370</sup> alors que la production de Monk n'en supporte aucun. Autre chose les oppose, la production du plus jeune donne une impression de prolifération et de désordre alors que celle de l'aîné trahit le souci d'une imparable organisation, au point que des gestes faits en marge du cours naturel de ses recherches prennent parfois pour lui une importance stratégique quand il se livre à l'analyse rétrospective de son corpus.

---

369. *Baldessari sings LeWitt (Lithuanian version)*, présenté pour l'exposition *Our Trip Out West*, Centre d'art contemporain de Vilnius, 2001.

370. Jusqu'à cinq cents images peuvent être manipulées et dix maquettes mises au point, pour chacune de ces grandes compositions organisées en polyptyques sophistiqués qu'on lui connaît depuis les années quatre-vingt.

Deux œuvres de Baldessari sont tout particulièrement symptomatiques à cet égard. Antérieure à *Every Building on the Sunset Strip* mais datée de 1963 comme *Twenty-six Gasoline Stations* [26 stations-service], le premier livre d'Edward Ruscha, la précocité de *The back of all the trucks passed while driving from LA to Santa Barbara, California* [L'arrière de tous les camions doublés en conduisant...] lui donne un statut étrange, car l'artiste est peintre de paysages à l'époque où il prend l'une derrière l'autre ces trente-quatre photos, un certain dimanche de janvier, jour de relâche, et il serait instructif de savoir quand cette série fut exposée pour la première fois. Le *Cremation Project*, 1970 [Crématoire], pose (et se pose) une autre question. Après le retour dans l'atelier des quatorze grands tableaux, tous demeurés invendus, de la série des *Commissioned Paintings*, 1969 [Tableaux sur commande], qui firent l'objet de sa première exposition personnelle importante, à Los Angeles et à New York, respectivement chez Eugenia Butler et Feigen, Baldessari découragé, et pris d'un accès de claustrophobie, décide de détruire toute sa production picturale antérieure à 1966, et il choisit de conférer une dimension artistique à son action en la rendant publique et en la documentant comme telle. Peu avant il écrit : « The world has too much art—I have made too many objects—what to do? [...] Burn all my paintings, *etc.*, done in past few years. Have them cremated in a mortuary. Pay all fees, receive all documents. [...] Send out announcements ? Or should it be a private affair? <sup>371</sup>. » [Le monde déborde d'œuvres d'art, j'ai moi-même fabriqué trop de choses, que faire ? Brûler tous les tableaux que j'ai peints dans les dernières années. Les faire incinérer dans un crematorium. Payez tous les frais, recevoir les attestations. Publier des annonces ? Ou bien cela doit-il rester une affaire privée ?] Et si l'on ne peut manquer de voir dans cette déclaration une similitude avec celle très fameuse de Douglas Huebler « The world is full of objects, more or less interesting ; I do not wish to add any more <sup>372</sup>... » je retiendrai ici surtout le doute exprimé par la dernière interrogation de Baldessari qui, trente-cinq ans plus tard, semble toujours ouverte et le statut de l'action en question toujours incertain — quel que soit le caractère mélioratif et surdéterminant du terme *project* qui lui est associé et dont Monk (et tant d'autres !) ne méconnaît pas l'emphase conceptuelle quand il choisit par exemple d'intituler *The Project Book Project* l'un de ses livres d'artiste <sup>373</sup>.

---

371. John Baldessari, cat. *Konzeption-Conception*, Städtischen Museum, Leverkusen, 1969.

372. Douglas Huebler, cat. de l'exposition *January 1969*, Seth Siegel, New York, 1969.

373. Publié par l'Arnolfini de Bristol en 2003, à l'occasion de l'exposition personnelle *Jonathan Monk: Neither a borrower, nor a lender be*.

De nombreuses œuvres de Baldessari trouvent une correspondance très étroite avec d'autres de Jonathan Monk, qui leur répondent franchement ou inconsciemment. Et s'il faut en citer trois seulement. Commençons par *The back of all the trucks...*, justement, par rapport à *The Gap Between my Mother and my Sister*, 1998 [La distance entre ma mère et ma sœur]. Prenons *Trying to photograph a ball so that it is in the center of picture*, 1972-1973 [Tentatives de photographier une balle de telle façon qu'elle apparaisse en plein centre de l'image], par rapport à *Searching for the centre of a sheet of paper (with my green eyes closed)*, 2001 [À la recherche du centre de ma feuille (les yeux fermés)]. Et finissons en beauté avec un tableau, *Exhibiting Paintings*, 1966-68 [Exposer des tableaux], par rapport à celui de Monk rendant hommage à Baldessari que je n'ai pas pu voir à Copenhague ni montrer à Kerguéhenec. Je ne désespère pas de mettre un jour face à face ces deux toiles exécutées par deux peintres en lettres, l'un américain, l'autre danois, à près de quarante ans d'écart. On pourra alors constater qu'elles sont strictement identiques par le format, et celle de Monk serait en effet idéalement accrochée face à l'autre, qui réclame un peu sa compagnie comme l'insinue le texte qu'elle donne à lire :

« It is a good idea to have your paintings shown / with those of others; it gives you a fresh perspective / on your work, because it is surprising how / different your pictures look on the wall surrounded by paintings of other artists. »

[C'est une bonne idée de montrer vos tableaux parmi d'autres.

Ça renouvelle votre point de vue sur le travail, car c'est vraiment étonnant comme vos tableaux paraissent différents sur un mur où ils sont entourés des œuvres d'autres artistes.]

Les deux artistes ont le sens de l'humour — et ce n'est pas tout ce qui les distingue d'On Kawara, qui est son propre peintre en lettres. Monsieur Kolodny, vous avez fait un excellent choix, mais comment vous convaincre de faire une exception ? Réduit à quatre tableaux sur sept le projet de l'exposition de Kerguéhenec ne perdait pas tout son intérêt, mais le prêt des collectionneurs italiens demeurant incertain jusqu'au dernier moment, le « musée imaginaire » s'étiolait et j'en informai Jonathan Monk à trois mois du vernissage. Réaction immédiate : « Nicolai and I thought we could make some more

paintings... See below let us know which ones appear to fit and would be easiest to supply the accompanying work :

*This painting should ideally be hung in front of a Daniel Buren*  
*This painting should ideally be illuminated by a Dan Flavin*  
*This painting should ideally be hung in the shadow of a Richard Serra*  
*This painting should ideally be hung within walking distance of an Andy Warhol*<sup>374</sup>. »

[Nicolai et moi, nous avons pensé que nous pourrions faire quelques tableaux supplémentaires. Voyez dans la liste ci-dessous lesquels conviendraient le mieux, et pour lesquels les vis-à-vis seraient les plus faciles à se procurer...]

Et, le même jour, un peu plus tard : « The new paintings are in production and if you can find the required works Nicolai is happy to lend all of them you decide. We changed : “in the same building as Andy Warhol” and added : *on the same wall as an Alighiero e Boetti*. » [Les nouveaux tableaux sont partis à la production et, si vous pouvez trouver les œuvres qui leur correspondent, Nicolai serait ravi de prêter tous ceux que vous voudrez. Nous avons modifié le Warhol et ajouté un Boetti.] À quoi je répondis : « I’ll not surprise you if I tell you I would really like to take the Boetti ! And if you add an homage to Douglas Huebler — “hung between” (for his *Location Pieces*), “before” or “after” (for the *Duration Pieces*), “somewhere” or “put together” (for the *Variable Pieces*) — your family will be mine<sup>375</sup>. » [Je ne vous surprendrai pas en vous disant que je serai très content d’emprunter le Boetti ! Et si vous ajoutez un hommage à Douglas Huebler, votre famille sera la mienne.] Car entre-temps, un titre s’était imposé pour l’exposition : *Family of Man* [La famille des hommes ou Le genre humain], reprenant fortuitement celui (excepté l’article) de la très fameuse exposition organisée par le photographe Edward Steichen, en 1955, pour le Musée d’art moderne de New York, puis soumise à une interminable itinérance, avant d’être inscrite dans le registre « Mémoire du monde » de l’Unesco. Le 1<sup>er</sup> avril, sans plaisanter, je reçus ce message : « We removed Warhol and added : *This painting should ideally be hung slightly too close to a Douglas Huebler* [légèrement trop près] and *This painting should ideally be hung in the same house as a Gordon Matta-Clark* [sous le même toit]. »

---

374. 22.3.2005.

375. 23.3.2005.

Je ne suis pas peu fier d'avoir été complice de ce coup d'état qui permit à Douglas Huebler de supplanter Warhol au moins une fois devant l'éternité. Monk me laissant le choix, des œuvres de Huebler, Boetti et Dan Flavin allaient donc « idéalement » pouvoir rejoindre celles d'On Kawara, Sol LeWitt, Ed Ruscha et, avec un peu de chance, Carl Andre, au côté de la série de tableaux de texte produite par Monk en deux sessions en 2004 et 2005. Faute d'espace suffisant, je sacrifiai Buren, Matta-Clark et Serra.

3.

Kerguéhennec fut un domaine agricole et forestier avant de devenir un centre d'art contemporain. Son château et ses communs (écuries et bergerie convertis en salles d'exposition) furent édifiés au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. De semblables mutations ne sont pas si rares, la reprise de bâtiments anciens au profit d'activités culturelles a permis en France et à l'étranger de sauver un patrimoine autrement promis à la ruine, et l'éloignement des centres urbains, s'il n'est pas exagéré, n'est plus un obstacle à l'époque du G.P.S. (même si ses usagers ne sont pas tous des automobilistes). Cependant toute personne ayant eu en main à l'état de neuf l'ouvrage sur Jonathan Monk publié par L & L<sup>376</sup> peut se souvenir d'avoir lu sur son bandeau les noms de foyers artistiques majeurs au XX<sup>e</sup> siècle comme Londres, New York, Los Angeles, Tokyo, Berlin et Paris. Or à côté de ces grandes métropoles figurent également le nom de Glasgow, et même celui de Leicester. Glasgow, d'accord, mais pourquoi Leicester ? Tous ces noms de ville imprimés en réserve sur le bandeau noir correspondent à la série des *Meetings*, dont le statut est *a priori* assez ambigu et sur le compte de laquelle l'artiste a d'ailleurs omis de rédiger une notice pour le catalogue concerné. Chaque *Meeting* associe une date future, un moment de la journée, un nom de ville et un nom de lieu, et prend la forme d'une ligne de texte en lettres adhésives rédigée dans la langue du pays où est censé avoir lieu ledit rendez-vous. Aucune instruction particulière n'est donnée par l'artiste quant à la dimension et la disposition dans la salle d'exposition où l'on peut lire ce texte factuel<sup>377</sup> comme on lirait un énoncé de Lawrence Weiner, de Felix Gonzalez Torres ou de tout autre artiste né avec ou après l'art conceptuel tant le Letraset, d'accessoire muséographique, s'est rapidement imposé comme une forme en

---

376. Pour Lisson & Lambert, catalogue ainsi qualifié par abréviation par Monk dans sa correspondance.

377. « The meeting texts can go anywhere, high up on the wall or even on the doors as you leave the building. » J.M., 22.3.2005.



soi, et bientôt comme un élément décoratif... Le texte dit ici quelque chose de précis, mais il ne le dit pas complètement, car le rendez-vous ne prend une véritable valeur contractuelle que lorsqu'un collectionneur se désigne par l'achat de la proposition lancée à la cantonade. Contre cette rétribution, Monk s'engage alors à être présent à l'endroit et au jour *dits*. Un rendez-vous a déjà eu lieu à Londres en juillet 2005, celui de Berlin en juillet 2004 n'a pas trouvé preneur. Et l'on peut, sans grand risque, inviter Jonathan Monk à exposer à Los Angeles en mai 2006, à Leicester en août 2006, à Glasgow en août 2007, à Paris en octobre 2008, à New York en février 2012 et à Tokyo en juillet 2010 [je lis les chiffres arabes, mais pas le japonais]. Les dates sont déjà prises dans son agenda. Et l'on peut noter que l'artiste aime à faire coïncider les périodes de travail et de vacances. En août 2006 et en août 2007, il prévoit de passer à Leicester et à Glasgow. À Leicester, où il est né, il rendra visite à sa mère. Et à Glasgow, qui fut un foyer artistique stimulant dans les années quatre-vingt-dix, il a gardé de nombreux amis. S'il n'est pas évident de trouver un collectionneur à Leicester, il faudra convaincre la personne intéressée de s'y rendre tout exprès, à moins que Jonathan n'ait déjà cédé cette œuvre à sa mère... Le rendez-vous doit avoir lieu à midi, un samedi... Free Lane, à Leicester, j'ai d'abord supposé que c'était son adresse. Mais ce fut en vérité celle de the « Hungry Eye Pancake House », le restaurant fondé par son défunt mari, le père de Jonathan ; je n'invente rien ! Quel programme alléchant pour un collectionneur aventureux et de tempérament joueur ! Car c'est bien la relation de l'artiste et du collectionneur qui est ici visée et modifiée par la participation active du second au projet du premier.

« I had the idea for the *Meeting Pieces*, explique Monk, on a beach in Malibu. Strange how LA functioned... Due to the great distance one had to travel from *a* to *b* it was hard to be spontaneous, meetings were planned days or weeks in advance. I just played with this idea and exaggerated it slightly. I lived in Hollywood from 97-99. There has only been one meeting so far, the Mexican in London. I only go if the work is sold or if there is someone to be met, which I guess is the same. The meeting in London was as expected almost nothing special, a part from the excitement of making or completing the piece. We have lunch, spoke about art, art collecting and Mexico... Then we went to see some shows, Robert Morris and Rirkrit Tiravanija, and then both left to the airport<sup>378</sup>... » [J'ai eu l'idée des *Meeting Pieces* sur une plage à Malibu. C'est

---

378. J.M., 31.1.2006.

bizarre comment fonctionne Los Angeles... Du fait des grandes distances qu'on a à parcourir d'un point *a* à un point *b*, c'était difficile d'être spontané, les rendez-vous étaient prévus des jours ou des semaines à l'avance. J'ai juste joué avec cette idée et je l'ai développée légèrement. J'ai vécu à Hollywood de 1997 à 1999. Un seul de ces rendez-vous a réellement eu lieu jusqu'à présent, c'était avec un collectionneur mexicain à Londres. Je ne vais sur place que si l'œuvre est vendue ou s'il y a réellement quelqu'un à rencontrer, ce qui revient au même, je suppose. Le rendez-vous londonien s'est passé comme prévu. Rien de particulier en dehors de l'excitation procurée par l'accomplissement de cette œuvre. Nous avons déjeuné, nous avons parlé d'art, de l'activité du collectionneur et de Mexico... Ensuite nous sommes allés voir quelques expositions, Robert Morris et Rirkrit Tiravanija, et pour finir nous nous sommes quittés à l'aéroport.]

À propos de cette série, qui compte au total une quarantaine de numéros, cinq collectionneurs s'étant portés candidats à l'acquisition à ce jour, on se souvient de Ian Wilson et de ses *Discussions*, destinées à la vente sous forme de certificat dactylographié et signé, et on pense surtout à On Kawara, à ses *Date Paintings* et plus encore à *I Met* [J'ai rencontré], qui lui fit consigner par ordre chronologique pendant douze ans, du 10 mai 1968 jusqu'au 17 septembre 1979, les noms des personnes avec lesquelles il échangea quelques mots au hasard de ses journées<sup>379</sup> et parmi lesquelles çà et là se reconnaissent quelques célébrités et quelques familiers de l'artiste, ces derniers ne se déduisant que par la répétition de leurs identités absolument abstraites et inconsistantes pour quiconque ne les a jamais fréquentées.

Mais revenons sur ce ruban de papier qui entoure et qui scelle le beau catalogue de Jonathan Monk publié en 2003. Car celui-ci me ramène aussi à notre exposition. Glasgow compte 620 000 habitants, Leicester 280 000 et Bignan, siège administratif du Domaine de Kerguéhenec, 2 600, contre 2 530 à Saint-Jean-Brévelay et Saint-Allouestre 545, les communes avoisinantes. Ces chiffres peuvent faire sourire puisqu'on a raison d'associer l'avant-garde artistique avec la modernité des grandes métropoles. Cependant j'aime à croire qu'il y a peut-être entre Bignan et Tokyo le même écart qu'entre le panthéon minimaliste et les travaux de Monk réalisés avec les membres de

---

379. Ce projet a pris sa forme finale en douze volumes totalisant 4 782 pages (multipliées par quatre-dix exemplaires + dix épreuves d'artistes) aux éditions Micheline Szwajcer et Michèle Didier, Anvers, en 2004.

sa famille. Quiconque parcourt attentivement le catalogue de ses œuvres aura remarqué ce balancement entre vernaculaire et universel. De plus, l'exposition eut lieu en plein été, période touristique, et elle eut plus de visiteurs qu'elle n'en eut peut-être attiré à la même époque dans l'une des cités mentionnées plus haut. Mais cette controverse statistique n'est pas passionnante. Jonathan Monk n'est jamais allé à Tokyo comme il n'avait jamais mis les pieds à Bignan. Je lui ai fourni une bonne raison de voyager, et son exposition offrit au public du Domaine de Kerguéhennec, en plus de la découverte de son œuvre, l'occasion d'être pour la première fois confronté avec des spécimens originaux de cet art minimal et conceptuel dont on lui a si souvent parlé lors de visites commentées. L'art se produit certes plus souvent dans le contexte hyper-urbain, mais il peut s'étudier et se monter n'importe où. Sa dispersion est une de ses vocations. Bignan n'a pas la taille de Glasgow ni même de Leicester mais le Domaine de Kerguéhennec n'est pas devenu centre d'art contemporain pour se priver de Jonathan Monk, Carl Andre, Alighiero e Boetti, Dan Flavin, Douglas Huebler, On Kawara, Sol LeWitt, Ed Ruscha et de bien d'autres qui y ont été conviés à exposer, à séjourner, à produire depuis la conversion du site en 1986.

4.

Si j'ai mis beaucoup de soin à relater les circonstances du montage de cette exposition, ce n'est pas parce qu'elles furent si exceptionnelles, ce n'est pas par nombrilisme, du moins j'espère, c'est parce que, connaissant la bibliographie de Jonathan Monk et hésitant à l'alourdir inutilement, lorsque je discutai avec lui de la publication que nous pourrions associer à notre projet, il me répondit aussitôt qu'il voulait un *livre de l'exposition* [a book of the exhibition]. Ce qui entre les livres d'artiste (qu'il sait bien faire, et dont certains sont des bibliothèques par eux-mêmes), le livre d'art (qu'il serait souvent plus sage de qualifier de livre illustré), le catalogue d'exposition (qui remplit rarement ce rôle et ne fait trop souvent que pourvoir à la communication de l'événement) et le livre tout court (mais qu'est-ce qu'un livre-tout-court ? un livre à texte ? comme on dit une chanson à texte ?) n'est pas si évident à imaginer... Surtout lorsqu'on soutient avec acharnement que l'expérience de l'exposition et celle du livre ne sont pas seulement différentes, mais qu'elles gagnent même à être menées parallèlement, en des périodes distinctes et, si possible, le livre

après l'exposition, contrairement à ce qu'on attend du catalogue dans sa forme promotionnelle, car l'expérience de l'exposition peut alors enrichir celle du livre.

Mieux vaut par exemple connaître un peu l'artiste avant d'en faire un portrait psychologique qui puisse être utile à la compréhension de sa démarche. Or il ressort de son œuvre comme de sa fréquentation que Jonathan Monk est drôle, roublard, réactif, précis, imaginatif et productif, et que de toutes ces qualités en découle une autre : il est doué pour les affaires. Beaucoup de ses œuvres existent à l'état de séries et d'éditions, les unes n'excluant pas les autres. C'est le cas de ses imprimés ou de ses photos, évidemment, mais d'infimes variations apportées à certains projets le lui permettent également. Une de ses œuvres les plus anciennes et certainement pas la plus inoubliable s'intitule *Something beautiful, something simple and most important something easily done*<sup>380</sup> [Quelque chose de beau, quelque chose de simple et, plus important, quelque chose de facile à faire] ; nous sommes alors en 1995, Monk en est à ses débuts, mais c'est déjà tout un programme. Enfin, personne ne lui disputera le fait d'avoir deux mains. Or l'un de ses derniers autoportraits minimalistes<sup>381</sup> consiste en deux lingots d'or « pur » (titrant 999,9/1000) portant l'estampille de l'Union de Banques Suisses, présentés côte à côte, l'un de 250 g, l'autre de 50 g légèrement ébréché et diminué d'approximativement 7 g afin que le poids total d'or atteigne 293 g : poids de la main de l'artiste. Mais peut-on dire où finit anatomiquement notre main au gramme près ? Cette œuvre s'intitule en effet *The Weight of my Hand in Gold*, 2005 [Le poids de ma main en or]. Et elle existe en deux versions uniques, main droite, main gauche [« in 2 unique versions, right and left hand »]. De la même façon *My Name in Lights*, 2005 [Mon nom mis en lumière], existe en deux versions, blanche et bleue. Et *The Space above my*

---

380. 1995, acrylique sur plastique (monté sur châssis).

381. Cette question du mariage forcé entre le minimalisme et l'anthropomorphisme poussé jusqu'à l'autoportrait, chez Monk, mériterait tout un développement. Citons : *My Height in Yellow Neon*, 2002, *Self-Portrait (Whereabouts Unknown)*, 2003, *I See Through You See Through Me*, 2003, *I See Through You See Through We See Through They See Through Me*, 2004, *My Left Hand and My Left Hand Made to Look Like My Right Hand*, 2004, *The Space above my Head*, 2004, *We See How to See Through Me*, 2005, *The Weight of my Hand in Gold*, 2005, *A Work in Progress (to be completed when the time comes)*, 2005 . . . Sans oublier *Untitled (Me Naked in the Garden)*, 2003 (Derrière cet opus se cache une sculpture d'extérieur, un parallélépipède en acier dont le poids, 74,95 kg, correspond à celui de... Monk en novembre 2003. Peu d'artistes ont poussé le souci d'exactitude aussi loin dans un autoportrait !) Une autre version existe pour l'intérieur : *Untitled (Me Naked in the Kitchen)*, 2004. Enfin, on peut aussi citer : *My Name Written in my Piss*, 1994, *Me Up a Tree Similar to One Painted by Piet Mondriaan in about 1915*, 1995.

*Head*, 2004 [L'espace au-dessus de ma tête], variante sculpturale de la photographie couleur *The Space above Bruce Nauman's Head*, 1997<sup>382</sup>, existe en cinq versions.

Quand Monk déclare : « I finish making things when I can't make them anymore » [Je cesse de produire dès que je n'en ai plus envie], la seule limite qu'il se fixe réellement, c'est l'ennui. Autrement dit l'urgence de « refermer le dossier » pour passer à autre chose. Les exemples que je viens de citer ne sont pas à charge, ils prouvent au contraire qu'un objet bien conçu, même multiplié, ne peut trahir l'idée qui est à son origine. Et si les conceptuels historiques répugnaient à encombrer le monde avec de nouveaux objets, Jonathan Monk, n'a de cesse d'en rajouter, au contraire, lui qui sait très bien comment exploiter ses idées.

Disons pour finir que le personnage est avant tout joueur et qu'il cultive sa très vive intuition avec une curiosité propre à le faire s'étonner de tout (et parfois de pas grand-chose). Ainsi Jonathan Monk voit-il des œuvres partout. Là où il y en a. À côté. Et là où personne d'autre que lui n'en trouvera jamais. Des œuvres d'art qui en sont, donc. Et d'autres qui n'en sont pas, mais qui, à ses yeux, comme aux nôtres, valent bien (au moins pour quelques secondes) les premières, et parmi elles certains chefs-d'œuvre, dont le défaut et l'excellence se rejoignent dans notre incapacité à les contester (au moins pour quelques secondes), donc à les considérer autrement que comme des *œuvres-en-tant-qu'œuvres* : chefs-d'œuvre sublimes et desséchants, auxquels on ne sait plus comment redonner vie sans s'accuser soi-même d'une intolérable infériorité... références incontournables qui nous toisent salement, mais qu'on ne peut tout de même laisser à leur sinistre sort...

La démarche de Monk balance entre hommage et outrage. Hommage, donc, aux mentors incontestables de l'art des années soixante et soixante-dix, auxquels il ne cesse de payer un tribut assumé. Et outrage de changer ostensiblement ces artistes admirés en marchandises, comme dans la légende :

*This painting should / ideally be hung / above a Carl Andre,*

l'article indéfini faisant du nom propre un nom commun, sans distinction de genre et de qualité. On appréciera dès lors les nuances :

---

382. Tirage couleur, 50 × 60 cm, édition à 5 + 2 épreuves d'artiste.

*hung to the right of an Ed Ruscha* [accroché à droite d'un...]  
*hung to the left of an Ed Ruscha* [à gauche...]  
*hung opposite a John Baldessari* [en face...]  
*hung in front of a Daniel Buren* [devant...]  
*illuminated by a Dan Flavin* [éclairé par un...]  
*hung in the shadow of a Richard Serra* [accroché à l'ombre de...]  
*hung on the same wall as an Alighiero e Boetti* [sur le même mur...]  
*hung in the same house as a Gordon Matta-Clark* [sous le même toit...]  
*hung to the right of an On Kawara* [à droite...]  
*hung slightly too close to a Douglas Huebler* [légèrement trop près...]  
*hung above a Carl Andre* [au-dessus...]  
*hung near a Sol LeWitt* [près...]  
*kept in storage* [laissé en réserve...]

On pourra même juger (quand on est de parti pris) que Douglas Huebler, raccroché à la dernière minute mais qui est un des artistes favoris de Monk, est finalement particulièrement encensé, mais ces variantes, réorganisées pour finir ici par affinités descriptives, sont sans conséquence.

Ajoutons maintenant à ces noms ceux des artistes dont Monk et moi-même songèrent à solliciter une contribution au présent ouvrage. Deux familles d'artistes se dessinent désormais, ou plus exactement deux générations. Ceux de John Baldessari, Allen Ruppersberg (dont Monk possède deux posters signés, *Honey I Rearranged the Collection* [Chérie, j'ai réaccroché la collection] et *Al's Cafe 10th Anniversary* [10<sup>e</sup> anniversaire du café Chez Al], accrochés dans sa cuisine<sup>383</sup>), Mel Bochner, Lawrence Weiner... Et ceux de : Pierre Bismuth, Claude Closky, Ceal Floyer, Emma Kay, David Shrigley, Richard Wright. Car deux générations d'artistes ont été mises à contribution. (Hélas ! Mel Bochner déclina l'offre en se jugeant incompetent. Al Ruppersberg parce qu'il était épuisé : « I am just stretched too thin. My brain is ready to give out<sup>384</sup>. » [Je me sens pressé comme un citron. Mon cerveau est prêt à lâcher.] Lawrence Weiner ne répondit pas. Emma Kay, insatisfaite de ce qu'elle avait produit, préféra s'abstenir. Et

---

383. Tandis que l'affiche d'une exposition de Richard Tuttle, épinglée dans les toilettes, est ainsi préservée des assauts de la lumière du jour !

384. A.R., correspondance, 18.2.2006.

Richard Wright, avec lequel une correspondance suivie est impossible, abandonna très vite la partie.) Deux générations donc. La première, active depuis les années soixante, et se réjouissant de ce que la seconde lui a emprunté ; et la seconde, apparue dans les années quatre-vingt-dix, puisant d'abord souvent sans le savoir dans la fortune familiale — car le magot conceptuel fut donc dédaigné pendant près de vingt ans, et ce qui n'a pas de valeur reconnue n'est volé à personne. Rien de paranormal dans la circulation de l'information concernant cet art dématérialisé et par nature volatile, mais une sorte de télépathie semble avoir été à l'œuvre. Un flux rétrospectif a attiré des jeunes artistes, historiens et critiques des années quatre-vingt-dix vers l'art qui commençait à se produire vingt ou trente ans plus tôt. Le mouvement inverse n'est pas si sensible, l'art conceptuel n'a pas cessé de rayonner mais ses protagonistes ne se souciaient pas de toucher une cible démographique particulière, ils n'étaient pas moins préoccupés de postérité que d'autres artistes, mais ils ne visaient pas cette génération-là, qui leur assura un si fort écho en retour. Un phénomène télépathique qu'annonçait Robert Barry en 1969 avec sa *Telepathic Piece* : « During the Exhibition I will try to communicate telepathically a work of art, the nature of which is a series of thoughts that are not applicable to language or image<sup>385</sup>. » [Pendant la durée de l'Exposition, j'essaierai de communiquer par télépathie une œuvre d'art qui consiste en une série de réflexions n'ayant rapport ni au langage ni au domaine de l'image.] Pièce emblématique à laquelle Jonathan Monk fait subir, avec sa *Translation Piece*, de 2003, onze traductions successives de l'anglais au français puis du français au hollandais, et ainsi de suite vers l'allemand, le tchéchène, le polonais, l'ukrainien, le russe, le kazakhe, le mongolien, le chinois et... l'anglais, repêchant une idée appliquée en 1991 par Stephen Prina (ancien élève de Huebler) dans *Upon the Occasion of Receivership* [À l'occasion du redressement judiciaire], œuvre pour laquelle Prina fit réaliser soixante traductions de l'énoncé suivant de Lawrence Weiner *A Translation from one Language to Another* [Une traduction d'une langue vers une autre]<sup>386</sup>. — Mais faute de place je ne montrai pas à Kerguéhennec la *Translation Piece*.

---

385. Œuvre conçue pour l'exposition *May 19 – June 19*, organisée en 1969 par Seth Siegelau au Centre for Communications and the Arts, Simon Fraser University, qui réunissait Terry Atkinson & Michael Baldwin, Robert Barry, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Stephen Kaltenbach, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, N. E. Thing Co. Ltd, et Lawrence Weiner.

386. Première présentation de la pièce de LW à Amsterdam en néerlandais en 1969 : « Een vertaling van de een taal in de andere ». Les œuvres de Prina et Monk ont été réunies dans l'exposition *Entangled Tongues* [Langues emmêlées], comm. Zoë Gray et Julia Höner, présentée à l'Espace Culturel François Mitterrand de l'ADDC, Périgueux, 25 janvier-31 mars 2006, puis à la Nunnery Gallery, Londres, 22 avril-10 juin 2006.

5.

Des œuvres significatives de Carl Andre, Boetti, Flavin, Huebler, On Kawara, LeWitt et Ruscha furent donc finalement réunies dans le grand tube des écuries, que deux murs de refend percés de larges ouvertures centrales partagent en trois salles communicantes sur plus de 40 m de longueur. Contrairement aux tableaux de Monk qui furent acheminées d'un peu partout en Europe, toutes les autres furent trouvées en France. Le Carl Andre provenait du musée de Saint-Étienne, le Boetti, du musée départemental de Rochechouart, le Flavin, de la collection personnelle de Nikki Diana Marquardt, à Paris, le Huebler d'une collection privée bretonne, les trois On Kawara (pourquoi un seul ?), de la collection Lambert en Avignon, le Sol LeWitt du FRAC Nord/Pas-de-Calais, les quatre Ruscha du FRAC Limousin (où je les avais fait acheter d'un coup en 1997).

La bergerie du Domaine de Kerguéhenec se compose, pour l'exposition, de six cabinets en enfilade, quatre n'excédant pas 18 m<sup>2</sup> et deux plus vastes, placés au centre et au terme du parcours, atteignant 30 m<sup>2</sup>. Si l'écurie, par ses dimensions et son volume dégagé, a un côté *loft* bien adapté à la situation, le bâtiment plus modeste de la bergerie convient, lui, parfaitement à la nature plus intime sinon plus humble des œuvres faites en famille. Avant d'entrer dans ses salles en enfilade, dans l'espace d'accueil fut placé un *Meeting*. En guise de bienvenue, c'était de circonstance. L'accueil ayant également usage de café, je choisis d'y mettre le n° 11, rendez-vous au restaurant de Free Lane, en témoignage de piété filiale. Dans un autre angle de la pièce on installa pour l'été une enseigne lumineuse qui, m'avait-on fait remarquer, manquait fâcheusement pour signaler notre activité : une enseigne de pharmacie, dont les croix vertes concentriques s'allument l'une après l'autre et, un observateur patient ou désœuvré l'aura remarqué, jamais dans le même ordre (quatre croix imbriquées impliquent  $4 \times 3 \times 2 \times 1 = 24$  arrangements, soit près d'une minute d'attention avant que la boucle ne soit bouclée), selon l'un de ces jeux de permutations mathématiques qu'affectionnaient tant les artistes minimalistes. L'œuvre de Monk, qui s'intitule littéralement *All the Possible Ways of Lighting a Chemist Shop's Sign (One Light at a Time)*, 2002, venait d'être acquise, sur ma proposition, par le FRAC Bretagne, et elle est restée en place au Café du Parc après l'exposition, car l'art contemporain, comme les habitudes de café, contribue autant au



désordre qu'à la santé mentale. Prendre une assiette de crudités, une omelette ou un café sous l'éclairage intermittent d'une enseigne de pharmacie, c'est donc possible sur la commune de Bignan. Cherchez donc la même chose à Tokyo ou à New York !

Après cette entrée en matière, dans le premier cabinet, un portrait de l'artiste accueillait le docteur Watson en visite au Domaine de Kerguéhennec — appelons ainsi le visiteur spontané, il vient de passer par la pharmacie, il entre dans un cabinet et il ne passe ni pékin, ni lambda, ni monsieur ou madame Untel dans ce centre d'art, l'accueil y est toujours personnalisé. On ne peut s'engendrer personnellement, mais quiconque entretient avec soi-même une indiscutable parenté ! Un autoportrait étant accroché dans la première salle d'exposition de la bergerie, on entrait aussitôt dans le vif du sujet. Derrière des œuvres, il y a toujours un artiste, donc autant le montrer dessus quand on en a la possibilité. Celle-ci s'intitule platement *Selfportrait #6*. Il ne s'agit pas du sixième autoportrait qu'ait réalisé l'artiste, pourtant le numéro 6 n'est pas indiqué ici par fantaisie comme souvent chez lui (et chez Douglas Huebler), il a été reporté de la bande de négatifs sur laquelle a été sélectionné cet instantané où Monk, pas tout à fait immobile, se montre beau gosse, portant une barbe de deux ou trois jours avec distinction, et chaussé de fines lunettes métalliques qui lui donnent l'air d'un doctorant en mathématique ou en littérature médiévale [comme on voudra]. De cette image ont été tirées cinquante épreuves. Ces cinquante portraits, qui tous réunis forment l'œuvre, sont strictement identiques et tous différents. Ils ont été effectués à l'unité au format normalisé 11 × 15 cm dans autant de ces laboratoires non professionnels qui rendent dans l'heure le travail qu'on leur a fourni, et cela dans les nombreuses villes où l'artiste fut amené à passer, de Berlin à Stuttgart, Copenhague, Londres, Bristol, Paris, Toronto, Mexico City, New York, Leicester, Narbonne, Port-la-Nouvelle, et jusqu'en Sardaigne, pendant les quelque deux années nécessaires à sa réalisation, achevée en 2002. Que fit Jonathan Monk pendant ces cinquante heures perdues ? On peut se le demander. Mais il faut surtout se représenter l'artiste glissant ce négatif dans son portefeuille, le portant sur lui à chacun de ses déplacements et guignant le laboratoire inconnu à chacune de ses sorties. Patience, persévérance, soumission et détermination. L'origine de chaque épreuve ne saute pas aux yeux, les tirages français ne sont pas bleu-blanc-rouge ! mais les différences de bains, de température, *etc.* entraînent ici et là des dominantes, les machines recadrent plus ou moins, l'apparence découle du traitement qui est chaque fois légèrement changé. Monk a joué plus d'une fois de cette question de la reproduction

mécanique<sup>387</sup> mais il ne l'a jamais fait de façon aussi artisanale et même besogneuse. Il joue formidablement avec les apparences et l'on est loin du cliché de l'artiste sans atelier travaillant sans les mains.

Mais passons à la salle suivante. Elle est plongée dans l'obscurité. Un projecteur de diapositives y est installé mais il ne fonctionne pas. C'est toujours pareil avec la technique ! La vidéo, la photo, le cinéma, c'est bien joli, mais ça se détraque. Passons à la suivante. Elle est deux fois plus grande et deux séries de photos y sont présentées. Cette fois les images sont différentes mais tandis que Watson s'en approche il entend du bruit dans la salle en panne. Il se retourne et il voit de la lumière. Il y revient. Sur le mur est projetée une vue de Big Ben n'excédant guère le format d'une carte postale. La lumière est parfaite, les perspectives redressées par les soins d'un appareil professionnel, on peut même lire l'heure sur le cadran de la tour, et sur ce paysage de carte postale une inscription au graphisme biscornu traverse le ciel et trahit bel et bien l'origine de l'image projetée. (Si le kitsch de carte postale s'oppose au minimalisme, existe-t-il cependant des cartes postales des plus fameux bâtiments de Mies van der Rohe ? La carte postale est-elle si différente de la photographie ? Monk a utilisé et publié assez de cartes postales pour nous prouver qu'il s'est déjà posé ce genre de questions ! Mais on y reviendra...) Or à peine Watson s'est-il approché, le projecteur s'éteint. Ah la technique ! C'est navrant. Il faudra signaler ce problème à l'accueil.

Le visiteur patient retourne dans la salle contiguë. *The Gap Between my Mother and my Sister*, 1998, et *My Mother's Dog gets nervous when I go home*, 2000 [Le chien de ma mère devient nerveux quand je rentre à la maison], sont ici rapprochés sur le même mur, et je ne passerai pas sur la seconde sans signaler sa filiation avec la *Variable Piece #75, Truro, Massachusetts, August, 1972*<sup>388</sup> de Douglas Huebler. (On a déjà vu plus haut quel rapport très étroit entretient la première avec *The back of all the trucks...* de John Baldessari.) Ces parentés sont-elles consciemment des citations, ou l'idée lui est-elle venue de façon télépathique ? Cela dépend des cas pour Monk. Lorsque je lui demandai si la *Big Ben Piece* était un clin d'œil à la *Lampada annuale* [Lampe

---

387. & Milk (*Today is just a copy of yesterday*), Graz, 2004, par exemple.

388. « On August 11, 1972, twelve photographs were made of the ongoing effort of the family dog to warm her body in the shifting shafts of light cast by the afternoon sun. The photographs, which were made varying intervals of time, join with this statement as the final form of this piece. » [Le 11 août 1972, douze photos ont été prises pour rendre compte des efforts renouvelés par le chien de la maison en se chauffant aux rayons changeants dardés par le soleil, l'après-midi durant. Les photos, qui furent prises à intervalles variables, jointes à cette déclaration, tiennent lieu de *forme* finale pour cette œuvre.]

annuelle], 1966<sup>389</sup>, de Boetti, il me répondit qu'il ne la connaissait pas quand il eut l'idée de sa propre pièce.

Watson s'attarde sur les photos du chien (celles des intersections routières sont trop indigestes !) quand la salle obscure se rallume. Il y retourne : autre carte postale, autre vue de Big Ben, éclairage sensiblement identique. La photo est encore excellente. On peut très bien lire l'heure. D'ailleurs Watson a rendez-vous avec Hercule Poirot et il regarde sa montre. Surprise ! la même heure s'affiche sur son cadran et sur celui de Big Ben. On pourrait faire de cette œuvre une horloge amusante, se dit-il, si le projecteur marchait correctement. Mais le docteur perspicace n'a pas eu le temps de se dire que la diapo restait longtemps projetée qu'elle disparaît. La pièce retourne à l'obscurité.

Je passe sur la grande salle, les œuvres ont été commentées ailleurs, les notices de Monk sont remarquables de concision. La salle suivante est aussi plongée dans l'obscurité. Les deux projecteurs diapos qu'on y trouve fonctionnent, mais ils ont été tournés n'importe comment, si bien qu'au lieu de deux rectangles bien découpés, ce sont deux trapèzes irréguliers, à moitié flous, qui sont illuminés. Watson se dit qu'ils sont un peu approximatifs dans ce centre d'art de campagne ! Le cartel indique *Replica I*, 2000-2001, œuvre en provenance de la galerie Lisson, Londres. À droite, l'image fixe d'un homme svelte en tenue d'été décontractée, short blanc et chemise à manche courte à large encolure, les cheveux blonds ondulés, un physique d'acteur de cinéma. À gauche, une image abstraite. Mais comme les deux projecteurs sont tournés, les trapèzes sont symétriques et on retrouve un peu de cette symétrie dans les images.

Le directeur du centre d'art entre en scène à ce moment précis avec un groupe qu'on n'a pas entendu arriver. Le directeur, c'est moi, je vais donc pouvoir évoquer un souvenir personnel. Cela s'est passé devant cette double projection. Le groupe est véritable, je n'ai rien inventé, je l'ai accompagné et voici ce qui est arrivé. Pardonnez-moi, Watson, ça, vous n'auriez pas pu le supputer. Je suis devant, non, *derrière* la projection, face au groupe des plus fidèles aficionados du centre d'art contemporain, tous membres du Domaine des amis de Kerguéhennec, qui se massent dans le passage. J'explique que, suite à une omission de la galerie londonienne, l'œuvre se présente sous une autre version, je me reprends : sous une version *inédite*. Le contenu d'un seul carrousel nous a été livré. La veille du vernissage, c'était trop tard. Connaissant l'œuvre,

---

389. Collection Laura et Corrado Levi, Turin.

je proposai à l'artiste de répartir la quantité reçue dans les deux. La première diapositive dans celui-ci, la seconde dans celui-là, la troisième dans celui-ci, la quatrième dans celui-là, ainsi de suite... L'artiste n'était pas consterné, comme moi. Il suggéra autre chose. La première image sera projetée à droite, et tout le reste à gauche, on fera un duplicata dans la semaine pour compléter le carrousel dégarni. On temporisera à gauche sur 3 secondes par image et à droite le portrait restera constamment projeté. À l'origine de cette œuvre, un premier dupli de ce portrait fut demandé chez un photographe de quartier. Une semaine plus tard, délai du photographe, un deuxième dupli fut réclamé à partir de la nouvelle image, et cela malgré les protestations du photographe qui voulait utiliser l'original et prévint que le résultat serait moins bon. Une semaine après, même chose, même consternation du patron de l'officine, et cela jusqu'à remplir un carrousel, la réprobation du commerçant s'amenuisant avec les affaires. J'en étais là de mes explications, pointant l'analogie avec *Selfportrait #6*, et soulignant le caractère routinier des procédures engagées (j'y reviendrai), quand, ayant vu cent fois l'image de droite, je la regardai soudain autrement et détachant mon attention du portrait du père, je balaye les alentours tout ce qu'il y a de plus ordinaire, un garde-fou, une route en contrebas formant un virage, une rangée de palmiers, un bout d'immeuble, un réverbère haut sur pied, une terrasse, un panneau de signalisation blanc, d'autres rouges, une lumière d'été, un ciel bleu immaculé... Tous ces détails anodins recomposent de façon caractéristique un site que je connais très bien, où il y a aussi des bordures de pierres, des platebandes engazonnées, plus loin la statue d'un arbalétrier, un olivier, des bancs, une longue promenade dallée de carreaux noirs, gris et crème, et enfin, c'est le clou du point de vue, la plage qu'on ne voit pas sur la photo, mais qui est un niveau plus bas que la route et la promenade. Jonathan Monk ne se souvient pas exactement où cette photo a été prise sur la Côte d'Azur pendant l'été 1975 ou 1976. Il se souvient seulement d'un point d'importance : c'est lui qui tenait l'appareil et c'était sa première photo : un portrait de papa ! Moi, je ne me souviens de rien, seulement de l'accessoire. Mais, devant cette image devenue si familière que je n'avais jamais vue ainsi, j'ai le souffle coupé. Je dois faire part de mon excitation aux amis, le meilleur public du Domaine de Kerguéhenec. Je connais très bien cet endroit, j'y ai passé tous mes étés étant enfant. L'été 1975, le petit Jonathan passait ses vacances sur la Côte d'Azur. La photo a été prise devant le jardin du casino de Saint-Raphaël. Monk, qui me l'a confirmé plus tard, avait six ou sept ans, j'en ai dix de plus. Nous n'aurions pu devenir camarades, je ne parlais pas encore anglais au point d'entendre le baragouin des touristes anglophones, et même si la

communication orale n'est pas indispensable entre deux enfants, même si la communication visuelle peut la suppléer, l'écart d'âge était alors trop important, mais nous aurions pu nous rencontrer. Peut-être passai-je par-là sans y prêter attention au moment où le gamin pas encore né à sa condition d'artiste (mais déjà portraitiste) appuyait sur le bouton<sup>390</sup>. En chemin vers le Poussin bleu, qui fait les meilleures glaces de la ville, sans le savoir, ma vocation de critique d'art était née. Elle demeura longtemps inemployée. L'accessoire, pardonnez-moi, je vous en prie.

Pendant ce temps, les images défilent à gauche, où elles deviennent de plus en plus informes, et quand le carrousel repasse au début, on retrouve le portrait du père, dont le contour perd à nouveau progressivement sa netteté à chaque image jusqu'à évoquer un ectoplasme ou un tableau abstrait comme on n'en fait plus. Jonathan Monk a beau être drôle, il porte toujours le deuil de son père<sup>391</sup>. Et qu'il rende hommage au père chéri ou à ses mentors artistiques, tout son travail est en relation avec la question de l'héritage.

L'exposition continue. Suivez le guide, le cabinet qui vient après cette poignante évocation du père est un peu plus hermétique. Il renferme aussi des photos de famille, mais elles ne sont pas de Jonathan Monk, qui les a trouvées puis encadrées après avoir collé une lettre Letraset au-dessus de la tête de chaque personnage. La taille du groupe photographié détermine ainsi le nombre de lettres ou plus exactement la longueur du texte, suivi parfois des initiales de son auteur. Car en s'exerçant à reprendre chaque signe de gauche à droite et de haut en bas, en remettant donc de l'ordre dans l'apparent désordre des groupes photographiés, on peut lire des messages laconiques qui sont en vérité des titres d'œuvres minimales ou des énoncés conceptuels. Des œuvres-cultes parmi lesquelles on trouve ici : *Something I was once conscious of but have now forgotten*, 1969 [Quelque chose dont j'ai été conscient mais que j'ai oublié à présent], de Robert Barry<sup>392</sup>, *Today*, 1966-..., de On Kawara<sup>393</sup>, *A square removal from a rug in*

---

390. « We went from Leicester by train all the way it was quite an adventure and maybe you were there too? » J.M., 6.9.2005.

391. Une autre projection diapo s'intitule *Searching for My Father in My Sister's Eyes*, 2002.

392. *Leverkusen Piece*, 1969, conçue pour l'exposition *Konzeption/Conception*, Städtisches Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen. Plusieurs variantes de la même idée vont être déclinées par Robert Barry entre 1969 et 1971 comme *All the things I know but of which I am not at the Moment thinking* ou *Everything in the unconscious perceived by the senses but not noted by the conscious mind during trips to Baltimore, during the summer 1967* ou *Something that is taking shape in my mind and will sometimes come to consciousness* ou *Something that is searching for me and needs me to reveal itself* ou *Something which is unknown to me but which works upon me* ou encore *Something which is very near in place and time, but not yet known to me*.

393. Les *Date Paintings* appartiennent à la série *Today*, commencée en 1966.

*use* [Prélèvement d'un carré dans un tapis encore bon à utiliser], 1969, de Lawrence Weiner, *Hourglass*, 1962 [Sablier], de Carl Andre<sup>394</sup>, *A Cube*, 1990, de Sol LeWitt<sup>395</sup>. Monk a recueilli un nombre considérable de ces photos d'amateurs. Cinquante d'entre elles ont été classées par taille pour former *I-50*, 2001<sup>396</sup> — qui doit son titre au nombre de personnes réunies sur chaque image. Il existe peut-être une centaine de ces photos de famille rehaussées de Letraset, toutes différentes, qui forment la série des *Keep Still*. Cinq sont réunies dans ce petit cabinet, le plus étroit de la bergerie, mais qui est en parfaite correspondance avec la série des *This painting should ideally...* exposés en face, dans l'imposant « tuyau » des écuries.

Le Dr Watson n'est pas sur le mailing du centre d'art mais des invitations sont laissées à la disposition du public à l'accueil même après le vernissage. Il en a pris une en entrant, puis une deuxième, légèrement différente, où sous le logotype du Domaine de Kerguéhennec la même image est reproduite symétriquement en noir et blanc : une photo amateur représentant deux jeunes femmes auxquelles l'époque du cliché ne permet pas de donner d'âge très précisément, tant il est vrai qu'on paraît plus ou moins âgé selon les modes capillaires et vestimentaires. Ici, d'ailleurs, le vêtement se réduit au minimum, les deux femmes sont en bikini. Watson retourne l'invitation pour chercher la légende : « Madame Monk (mère de l'artiste) et une amie, quelque part en Italie, 1957 », mais laquelle est la mère de l'artiste ? Dans les années cinquante les jeunes filles s'efforcent à ressembler à des dames. Dans la dernière grande salle où pénètre le visiteur sont accrochées des photos du même tonneau mais en couleur, agrandies et présentées en diptyque. Les deux mêmes jeunes femmes posent alternativement sur une image et sur l'autre. Le titre de série de ces œuvres est *Roman Holiday*, 1998-2000 [Vacances romaines]. Il est repris d'une comédie de William Wyler tournée en 1953 avec Audrey Hepburn et Gregory Peck (qu'il ne faut pas confondre avec *Viaggio in*

---

394. La controverse est ouverte à propos de cette œuvre. Fait-elle référence à un Carl Andre de 1962 ou à l'un des fréquents Ruscha reprenant le motif du sablier depuis *Hourglass #1*, P1985/87.26, acrylique sur toile, 167,6 × 348 cm, peint pour la Miami-Dade Public Library ? Au dos du cadre, c'est le Carl Andre qui est mentionné. Mais Jonathan Monk, sollicité *a posteriori*, ne se souvient plus, et ne peut trancher. Tant mieux ! Preuve est ainsi faite, s'il en était besoin, que sa production n'est pas destinée à un cercle étroit d'érudits que l'artiste chercherait à flatter pour leurs trouvailles rétrospectives.

395. Livre publié sous le titre *Cube : a cube photographed by Carol Huebner using nine light sources and all their combinations*, éd. Walther König, John Weber Gallery, Edizioni Mario Pieroni, 1990, Cologne, New York, Rome.

396. J'avais d'abord demandé le prêt de *I-50* à l'un des principaux collectionneurs français de l'artiste, avant d'y renoncer. Monk souhaiterait donner un prolongement jusqu'à cent à ce premier volet, s'il pouvait mettre la main sur des groupes photographiés de cette importance.

*Italia* [Voyage en Italie], drame de Rossellini, de 1954, avec Ingrid Bergman et George Sanders). Gregory Peck était avec Anthony Perkins l'acteur préféré de ma maman, et peut-être aussi de celle de Jonathan. Une autre œuvre de Monk lui fait d'ailleurs référence. Celle-ci, intitulée *In Search of Gregory Peck*, 1996 [À la recherche de Gregory Peck], fait se succéder quatre-vingts diapositives faites originellement à la même époque par son père lors de plusieurs séjours aux États-Unis. Elle raconte une histoire plus compliquée, qui pose bien la question du vernaculaire et de l'international. J'invite les curieux à en lire la notice de l'artiste<sup>397</sup>.

En 1957, mademoiselle Rita Shingler ne savait pas qu'elle allait devenir madame Monk, et plus tard enfanter un artiste. Elle faisait un voyage en Italie avec une amie depuis perdue de vue. Pas de musées au programme. L'eau de mer est froide en Angleterre, les deux copines mettent le cap sur la Côte Adriatique. Le maillot de bain est de rigueur sur toutes les photos sauf sur un diptyque où les deux mannequins improvisés semblent endimanchés. Le cadrage et la pose sont toujours les mêmes sur les deux photos de chaque diptyque. Seules les deux demoiselles changent, se photographiant alternativement l'une l'autre au même endroit et selon le même point de vue. Un transat au tissu rayé met un brin de géométrie dans ce décor. La bande colorée ne fait pas 8,7 cm, mais elle rappelle quelque chose au Dr Watson qui se gratte la tête, sans retrouver quoi, en se demandant l'intérêt qu'il y a à montrer des photos souvenirs dans un centre d'art. Il a bien constaté la permutation des personnages sur les images et il se souvient de l'œuvre de Sol LeWitt présentée dans le bâtiment d'en face (j'ai oublié de dire qu'il valait mieux commencer la visite de l'exposition par en bas !), qui faisait elle aussi permuer des formes géométriques plus ou moins complexes posées sur des panneaux blancs. Car on ne peut reprocher à Jonathan Monk de ne s'adresser qu'à un public d'initiés. On devrait plutôt le remercier de son action de popularisation en faveur de l'art contemporain. L'ellipse n'est pas tyrannique chez lui. L'allusion, jamais perfide ou insidieuse. Et ceux qui n'auront pas vu dans leur mère, leur sœur, leur oncle ou leur tante des artistes minimalistes ou conceptuels involontaires, et parfois des précurseurs inconnus dans leur genre, regarderont tout de même autrement leurs photos de famille après avoir vu *Roman Holiday*.

Enfin, l'histoire des avant-gardes doit s'écrire tous les jours, sinon elle court le risque d'être trafiquée puis propagée ainsi. De multiples exemples en sont donnés un

---

397. Cat. *Jonathan Monk, op. cit.*, éd. Lisson/Lambert, p. 155.

peu partout et l'institution porte une lourde responsabilité quand elle est approximative, falsificatrice ou colporteuse de sornettes à travers ses expositions « historiques » ou ses publications « scientifiques ». Il faut en découdre avec l'idée que l'histoire (parce qu'elle relève du passé, ou inversement) doit se recevoir comme une vérité immuable. Sans céder au délire du complot, l'histoire est toujours une affaire de partisans, c'est une affaire d'engagement. C'est ainsi qu'elle nous concerne au présent et qu'elle prépare l'avenir. Et l'on ne peut faire le reproche à Jonathan Monk de la réécrire à sa façon<sup>398</sup>. Nous sommes mille à vouloir le faire avec plus ou moins d'insistance, mais les artistes sont parmi les plus avisés puisqu'elle passe d'abord entre leurs mains, avant de passer entre celles des marchands, des collectionneurs, des critiques, des programmeurs d'expositions et des prescripteurs d'acquisitions publiques [dans cet ordre ou à peu près] pour finir après tant et tant de manipulations sous le télescope des historiens. Quelles réflexions remuerons-nous dans nos cerveaux blanchis quand, dans vingt, trente ou quarante ans, nous parcourrons les musées d'art contemporain ? Le nom de Robert Mapplethorpe restera-t-il comme celui donné à une salle latérale du Guggenheim de New York, à l'instar de l'extension portant ceux de Samuel J. et Ethel LeFrak, bienfaiteurs du musée ? Il faut faire aujourd'hui les musées de demain. Puisque nous ne pouvons nous passer de musées, pas plus que de spiritualité — même si l'on a proclamé la mort de l'art après celle de Dieu, et même s'il y a certainement quelque incompatibilité à croire en Dieu quand on croit en l'art, qui a pourtant longtemps trouvé dans les églises de toutes obédiences sa principale source de financement<sup>399</sup> —, il faut y faire entrer et conserver tout ce qu'on voudrait y trouver, confondant au besoin pour cela *story* et *history*, comme le fait sans vergogne Jonathan Monk. C'est-à-dire enrichissant l'histoire universelle avec l'histoire anecdotique, rendant plus accessible la première en chuchotant la seconde à l'oreille de qui veut entendre. Ce n'est pas par hasard si dans ses courriels, l'artiste ignore les capitales, il les évite en tout cas aussi résolument pour les noms propres qu'il fait invariablement précéder ses initiales de la locution « until then » [d'ici-là] — lourde de sous-entendu, on en conviendra, sous l'angle historique.

---

398. Voir à ce sujet le beau texte de Luca Cerizza « Ricareare » [Recreation], in *Winged Mirror*, éd. The British School at Rome, Rome, 2005.

399. Écrivant ceci, et passant devant une église américaine, j'y lis l'inscription suivante : « This is God house. All are welcome. » Les musées sont évidemment des temples laïcs, aussi n'y a-t-il aucun inconvénient à traduire le message : « Ceci est la maison des arts. Bienvenue à tout le monde. »



Watson est arrivé au terme de sa visite. Il revient sur ses pas, reprenant l'enfilade dans l'autre sens. Comme il s'approche du cabinet obscur, celui-ci s'allume en même temps qu'un bruit de chariot du projecteur se fait entendre. Il se hâte. Nouvelle vue de Big Ben. Le visiteur curieux inspecte le cadran de la tour puis celui de sa montre. Tous deux indiquent la même heure. Un jeune homme aux cheveux gris passe à ce moment dans la salle mais il ne correspond pas à la description qu'on lui a faite de Hercule Poirot. La diapositive s'éteint, mais, contre toute attente, une autre apparaît aussitôt. Le réflexe est pris, Watson regarde sa montre et compare avec la carte postale, puis il fixe sa trotteuse pour constater que l'image reste éclairée pendant une minute. Les deux cartes postales qui viennent de se succéder sont d'époque et de style très différents mais elles indiquent la même heure, à une minute près. La salle est à nouveau plongée dans l'obscurité quand sa perspicacité lui suggère qu'une collection de cartes postales est à l'origine du spectacle en apparence désordonné mais en vérité parfaitement réglé auquel il vient d'assister, d'abord sceptique, déconcerté, mais enfin réjoui quand il a compris que les « pannes » électriques correspondaient aux trous inévitables de cette collection constituée en amateur. 60 × 24 heures aurait exigé 1 440 cartes postales, or les photos de nuit du monument disponibles sur le marché ne sont pas nombreuses. Dans la version (certainement perfectible) proposée à Kerguéhennec, il y avait cinquante-huit diapositives au total, nuit et jour confondus. Deux se succédaient en matinée à 11 h 15 et 11 h 16, deux dans l'après-midi à 16 h 45 et 16 h 46, et quinze s'éclairaient en dehors des heures d'ouverture, de 20 h 00 à 4 h 37. Qui n'a pas rêvé de se laisser enfermer la nuit dans un musée ?!

6.

Moins d'un mois après *Family of Man* à Kerguéhennec s'ouvrait à l'I.C.A., de Londres<sup>400</sup>, une exposition personnelle de Jonathan Monk qui cette fois empruntait son titre (et même son principe) à une action fameuse de Robert Morris : *Continuous Project Altered Daily* [Projet permanent modifié chaque jour], laquelle se déroula dans l'entrepôt de Leo Castelli en 1969, année de naissance du plus jeune. De la même façon que Morris déplaça les scories de son atelier dans une annexe de la très prospère galerie, où il les remua chaque jour, Monk conçut trente ans plus tard pour l'institution

---

400. Du 14 octobre au 4 décembre 2005.

londonienne un projet dont la première salle en rez-de-chaussée servait de réserve pour l'accrochage qui devait être renouvelé chaque jour à l'étage. *This painting should ideally be kept in storage*, 2004, trouva idéalement sa place dans cette antichambre. Et de cette série, le jour où je passais, le jeudi 24 novembre, deux tableaux étaient présentés côte à côte dans les galeries supérieures : « to the left of an Ed Ruscha » et « near to a Sol LeWitt ». Je savais que les phrases peintes sur ces tableaux étaient à considérer littéralement, je m'étais efforcé de satisfaire la soif d'idéal de l'artiste à Kerguéhennec, mais Jonathan Monk m'avait déjà dit que certaines de ses toiles seraient privées de leur collatéral une fois accrochées sur les murs de leurs propriétaires, et que cela n'avait pas tant d'importance. Pendant l'été, la visite de madame et monsieur Selvi, prêteurs suisses de l'exposition, me l'avait d'ailleurs confirmé : ils n'avaient pas l'On Kawara requis par leur tableau de Monk — et visiblement ils n'en souffraient pas trop. Le rapprochement de deux tableaux de la même série pratiqué à l'I.C.A. provoquait un hiatus d'une autre sorte que, je l'avoue, je n'avais pas imaginé. Ils devenaient ainsi parfaitement réversibles, sans lien l'un par rapport à l'autre mais la présence de l'un découlant toutefois de l'existence de l'autre : l'un premier, l'autre secondaire, et alternativement tel l'incessant *Ping-pong* d'Alighiero e Boetti, dont les deux onomatopées lumineuses s'éclaircissent l'une après l'autre et jamais ensemble, œuvre au moins aussi exaspérante que jubilatoire par la façon dont elle attire l'œil et dont elle réduit le langage à sa fonction la plus élémentaire de signal, tout en rabaisant le pouvoir de la dialectique à sa plus simple expression, c'est-à-dire à une simple bipolarité. Dans la brochure dressant la liste des œuvres exposées ce jour-là dans les salles supérieures de l'I.C.A., une courte notice indiquait : « The artist realised that in the context in which his work is placed there was the possibility that it could be hung next to one of an artist that he would himself like to own. Ideally these works would be hung near to LeWitt or next to (sic) a Ruscha, but they could also be installed with nothing or something else entirely different. » [Dans le contexte où son travail est ici présenté, l'artiste a réalisé qu'il lui était tout à fait possible de montrer ses œuvres auprès de celles d'autres artistes qu'il aurait aimer posséder. Idéalement ces deux tableaux auraient dû être accrochés près d'un Sol LeWitt et à côté d'un Ruscha, mais ils peuvent aussi bien être montrés tout seuls où avec quelque chose de complètement différent.] Cette exposition fourre-tout présentait un incontestable avantage sur nombre d'autres réalisées par l'artiste : même si les Jonathan Monk n'y étaient pas tous

idéalement accrochés les uns à côté des autres, elle en réunissait un nombre jamais atteint auparavant.

Moins de deux semaines après le vernissage de Kerguéhennec, plusieurs employés et stagiaires du centre d'art reçurent une carte postale portant une signature illisible et au recto une photo de boîte aux lettres légendée *Picture Post Card Posted from Post Box Pictured* [Carte postale illustrée postée de la boîte aux lettres représentée dessus], Jonathan Monk 2005. Je reçus la mienne à mon adresse personnelle. Elle porte la date du 6 juillet et le cachet de la poste de la rue du Louvre, à Paris. Quand on regarde cependant l'image à la loupe, une inscription précise que le bureau de poste le plus proche de ce satellite jaune est basé 64, rue de Saintonge, 75003 Paris. (La trame d'impression ne permet pas de lire cette adresse avec certitude, j'ai donc procédé à une vérification sur Internet et c'est ainsi que j'ai appris qu'il existait un autre bureau de poste au 2, rue de Saintonge, mais à Bordeaux.) L'éditeur de la carte postale est la galerie Yvon Lambert, domiciliée dans le troisième arrondissement à Paris, et à laquelle l'artiste réclame assistance pour de grands et de menus travaux, comme l'envoi... de cartes postales ou plutôt comme leur réexpédition : puisque pour accomplir son objectif, celle que je reçus eût d'abord dû être envoyée sous enveloppe à la galerie parisienne pour être déposée ensuite, « toute nue », juste revêtue du timbre au tarif en vigueur, dans la boîte aux lettres du quartier du Marais la plus proche, avant d'aboutir chez moi. Le vernissage ayant eu lieu le 2 juillet et Monk étant reparti en train le 3 au matin de Vannes pour Paris où il prit l'avion, il ne lui fallut pas perdre de temps et compter sur une poste allemande très diligente, s'il l'envoya de chez lui à Berlin (à moins qu'il n'envoya sa carte postale à la galerie depuis Vannes ou depuis la gare ou l'aéroport à Paris), pour que cette carte m'ait été aussitôt réexpédiée de Paris le 6. Hélas ! le 6, le contrat ne fut pas respecté et la carte postale, d'abord destinée à une autre boîte aux lettres, suivit un autre chemin avant de terminer son voyage dans la mienne. Mais que le lecteur veuille bien m'excuser encore. Toutes ces précisions sont inutiles, car pour l'artiste : « We must remember that the idea is the work and nothing more, at some point I loose control. [...] All these small mistakes will add up and change the understanding of my work... which I like very much<sup>401</sup> ... » [Il faut se rappeler que

---

401. J.M., 14.2.2006.

l'idée est le travail, ni plus ni moins. À un certain moment, je perds tout contrôle. Toutes ces petites erreurs amélioreront et modifieront la compréhension de mon travail.]

Quand je laissai Jonathan Monk un moment à Vannes le samedi matin du vernissage, avant de le retrouver pour déjeuner, il me pria de lui acheter des timbres si j'en avais le temps. Je ne pus le faire mais il trouva tout seul le bureau de poste central. « Chaque jour, m'avait-il dit la veille, je vais au bureau de poste. » Que ce soit pour envoyer des cartes postales de ce genre<sup>402</sup> ; d'autres représentant des œuvres d'art destinées à être rassemblées sur un manteau de cheminée sous le titre *Mantelpiece Piece*, 1997-...<sup>403</sup> [Œuvre à poser sur la cheminée] ; d'autres encore, volées et non affranchies, pour lesquelles le destinataire doit acquitter une taxe avant d'accéder au statut de *collectionneur-recéleur* ; que ce soit pour tenter de « retourner » à On Kawara des fac-similés de cartes postales tamponnées « I got Up at... » [Je me suis levé à ...] de 1968 à 1976, à l'adresse d'expédition originale (mais trente-sept à vingt-neuf ans plus tard, la probabilité d'atteindre l'intéressé est faible, surtout quand la plupart de ses adresses correspondent à des hôtels) ; ou pour trouver le prénom du père ou de la mère d'un collectionneur à raison d'une proposition de réponse envoyée par semaine ; ou encore pour je ne sais quelle autre raison... Je n'ai jamais envoyé de carte postale à Jonathan Monk jusqu'à présent. Et si j'y pense, pour lui donner une autre occasion d'aller à la poste, j'affranchirai insuffisamment celle qu'il me reste à choisir.

En juin 2005, quand je retournai à Bâle, j'y trouvai d'autres œuvres de Jonathan. Notamment plusieurs séries de photographies identiques représentant le couvercle d'une boîte de papier photo, dont le contenu... avait été employé à effectuer ces tirages. Sur les différents stands, ces séries génériquement intitulées *Ilford Pieces*, étaient à vendre en blocs plus ou moins imposants. L'édition de cinquante réalisée plus tard pour l'I.C.A., *One in Fifty in One (Office Building)*<sup>404</sup> [Une, prise dans un ensemble de 50 (Immeuble de bureau)], pouvait, elle, être fragmentée. Les plus longues étaient évidemment les plus chères, parce que les images les composant sont plus nombreuses

---

402. Il existe une autre version représentant une *pillar box* anglaise photographiée à Edimbourg, et d'autres encore reproduisant des photos de boîte aux lettres prises à Berlin, Londres, New York, San Francisco, Hong-Kong, Bruxelles et Toronto. (Mais les éditeurs de ces cartes postales peuvent être basés ailleurs...)

403. « It is a work with no time limit, the cards will be sent until they can't be sent or received. » J.M., 14.2.2006.

404. « The overall series is *Ilford Pieces*, but each one has a title that depends on the number of pictures and what images appears... The I.C.A. edition has fifty pictures and an office building. » J.M., 14.2.2006. Autre exemple : *One in One Hundred in One (Child)*, 2005.

[j'aurais pu écrire : *même si* les images les composant sont plus nombreuses]. Une de ces photos prises isolément n'a pourtant pas moins de sens que l'une de ces séries prise en bloc, elle prend juste un sens un peu différent.

Les cartes postales de boîte aux lettres appartiennent au même registre que ces œuvres tautologiques qui seraient bêtes et méchantes si elles ne prenaient pour cible certains champions de la tautologie parmi les artistes conceptuels [j'aurais pu écrire : qui *sont* bêtes et méchantes *même si* elles prennent pour cible certains champions de la tautologie]. Ma carte postale revêt la signature authentique de l'artiste, mon nom et mon adresse écrits de sa main, mais n'ayant pas effectué l'étape obligatoire, c'est un faux. Je ne sais si les faux sont plus courants que les cartes véritables. S'ils sont rares, ils auraient plus de valeur selon les canons en vigueur dans la philatélie et ailleurs. Jonathan Monk s'étant taillé une réputation de contrefacteur autorisé, que faire de ma carte postale ? Lui en réclamer une « vraie » ? Pas possible... La lui retourner ? Dommage ! La retourner à la galerie ? qui la renverra cette fois, espérons-le, par la bonne boîte aux lettres à son signataire — qui me la renverra peut-être ?

Thomas J. Watson a donné son nom à la bibliothèque centrale de recherche du Metropolitan Museum de New York réservée au staff de l'établissement et aux chercheurs. Il n'a aucun lien avec le docteur du même nom. Tant pis ! Mais on peut tout de même se laisser aller à confondre l'enquêteur et le bienfaiteur du musée juste pour le plaisir. Après tout, les mécènes ne sont pas si nombreux ! Watson n'a pas encore adhéré au Domaine des amis de Kerguéhennec, et il manque quelque chose. Mais que penserait-il de cette histoire de vraie fausse carte postale ?

« Les artistes font notre civilisation ». C'est le chanteur Alain Souchon qui le déclare en couverture du n° 7 de la revue *Arts Magazine*, dont j'aperçois les gros titres par dessus l'épaule de ma voisine dans le train. Disons alors que Jonathan Monk contrefait la civilisation, comme plusieurs artistes de sa génération revisitant leurs aînés des années soixante et soixante-dix. Ainsi Souchon sera confirmé dans ses déclarations. Je n'avais pas remarqué la ressemblance du chanteur avec Jack Lang. Si l'ancien ministre de la culture lui a remis la légion d'honneur, j'aimerais bien voir la photo. Qui est le plus jeune ? Qui contrefait l'autre ? Le chanteur ou le ministre ? L'artiste ou la civilisation ? Watson, votre avis ? et celui de vos conservateurs restaurateurs et chercheurs ? Watson, si vous êtes à jour de votre adhésion à l'association, suivez le guide !

Sur le point d'achever ce texte, je reçois ce message de Jonathan : « I think all the paintings are now sold. Only the Doug Huebler survives<sup>405</sup> ». [Tous les tableaux sont vendus, je crois, maintenant. Seul le Doug Huebler est encore disponible.] La postérité des plus grands n'est jamais assurée, c'est désolant. Mais tant mieux, après tout, si Douglas fait encore exception.

L'une des œuvres ayant fait connaître Monk consiste en une série d'autoportraits photographiques le montrant brandissant parmi la foule anonyme d'une zone d'arrivée d'aéroport un carton sur lequel est écrit au marker le nom d'un personnage célèbre — ravalé de fait à la condition de péquin si son hôte n'est pas capable de le reconnaître ! Ce projet a déjà donné lieu à deux séances de prise de vues à l'aéroport de Copenhague en 1995 et 1997. 146 personnalités plus ou moins célèbres en ont fait les frais<sup>406</sup>. Huebler ne figure pas parmi elles, mais on voit comment les *This painting should ideally...* s'inscrivent dans le prolongement à cette série fondatrice. Et puisqu'il est question de box-office dans les deux cas, une rapide analyse des résultats de ventes semble ici s'imposer.

Nicolai Wallner m'ayant ouvert son inventaire, j'ai pu noter que les meilleurs scores de vente de cette série intitulée littéralement *Waiting for Famous People* [En attendant des célébrités] étaient atteints par Dali, 1995, Godot, 1997, Marcel Duchamp, 1995, et Warhol, 1995, tous épuisés — les deux derniers très prévisiblement ! Vient ensuite... Jonathan Monk, 1997, avec quatre tirages vendus sur cinq — pas étonnant non plus : l'artiste cultive la complicité de ses collectionneurs, comme on sait. Score identique pour Marilyn Monroe, 1995, qui fait mieux qu'Elizabeth Taylor, 1995, vendue à 3/5 seulement — mais grâce, assurément, toutes les deux, au coup de main, que leur a prêté Warhol en 1962 et 1963... (Combien donc pouvait peser la main droite d'Andy Warhol ?) Picasso, 1995, se traîne à 3/5 — normal : le lien avec Monk n'est pas évident. J'en passe énormément de 3/5 à 1/5. Mais le sort de Mom [Maman], 1997, dont le nom est orné d'un cœur, s'il vous plaît, peut attirer l'attention : seul le grand tirage a été vendu. Et la surprise vient réellement de toutes les stars incontestables qui n'ont pas trouvé preneur comme Ronald Reagan, 1995, Bill et Hillary Clinton, 1995, Castro, 1997, Madonna, 1995, Julio Iglesias, 1995, Robert Redford, 1997, Naomi Campbell, 1995, ou Kate Moss, 1997... Enfin, dans le purgatoire des invendus erraient également,

---

405. J.M., 15.2.2006.

406. Chaque image est tirée en 5 ex. + 1 épreuve d'artiste de 20 × 30 cm ; à quoi s'ajoute un tirage + 1 e.a. en 50 × 70 cm depuis 2002.

en février 2006, Robert Rauschenberg, Jeff Koons, Bas Jan Ader, Paul McCarthy et John Baldessari (tous croqués par Monk en 1997). Douglas Huebler n'est pas tout seul, ça me rassure... Là où il est, j'ai comme l'impression qu'il fait la paire avec Ader, ce Hollandais volant, qui dégringola si souvent avant de sombrer bel et bien en eaux profondes.

**SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE  
BRETAGNE**

UNIVERSITÉ RENNES 2

Ecole doctorale : Arts, Lettres, Langues

Unité de Recherche : Histoire et critique des arts

*CONVERGENCES AVENTUREUSES*

*L'Écho des années soixante-dix californiennes sur l'art  
européen des années quatre-vingt-dix*

*et autres essais sur l'art contemporain*

Thèse de Doctorat

Discipline : Histoire de l'art

volume 2/2

Présentée par Frédéric PAUL

Directeur de thèse : Jean-Marc POINSOT

Soutenue le 27 novembre 2008

Jury :

M. François BRUNET, professeur, art et littérature des États-Unis,  
à l'Université Paris VII (Rapporteur)

M. Denys RIOUT, professeur d'histoire de l'art moderne et contemporain  
à l'Université de Paris 1, Panthéon- Sorbonne (Rapporteur)

M. Jean-Marc POINSOT, professeur d'histoire de l'art  
à l'Université Rennes 2-Haute Bretagne (Directeur de thèse)

M. Jean-Pierre CRIQUI + rédacteur en chef des *Cahiers du MNAM*,  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

M. Daniel SOUTIF, critique d'art



# 5.

## 5.1. / David Shrigley, vandale et moraliste

### — sur les dix doigts de la main gauche

David Shrigley songe un moment à se destiner à la profession de dessinateur humoristique après ses études à la Glasgow School of Art de 1988 à 1991, mais, ses premiers recueils publiés, il change de cap ; sans perdre son humour ni renoncer au dessin, heureusement ! L'humour est en effet un ingrédient majeur de son travail, et le dessin reste son mode d'expression le plus spontané. Si donc il intervient, l'année 2000, dans l'édition du dimanche du quotidien *The Independent*, c'est alors plus en artiste invité qu'en satiriste aguerrri. À cette tribune, l'artiste porte le regard singulier d'un amateur sur le monde. Le caricaturiste, lui, agit en journaliste et souvent en éditorialiste. Il a des comptes à rendre sur l'actualité du monde, là où l'artiste n'a de compte à rendre que sur sa propre actualité.

Ce qui distingue surtout le travail de Shrigley de celui d'un dessinateur de presse professionnel, c'est l'instabilité de son style : de son graphisme et de sa graphie. Alors que le professionnel va s'attacher à élaborer une « écriture » personnelle immédiatement reconnaissable, Shrigley s'obstine à hoqueter comme un maladroit d'un dessin à l'autre, comme si chaque dessin était le premier et comme si aucun progrès ne lui était permis. Or s'il se tient à une telle (absence de) discipline, ce n'est pas parce qu'il est à la recherche d'une naïveté originelle — les dessins d'enfants sont pour lui sans aucune espèce d'intérêt —, ni parce qu'il a le goût du défi ; ce n'est pas non plus parce qu'il est affligé d'une grave schizophrénie — le niveau de son désordre mental ne dépasse pas la moyenne, ou alors il cache bien son jeu ! —, ni qu'il cherche à analyser ce symptôme étrange selon lequel à peu près tout adulte se transforme en lourd handicapé dès qu'on lui demande de dessiner de mémoire un mouton ou tout autre animal... (Car il y a sans aucun doute beaucoup de différences entre une taupe et un kangourou !) C'est plutôt pour tromper l'ennui qui menace derrière toute spécialisation que Shrigley adopte ce profil d'amateur incurable. Et c'est surtout pour établir une relation plus directe avec son public, qui, en l'absence apparente de tout style ostensible, pourra recevoir ses dessins — lesquels parfois peuvent se présenter sous la forme de pages de textes manuscrits — comme s'ils lui étaient adressés en propre : à la

façon d'un message laissé à un proche sur la table de la salle à manger ou sur la porte du réfrigérateur. D'ailleurs je n'ai pas de réponse à apporter à sa place. Mais je constate qu'en procédant ainsi, il nous place dans une situation qui a quelque chose à voir avec la façon dont un événement inattendu peut advenir sous nos yeux et accapare dès lors notre attention : qu'il s'agisse d'un accident de la circulation ou du lacet dénoué du piéton qui nous précède... Le dessin, comme la rue, doit être un spectacle — pour le dessinateur comme pour nous-mêmes, qui sommes encore moins bien disposés avec un crayon<sup>407</sup>. Qu'on ne se méprenne pas, l'amateur dont je parle fait tout ce qu'il peut et n'agit pas avec nonchalance. L'amateur peut être dilettante, mais il peut aussi être acharné à la tâche, et c'est plutôt dans cette catégorie que se range Shrigley, quand il travaille effectivement. Un texte raturé trahit toujours, en même temps qu'une certaine confusion, le souci d'une expression enrichie et plus précise.

Né en 1968 dans une ville moyenne et sans histoire du centre de l'Angleterre, David Shrigley a choisi de rester à Glasgow après ses études. Et c'est là qu'il exerce son acuité et son sens aigu du raccourci. Parmi les nombreux artistes de la très stimulante scène artistique de la ville écossaise (citons entre autres : Claire Barclay, Roderick Buchanan, Douglas Gordon, Jim Lambie, Jonathan Monk, Ross Sinclair, Richard Wright...), Shrigley est sans aucun doute le plus grand... par la taille ! Ses presque deux mètres lui offrent un poste d'observation privilégié, une vue imprenable sur la société dans laquelle il vit, ses métamorphoses et ses dérèglements : grands ou petits, comiques, déplorables ou simplement sordides : à l'exemple de la grande cité industrielle, alternativement ballottée entre la récession et la promesse d'une nouvelle prospérité, où, selon l'expression consacrée, il a choisi de « vivre et travailler ».

Car, bien sûr, la culture dominante est urbaine<sup>408</sup>, fortement influencée par les standards (je devrais dire les *modèles*) anglo-saxons, et elle connaît peu de variantes d'un pays à l'autre. Ce qui donne à la compétition entre les grandes métropoles modernes une allure de fiction débridée : pour le plus grand stade, le plus grand building, le plus grand centre commercial, le plus grand aéroport, le plus grand musée, *etc.* Ceci, Shrigley l'a bien compris. Glasgow est le centre du monde, mais ni plus ni

---

407. On apprend à écrire en dessinant puis on désapprend le dessin en écrivant.

408. Difficile, en passant, de démêler l'adjectif qui convient ici. *Urbain* ? Qui s'oppose à *rural*. *Métropolitain* ? Qui s'oppose à *provincial*. *Citadin* ? Qui est plus désuet et s'oppose à *contadin*. Difficile d'admettre en retour que ces trois notions si finement apparentées s'accordent à connoter péjorativement les notions auxquelles elles s'opposent si nettement.

moins que Paris, Milan, Madrid ou Los Angeles, qui tendent à devenir autant de marques concurrentielles (un dentifrice contre une automobile, un parfum contre un processeur, un philosophe contre un compositeur...) sur le marché de la planète. Il n'y a plus de frontière entre le vernaculaire et l'universel. Le particulier se confond avec le général. Ce qui vaut pour Glasgow vaut donc aussi bien pour toute autre ville occidentale. Et telle sensation intime — et, de plus, infinitésimale —, qui fournit à l'artiste la matière d'un dessin, d'une photo ou d'une sculpture, n'est ni plus ni moins négligeable qu'un geste héroïque, si elle rappelle en chacun le souvenir d'une sensation semblable, si possible incongrue, refoulée ou simplement désagréable.

Car David Shrigley n'est pas seulement un dessinateur humoristique amateur, il est aussi sociologue et psychanalyste à ses heures... or ses analyses et diagnostics sont inattaquables. La confession est son ton privilégié et, comme elle ne peut être exempte de connotations religieuses — le curé est le premier des psychanalystes et ses consultations sont gratuites —, elle a souvent rapport avec la faute, le crime, le sentiment de culpabilité, l'envie, l'injustice, l'échec, la mort, *etc.*

De saint Augustin à Rousseau ou de Coleridge à de Quincey (tous deux *Lakistes* et mangeurs d'opium), la confession a acquis ses lettres de noblesse et l'un des ressorts comiques efficaces de Shrigley est de l'adopter comme un genre littéraire susceptible de tout absorber, du plus intime au plus universel, du plus anodin au plus exceptionnel, du plus complaisant au plus subtil, d'osciller entre la turpitude et la métaphysique et de nous promener entre le réel et la fiction comme à travers les rayons d'un bazar labyrinthique. D'où la difficulté à appliquer les règles d'une taxinomie rigoureuse face à des œuvres prêtes à tout, donc afférentes à de très multiples thématiques<sup>409</sup>. Rousseau a beau avoir donné l'exemple d'une des syntaxes les plus fluides et raffinées du corpus littéraire francophone, l'« absence de style » à laquelle semble s'obliger Shrigley, son dessin tremblé (par maladresse affectée et non par démonstration de virtuosité) trouvent leur pleine justification dans le choix de la confession. Si en effet le but de l'artiste est de nous « parler à l'oreille », c'est qu'il tient à créer l'illusion d'une relation de proximité avec son auditoire. Et s'il préfère entretenir son prétendu « amateurisme » — s'il préfère le chuintement de la langue à une voix travaillée qui porte loin et s'entend

---

409. Dans une encre sur papier, sans titre (*Inventory of the Monster Guts*), 1998 [Inventaire de l'estomac du monstre], Shrigley propose de concilier classement aléatoire et classement raisonné : « in order that chaos can be accurately measured and assessed » [pour que le chaos puisse être appréhendé et mesuré avec précision]. — Les traductions des titres, des sous-titres et des citations de l'artiste sont de l'auteur.

nettement —, c'est parce qu'il voit finalement un obstacle dans la fluidité du style, un inconvénient dans l'inafaillibilité avec laquelle le dessinateur professionnel touche sa cible à distance. C'est parce qu'il ne croit pas en la transparence des signes et de la représentation, qu'il n'en veut pas et qu'il se fie à la vertu d'une *médiocrité familière*, d'une absence de style à la portée de tous, qui favorise donc une meilleure identification du « lecteur » avec lui-même, surtout quand il s'agit d'évoquer des sujets aussi prosaïques que la planète Mars, la taxe d'habitation, ou la pénurie de tomates en hiver...

Le principe de la confession n'est pas exactement celui du dialogue, cependant il est fondé sur une transmission, même univoque. Il suppose donc un locuteur (ici : l'*auteur*) et un auditeur (imaginaire), dont David Shrigley voudrait faire éperdument son interlocuteur. D'où ce rôle de « bon garçon » exagérément prévenant que prend l'*auteur* dans les dessins et les photographies : toujours prêt à lier conversation, toujours animé d'un assommant désir de communication avec autrui, donc toujours prompt à accueillir, interroger, s'intéresser, prendre soin, solliciter, secourir, rassurer, raconter, expliquer, remercier, *etc.*, et presque toujours placé devant un mur d'incompréhension (il faut en effet distinguer l'auditeur imaginaire du public réel, placé devant le dessin en position d'indiscret, et qui peut saisir cette incompréhension) ou devant un abîme de banalités, comme dans les prémices embarrassés d'une conversation entre deux inconnus placés face à face à un dîner guindé, et dont le plus entreprenant va faire tout ce qu'il peut et va puiser n'importe où les moyens de briser la glace. Car la maladresse dont est affligé l'*auteur* lui fait violence autant qu'à son interlocuteur imaginaire et à nous-mêmes, qui sommes témoins de cette parodie de dialogue. En d'autres circonstances, l'*auteur* peut insulter le destinataire fictif de ses messages. Dans les cas les plus désespérés, il débitera ses observations ou ses interrogations arbitraires comme si elles présentaient un intérêt (pratique ou philosophique ?) de portée universelle : « This kind of star is rare »<sup>410</sup>, « How tall does grass have to be in order to be considered as "long grass" ? »<sup>411</sup> Tous les moyens sont bons pour assurer une prédominance phatique à ses paroles, donc pour tenir le langage en deçà de sa fonction d'information.

L'*auteur* est un rôle. David Shrigley se moque que le public partage ses idées au fond. Il montre les limites de nos moyens de communication spontanés, puis il construit

---

410. Encre sur papier, 1998 [Ce genre d'étoile est rare].

411. Encre sur papier, 1998 [Quelle taille doit atteindre l'herbe pour être considérée comme de l'« herbe haute » ?].

un monde qui lui est propre sur les décombres du monde auquel, comme nous, il appartient. — La mort et, sous une de ses formes anticipées, la mutilation (du corps, du discours, du dialogue, du tissu environnemental et social, *etc.*) ne reviennent pas pour rien comme des obsessions d'un dessin à l'autre. Portant le langage à un point proche de la dislocation, il s'y connaît comme personne pour faire des associations absurdes, pour parler avec légèreté de sujets importants, avec cruauté de sujets sensibles et avec gravité de sujets parfaitement indifférents. L'ajustement malaisé du style à un propos particulier ou, inversement, l'adaptation du propos à l'absence de style, ne forment qu'une étape.

Cependant le visuel a affaire avec la main, et la main, adroite ou pas, souriante<sup>412</sup> ou sanguinolente<sup>413</sup>, offre le motif de plusieurs réalisations. Car David Shrigley, en outsider volontaire, revendique le caractère laborieux de son travail. Autrement il n'aurait pas choisi de publier cinquante instantanés pris dans l'atelier et représentant des objets modelés en terre (et à la main, s'il vous plaît !) en guise de dépliant pour l'exposition qu'il réalisa au Camden Arts Centre au printemps 2002. N'hésitant pas, ici, à s'autoproclamer maître artisan [*master craftsperson*], ou à se brocarder en qualifiant, ailleurs, de saletés lesdites esquisses — toutes, il est vrai, plus navrantes les unes que les autres ! —, n'attachant plus loin aucune utilité à l'activité manuelle (« This object serves no purpose »<sup>414</sup>), et pointant finalement le *ça* de la sculpture, son être-en-tant-qu'être-comme-son-être-en-tant-qu'objet (*sic*), en dressant ostensiblement les quatre lettres en terre du pronom *this*, alignées de guingois, sur un tapis de même substance — il fallait y penser ! Ce que montre ce dépliant, sans texte et néanmoins très instructif, c'est que David Shrigley prend un plaisir élémentaire (« régressif » ?) à modeler n'importe quoi, à éprouver gratuitement le plaisir de la représentation : sculpter une prise électrique, un os, un mur de briques, une cartouche de fusil, un serpent, un petit oiseau, un fromage, une tête d'éléphant, un papillon, une clé, un champignon, un bonhomme de neige, un homme en érection, *etc.* — L'inventaire des sculptures finalisées n'est pas moins éclectique : une paire de nu-pieds, une bougie, une vis, un clou, un sac à main, une feuille de laitue, un sabot de cheval, un pied humain, une molaire, un alphabet, un biscuit, une part de forêt-noire<sup>415</sup>... Tout ce qui lui passe par la tête doit aussi passer entre ses mains. Et ses admirateurs inconditionnels auront beau

---

412. *Mr Glove*, 2000.

413. *Homemade dog toy*, 1995 [Jouet pour chien fait maison] ; Sans titre (*Left Hand/Right Hand*), 1998 [Main gauche/main droite] ; *Severed hand*, 2001 [Main amputée].

414. [Cet objet ne sert à rien.]

415. *Black Forrest Gâteau*, 2001.

voir une marque de fabrique, une signature cryptée dans cette fichue absence de style, la preuve est cette fois donnée toute crue : si les dix doigts de David Shrigley lui procurent du plaisir, ils lui causent aussi pas mal de souci ! « Il faut, comme dit Foucault, qu'il y ait, dans les choses représentées, le murmure insistant de la ressemblance ; il faut qu'il y ait, dans la représentation, le repli toujours possible de l'imagination. »<sup>416</sup>

Cet éloge de la main doit bien sûr être tempéré par certaines observations. Il suit en effet un cours contraire à la dématérialisation prescrite par l'art conceptuel. Et Shrigley, qui n'ignore pas l'étendue de ses récents avatars, en Écosse et ailleurs, sait aussi qu'il ne parvient pas finalement à faire un outsider crédible. Il déclare lui-même : « We place too much importance in Objects. Objects really aren't very interesting. Personally I prefer sounds (and also smells). »<sup>417</sup>, faisant ainsi directement référence, même sur un ton parodique, à la très fameuse et toujours irremplaçable déclaration de Douglas Huebler : « The world is full of objects, more or less interesting ; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place. »<sup>418</sup> Interrogé sur sa position d'artiste face au *revival* conceptuel, Shrigley précise : « I like the idea of being an outsider (even a voluntary one), but I don't really think I can be one, because the life I have as an artist is the same as most other artists, i.e. I went to art school, I graduated, I make art & show it in galleries & museums. Outsiders usually have a different experience from this (usually they didn't go to Art School). I think that maybe what separates me from other artists is that a lot of the people who see my drawings in books and magazines do not see it as "Fine Art" and therefore are unaware that I am a "Fine Artist". (Which is a situation which pleases me.) »<sup>419</sup>

---

416. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, éd. Gallimard, Paris, 1966, rééd. collection Tel, 1990, p. 83.

417. [On place trop d'importance dans les Objets. Les Objets ne sont réellement pas très intéressants. Personnellement, je préfère les sons (et aussi les odeurs).]

418. « Le monde est rempli d'objets, plus ou moins intéressants ; je n'ai aucune envie d'en ajouter même un seul. Je préfère, simplement, constater l'existence des choses en terme de temps et/ou de lieu. » Cat. de l'exposition *January 5-31, 1969*, éd. Seth Siegelaub, New York.

419. David Shrigley, correspondance, 12 août 2002. [« J'aime l'idée d'être un outsider (même un outsider volontaire), mais je ne pense pas pouvoir en être un, parce que la vie que j'ai en tant qu'artiste est la même que celle de la plupart des autres artistes. Par exemple, je suis allé aux Beaux-arts, j'y ai eu mon diplôme, je fais des œuvres et je les montre dans des galeries et dans des musées. Les outsiders ont normalement une expérience différente (en général, ils ne vont pas dans des écoles d'art). Ce qui me distingue peut-être des autres artistes, je pense, c'est que beaucoup de gens qui voient mes dessins dans des livres et les magazines ne les considèrent pas comme des œuvres d'art et par conséquent ne sont pas au courant que je suis un artiste. (Or cette situation me plaît.) »]

David Shrigley plaide en faveur d'une certaine maladresse. Il n'hésite pas à en rajouter <sup>420</sup> quand il faut. Pourtant il est doué d'une aptitude exceptionnelle à produire de l'image et à interpeller l'attention sur des riens : « Which record is the Best ? A. B. Answer : Personally I prefer B. » <sup>421</sup> ou à transformer la moindre observation en pseudo-déclaration d'intérêt général. Il a le don de dissenter sur des détails indifférents mais il monopolise rarement son public très longtemps. Il affectionne la forme courte et sentencieuse de l'aphorisme et il y est conduit par une concision naturelle. Quelques secondes suffisent à saisir ses intentions, sauf quand il décide de mettre notre patience à l'épreuve en des inventaires, des récits, des instructions, des tableaux récapitulatifs et des formulaires d'une méticulosité manifestement pathologique. Quelques secondes devant chaque dessin ou devant chaque photographie, c'est tout. — D'où le succès de ses quelques interventions dans la publicité et l'intérêt qu'il suscite chez des publicitaires professionnels aventureux. Ce qui ne veut pas dire qu'un dessin ou une photographie chasse l'autre. Le corpus des œuvres a une apparence de désordre, pourtant il s'organise, et les recueils publiés par l'artiste, au nombre de douze, participent à cette mise en ordre... en même temps qu'ils entretiennent la confusion sur leur statut propre en pouvant être assimilés à des albums de bandes dessinées. (L'organisation est aussi soustractive. Et l'artiste peut être pris d'une frénésie auto-destructive quand il fait le tri de ses dessins : éliminant d'abord les mauvais, les moins mauvais, puis les moyens et, pris d'excitation, devant parfois se contenir pour ne pas jeter les bons.)

La sculpture, elle, requiert un peu plus de temps. Mais est-ce parce que son exécution est plus longue ? Est-ce (prosaïquement) parce qu'il faut plus de temps pour en faire (spatialement) le tour ? Les objets de Shrigley évoquent plus que n'importe lequel de ses dessins l'esthétique schématisée de la bande dessinée non réaliste, et ils tirent une partie de leur étrangeté de ce qu'ils procurent l'impression d'un passage artificiel à la troisième dimension <sup>422</sup>. La première fois qu'enfant je tins entre mes mains une figurine en plastique représentant Tintin, Astérix ou quelque autre de ces personnages, je la tournai dans tous les sens, je la regardai de face et de profil mais

---

420. Sans titre (*Knife and Fork*), encre sur papier, 2000 [Couteau et fourchette].

421. Encre sur papier, 1999 [Quel est le meilleur disque ? A. B. Réponse : Personnellement je préfère B].

422. Tous les rapprochements sont permis s'ils sont fondés sur des bases solides... ou s'ils sont complètement incongrus ! Cf. à ce sujet les sculptures de la série *Walt Disney Productions*, de Bertrand Lavier.



surtout de biais, de dos, par-dessus et par-dessous, en réalisant que la multitude d'images fixes qui, dans les albums de leurs aventures, leur avait donné vie, ne les présentait jamais que sous un nombre très limité d'angles de vue. Jamais il ne m'avait ainsi été donné de faire le tour de Tintin ou d'Astérix. Et la chose extraordinaire, je m'en aperçois, est de parvenir à rendre un objet ressemblant et même familier sous une face qu'on ne lui connaît pas. Le tour de force du sculpteur de figurines, c'est sa capacité à rester dans la continuité, à faire du continu avec du fragmentaire, et c'est seulement ainsi qu'il donne l'illusion de nous révéler la face cachée d'une image.

Au prodige du passage de la bi à la tridimensionnalité, David Shrigley ajoute celui de la *transmutation de la matière* (ni plus ni moins !), en sculptant... un sac à main rigide, des nu-pieds métalliques<sup>423</sup>, un tube de colle qui tient tout seul accroché au mur, ou encore des clous, des vis et des bougies démesurés — quoique demeurant toujours de taille plutôt modeste pour des sculptures. Enfin il dépasse ces exploits et, de l'hommage involontaire à Oldenburg, il passe à Manzoni et élève ses résidus au rang de reliques, à moins qu'il ne s'élève lui-même à la condition de relique vivante<sup>424</sup>, en recueillant méthodiquement ses ongles coupés pendant cinq ans et en les présentant sous globe : faisant ainsi un parallèle inattendu entre le geste du sculpteur et celui de la manucure, lequel devient vraiment délicat lorsque, condamnés à être notre propre manucure, nous nous coupons nous-mêmes les ongles de la main droite avec la main gauche. Dessinateur maladroit, David Shrigley, soigneusement penché sur son ouvrage, n'en serait pas moins un sculpteur ambidextre<sup>425</sup> !

Par discrétion, simple provocation ou par un réflexe d'autodérision hygiénique (dès lors qu'il se sait aujourd'hui nanti d'une certaine reconnaissance en tant qu'artiste), David Shrigley se donne volontiers une image d'homme désœuvré. La question du désœuvrement, particulièrement bien servie par le dessin (mode d'expression déconsidéré, mineur et élémentaire), revient d'ailleurs régulièrement dans son travail, notamment sous la forme abstraite d'arabesques, spirales, enroulements, superpositions, quadrillages ou gribouillis... « Thursday 5<sup>th</sup>. This is what I did today. What did you

---

423. *Metal Flip Flops*, 2001.

424. Si l'on tient à filer la métaphore religieuse, il faut voir une allégorie de la tentation dans *Nailed Biscuit*, 2001. Le biscuit éponyme, cloué au mur, aurait une moindre efficacité, en effet, s'il ne remémorait, même de façon éloignée, un crucifiement plus célèbre.

425. *Five Years of Toenail Clippings*, 2002 [Cinq ans d'ongles de pieds coupés].

do ? »<sup>426</sup>, 1998, « I design fancy things for roofs — will you marry me ? »<sup>427</sup>, 1998, « When weak lines end new pens are bought »<sup>428</sup>, 1998<sup>429</sup>. Le désœuvrement est l'expression soit d'un caractère anxieux (désœuvrement par impuissance) soit d'un caractère désinvolte (désœuvrement par opulence : de biens ou de talents). Lui demandant un jour quel était son emploi du temps quotidien, s'il en avait un, Shrigley me répondit sérieusement qu'il se levait vers neuf heures du matin, se couchait à minuit et qu'entre-temps il se tenait éveillé. La formule est aussi lapidaire qu'efficace. Car un artiste qui dort est-il encore un artiste ? En dépit des surréalistes et à moins que l'artiste ne l'ait décidé à l'état d'éveil, on en doutera. Un artiste mort, soit dit en passant, n'est plus véritablement un artiste ! Qu'en pensez-vous ?

Shrigley est vivant et il diversifie sa production. Chroniqueur acerbe de la vie moderne, il l'est surtout dans ses dessins, où, entre fausses confessions, vraies observations et questionnaires maniaques, il laisse plus particulièrement libre cours à son humour noir. (S'adressant à lui-même, par exemple, il écrit : « That's sad. I wish there was something I could do to help you. »<sup>430</sup> À une silhouette informe mais visiblement mal en point, ailleurs, il fait dire : « Take me back to the Hospital. »<sup>431</sup>). Ses photographies, qui s'accompagnent de textes dans la plupart des cas — et qui, pour certaines, sont comme les vues générales de ses dessins exclusivement textuels placés dans un contexte spécifique —, sont produites plus parcimonieusement et révèlent une autre face de l'esprit de cet artiste qui n'en manque pas : moins intime, plus distanciée peut-être, plus couramment portée à interroger l'espace public. (Question : « Which is better — a tunnel or a bridge ? »<sup>432</sup>) Ses sculptures n'atteignent jamais de grandes dimensions et se donnent donc en général comme des objets quotidiens transformés, soumis à un traitement très proche de la bande dessinée. Ses livres constituent le recueil de ses pensées et de ses exploits de dessinateur amateur. Les quatre modes d'expression ou supports réunis se répondent et s'appuient, et permettent à l'artiste d'étendre indéfiniment le champ de ses observations et de ses préoccupations : déjà pléthoriques entre ses lubies réelles et simulées.

---

426. [Jeudi 5. Voici ce que j'ai fait aujourd'hui. Et vous, qu'avez-vous fait ?]

427. [Je dessine des choses compliquées pour les toits — vous marierez-vous avec moi ?]

428. [Quand les lignes finissent par faiblir, de nouveaux stylos sont achetés.]

429. Ce dernier dessin trouve un pendant logique dans l'encre sur papier sans titre (*No Sooner is the wast basket empty...*), 1998, [Sitôt la corbeille à papier vidée...].

430. Sans titre (*Try not to shake so much*), encre sur papier, 2000 [Tâche de ne pas trembler si fort]. [C'est triste, j'aurais tant aimé faire quelque chose pour t'aider.]

431. Encre sur papier, 1999 [Ramène moi à l'hôpital].

432. *Tunnel or Bridge ?*, photographie couleur, 1996 [Quoi de mieux — un tunnel ou un pont ?].

S'il ne fallait citer qu'une thématique dans le travail de David Shrigley, je pencherais pour celle de la carie dentaire, qu'illustrent au moins trois de ses sculptures<sup>433</sup>, des gouaches et sans doute des dessins. On ne meurt pas d'une carie. La carie n'est qu'une petite misère, qui fait sournoisement son travail de sape et qui suffit à vous empoisonner la vie. L'artiste ne verse pas dans le pathos, mais il ne s'interdit pas l'épanchement obsessionnel quand celui-ci touche à de menus tracasseries. Par ailleurs, si l'expression m'est permise, *on meurt souvent* chez Shrigley. Et souvent de mort violente. L'absence de pathos ou au contraire l'affectation de commisération ne prémunissent pas contre la fatalité. « Don't worry your world isn't falling apart it's just being dismantled. »<sup>434</sup>

L'humour absurde, le *nonsense* décapant est souvent servi par la tautologie, par la répétition, par la minutie appuyée que l'artiste applique à décrire les non-événements ou ceux, bien réels, qui affectent la vie des banlieues. Les banlieues, comme on sait, ont toutes commencé à la campagne, et Shrigley ne manque pas une occasion d'en rappeler le passé bucolique comme dans ce dessin pathétiquement légendé : « Tree without roots found growing in the suburbs »<sup>435</sup>. Les arbres sont aujourd'hui des implants artificiels dans cet environnement hostile, mais, contre toute apparence, il y a pourtant dans les paysages miteux qui forment l'arrière-plan de son travail, des rivières à vendre, des animaux fantastiques et des îlots de vie sauvage comme en rêvent les enfants qui divaguent dans les terrains vagues<sup>436</sup>. Il faut un imaginaire particulier pour transformer en trésor un dépôt d'ordures, et Shrigley est un peu ce Robinson des friches qui construit sa cabane au pied des falaises des grands ensembles. D'un certain point de vue, les clôtures défoncées sont les signes d'une insupportable incurie ; de l'autre, ce sont des promesses de liberté. D'un certain point de vue, les failles sont des brèches !

De ces quartiers difficiles, l'artiste n'a d'ailleurs pas qu'une connaissance théorique. Invité à la fin du siècle dernier à réaliser une commande publique dans une zone particulièrement défavorisée de la périphérie de Glasgow — recommandation importante : ici, quand on sort de voiture, pour limiter les risques d'agressions, on ne

---

433. *My Teeth*, 1999 [Mes dents] ; *What Decay Looks Like*, 2001 [Ce à quoi ressemble une carie] ; *Tooth Decay*, 2002 [Carie dentaire].

434. Encre sur papier, 2001 [Ne vous inquiétez pas, votre monde ne tombe pas en ruines, il est juste en cours de démontage].

435. Sans titre, 1998, encre sur papier, collection FRAC Bretagne, Châteaugiron [Arbre sans racine, d'une espèce qui pousse en banlieue, où je l'ai trouvé].

436. *Sunday Adventure Club*, 1996, photographie couleur [Club des aventuriers du dimanche].

parle pas et on ne répond à personne ! —, il eut l'idée de compiler des encyclopédies enfantines sur une aire de jeux <sup>437</sup>. Or sitôt inaugurée, celle-ci fut sévèrement saccagée. (Je pense aussitôt à cette photographie intitulée *Dirt Pile* <sup>438</sup>, 1997, qui à première vue ne représente qu'un simple tas de gravats, mais où l'on distingue bientôt un visage triangulaire par l'artifice de deux parpaings marqués d'une pupille carrée artistement alignés.) Seul signe encore intelligible aujourd'hui sur l'aire de jeux réalisée par Shrigley : les deux pieds campés solidement en terre d'un colosse à la manière antique, que l'artiste proposait pour promontoire aux enfants du quartier <sup>439</sup>. Shrigley n'est d'ailleurs pas mécontent de l'acharnement mis à pilonner son intervention publique. Les pieds vandalisés font pour lui une ruine plus vraisemblable que celle simplement elliptique qu'il avait abandonnée sur place, loin du public averti des amateurs d'art, de beaux sites et de vieux monuments.

Si l'on a de la chance et si, de façon perverse, l'on applique au tourisme l'adage : « Charité bien ordonnée commence par soi-même », il faut en effet réserver les paysages de qualité aux gens de qualité, et contraindre les autres à habiter dans des sous-terrains pour ne pas dénaturer les sites les plus remarquables <sup>440</sup> ! Que faire alors des sites mutilés ? Si on ne peut même pas les supporter en peinture, il faut les améliorer par la caricature, mais alors il faut viser juste. David Shrigley, on l'aura compris, est un « tireur d'élite ». C'est à la fois un vandale et un moraliste qui excelle

---

437. « The project you speak of was in a place called Possilpark and was completed in 1999 and was one of five such spaces which together formed "The Millennium Spaces Project". My project was a collaboration with a group of architects called Zoo. [...] I saw the project as a collaboration where I responded to the designs of the architects and the requirements of the people who lived there. So I don't really see it as a piece of my own artwork. I wanted to make something positive in terms of it's educating function (hence all the text from the childrens' encyclopaedia), and something indestructible (hence made of concrete). The project was disappointing because a lot of things were badly made in the first place and because of all the subsequent vandalism. It was a useful experience mostly because it made me sure that I would never do anything like it again... » David Shrigley, correspondance, 6 août 2002.

[« Le projet dont vous parlez se trouvait en un endroit appelé Possilpark. Il fut achevé en 1999 et c'était l'un des cinq espaces de ce genre qui furent regroupés pour former "l'Opération espaces du millénaire". Il s'agissait d'une collaboration avec un groupe d'architectes qui s'appelaient Zoo. (...) Je voyais ce projet comme une collaboration où je devais répondre au design des architectes et aux exigences des gens qui vivaient sur place. Aussi je ne le considère pas réellement comme une pièce personnelle. Je voulais faire quelque chose de positif quant à son fonctionnement pédagogique (d'où ce texte extrait dans des encyclopédies pour enfants) et quelque chose d'indestructible (donc fait en béton). Le projet était décevant parce que beaucoup de choses furent mal réalisées au premier endroit et du fait de tout le vandalisme qui s'en suivit. Ce fut une expérience utile surtout parce que je suis convaincu de ne jamais refaire quoi que ce soit de comparable... »]

438. Photographie couleur, 1997 [Tas de gravats]. Mais, pour je ne sais quelle raison, je me souvenais de cette œuvre sous le titre *Public Commission* [commande publique], que l'artiste, je pense, ne désapprouverait certainement pas !

439. Cf. la déclaration de l'artiste, catalogue de l'exposition *Sous les ponts, le long de la rivière...*, éd. Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, 2001, p. 123.

440. Sans titre (*Rich People/Poor People*), encre sur papier, 1999 [Riches/pauvres].

dans les situations désespérées. En mettant bout à bout certains de ses titres et de ses légendes, à partir de recommandations absurdes ou convenues, on peut obtenir des résultats plausibles : — *You are your own enemy*<sup>441</sup> / *Dont drink the grey wine*<sup>442</sup> / *Try not so shake so much*<sup>443</sup> / *Don't worry, I will chase-off the bugs*<sup>444</sup> / *Try to be happy*<sup>445</sup> / *Imagine green is red*<sup>446</sup> / *Pay nothing until you're dead*<sup>447</sup>.

---

441. Encre sur papier, 2002 [Tu es ton propre ennemi].

442. Sans titre, acrylique sur papier (*Dont drink the grey wine*), 2000 [Ne bois pas de ce vin gris].

443. Sans titre, encre sur papier, 2000.

444. Sans titre (*Don't worry, I will chase the bugs*), 2000 [Ne t'inquiète pas, je chasserai les bestioles].

445. Photographie couleur, 1997 [Tâche d'être heureux].

446. Photographie couleur, 1998 [Imagine que le vert est rouge].

447. Sans titre, encre sur papier, 2000 [Ne paie rien jusqu'à ta mort].

## 5.2. / La confusion des sensations

Nous avons de la joie, de la peur ou de la surprise une conception que n'entament ni joie ni peur et ni surprise. La joie, la peur ou la surprise ne sont pas des sentiments ordinaires mais nous en avons une conception balisée par l'usage. Évoquer la joie, la peur ou la surprise, c'est en effet les convoquer et, sans coup férir, les voir accourir, aussitôt, comme autant de bons soldats, au premier coup de sifflet. La joie, la peur, la surprise peuvent cependant se décliner sous de multiples formes ; cela aussi nous l'admettons, même si le doute commence ainsi à s'introduire dans nos esprits. Car nous avons chacun une expérience particulière de la joie, de la peur ou de la surprise. Et, plus, lorsque nous éprouvons ces sentiments, nous les éprouvons chacun diversement et à des intensités différentes selon les circonstances.

Si quelqu'un me dit : « J'ai peur ! », il peut secondairement me communiquer sa peur, mais, normalement, j'éprouverai d'abord un sentiment de compassion à son égard. Ensuite je voudrai connaître la cause de son sentiment de peur. Et connaissant cette cause, mesurant le degré de gravité de la situation, j'aurai enfin une meilleure connaissance de ce sentiment de peur, même si je ne le partage pas.

Nous ne sommes pas les mêmes et chacun de nous est transformé par les événements. Mais quelques différentes que puissent être nos joies, nos peurs ou nos surprises, celles-ci relèvent chaque fois d'une même famille de sentiment. C'est parce que nous les assimilons à de la joie (au singulier) que des joies différentes nous sont compréhensibles. (Si j'en parle, je sais de quoi je parle, du moins je le suppose.)

Entre le rire et les larmes, la panique et l'abattement, l'impassibilité ou la surexcitation, les personnages d'Aernout Mik évoluent dans l'univers clos, froid et factice d'un laboratoire dont le décor, réduit au strict minimum, est chaque fois renouvelé. Ils sont immobiles ou faiblement animés. Ils ne dialoguent pas. Ils vivent ensemble mais disposés parallèlement les uns par rapport aux autres. Ils doivent faire face à toutes sortes de stimuli et leurs réactions désordonnées sont volontairement contrastées. Saut à l'élastique (*A Small Group Falling*, 1998), course en sac (*Mob*, 1998), explosions (*Swab*, 1999), querelles de ferrailleurs (*Garage*, 1998), lancers de

pizzas en caoutchouc (*Fluff*, 1996), combat de papis filmé ou simulé au ralenti (*Kitchen*, 1997), évacuation musclée de manifestants par des policiers ou de policiers par des manifestants (*Gluttonisity*, 2001), voilà pour les situations les plus actives... En général, les personnages errent comme des somnambules devant la caméra. Parfois Mik fait alterner situations dynamiques et situations passives. Le plus souvent il entretient l'ambiguïté. « [*Gluttonisity*] shows a scene with demonstrators and police-like persons that are in an endless cycle of carrying each other away. There is no progress, and the two groups are not clearly divided, some have roles that they do not suppose to have. Others stand almost frozen<sup>448</sup>. »

Dans *3 Laughing and 4 Crying*, 1998, sept personnages en tenue de sport, hommes et femmes, sont assis sur une moquette épaisse, les uns agités par les spasmes du rire, les autres par des sanglots. Difficile de distinguer qui fait quoi, tous jouant la comédie et s'efforçant d'illustrer circulairement le titre descriptif donné à l'œuvre. La plupart des natures mortes anciennes portent en effet des titres d'usage. Lorsque, par exemple, nous sommes face à un tableau de Chardin<sup>449</sup>, nous voyons le pot d'étain, la coupe, la poire, le couteau et la perdrix et ceux-ci forment bel et bien un tout artistiquement organisé (et qui excède ainsi ses parties et les limites physiques du tableau considéré). Mais lorsque, ensuite, nous en lisons le titre, nous n'en apprenons rien et nous en éprouvons presque de l'étonnement. Le titre ne fait que resservir avec passivité l'inventaire des accessoires réunis par l'artiste pour son tableau. Le rapport est platement objectif. Si objectif que la relation entre l'œuvre et son titre devient tautologique. Le pot d'étain, la coupe, la poire, le couteau et la perdrix avaient une existence avant le tableau. Après le tableau, ils sont indémêlables. Ces titres à caractère bureaucratique sont des inventaires et ils n'ont d'autre but que de permettre de distinguer des œuvres dans l'inventaire des collections. Ils ont pu être donnés par des historiens, des conservateurs ou des notaires, mais rarement par les artistes eux-mêmes. Chardin a peint de nombreux pots d'étain mais la rencontre du parapluie et de la machine à coudre, pardon : de la perdrix, de la coupe, etc... n'a eu lieu qu'une fois. Un titre unique désigne un tableau unique. Un titre d'usage permet de distinguer des œuvres mais il déconsidère en même temps l'œuvre qu'il qualifie en se fondant seulement sur les apparences et en ne lui assignant indûment qu'une fonction de représentation. On peut réduire ici un chef d'œuvre à de la

---

448. Conversation avec l'artiste, 25 février 2001.

449. Ma bibliothèque n'étant momentanément pas accessible, j'évoque cet exemple de mémoire, sans source iconographique précise.

quincaillerie. Mais cette quincaillerie n'en a pas moins été nécessaire à la conception du chef-d'œuvre. Et c'est pourquoi quelques siècles plus tard, la pipe de Magritte n'est plus une pipe, et qu'il convient de l'écrire lisiblement — même si, sans le dire, il en va déjà de même chez Chardin pour le pot d'étain et ses collatéraux...

Le titre *3 Laughing and 4 Crying* peut s'interpréter comme un pastiche de ces titres d'usage donnés, pour des besoins pratiques, à certaines œuvres d'art ou destinés à qualifier l'exercice d'une figure imposée dans un cours de peinture académique<sup>450</sup>. Il évoque ce conflit entre œuvre et inventaire et il transforme en outre des personnages vivants en accessoires, en porteurs serviles des apparences : en élément inerte d'une nature morte, par exemple. Or la portée de cette métamorphose est autrement plus radicale que la seule convergence de deux genres canoniques des beaux-arts : la scène de genre et la nature morte. Le crâne de la vanité est présenté vivant et sept fois. Trois fois il pleure et quatre fois il rit. La vanité n'est d'ailleurs pas, on le sait, une nature morte ordinaire. C'est une composition allégorique qui rassemble toujours une même famille d'objets ; des objets qui revêtent pour l'occasion l'uniforme du symbole.

Mik affectionne les uniformes, il y a recours dans plusieurs de ses œuvres, depuis la performance *Blue Sinkhole*, 1995, jusqu'à *Gluttonisity*, 2001, en passant par *Hongkongoria*, 1997-98, ou *Mob*, 1998. Qu'ils soient gardiens de musée, policiers, opérateurs en bourse ou membres d'un même club sportif, les figurants mis en scène sont ainsi placés à un niveau d'indifférenciation supérieur, qui ne peut que collaborer au trouble du spectateur et auquel participent de la même façon l'usage du masque, dans *Fluff*, ou, pour notre regard occidental, le type asiatique de plusieurs acteurs dans nombre de réalisations de l'artiste. Dans *3 Laughing and 4 Crying*, les sept personnages sont tous en tenue de sport, mais ils ne revêtent pas à proprement parler un uniforme. Le blanc et le bleu alternent, les rayures ne sont pas identiques, certains des personnages sont en shorts d'autres en caleçons de survêtement. « I mostly instruct the people to bring not-too-special clothing, and with the women not too much women-like. And I bring some clothing with me that I organized myself, so that I always can change them to things I like. With *3 Laughing and 4 Crying*, the clothing was more specific and I arranged it all<sup>451</sup>. » Ce que Mik met ici en évidence, en s'aidant de l'artifice

---

450. Pour Littré, l'académie est « en termes de peinture, une figure entière qui est peinte ou dessinée d'après un modèle, et qui n'est pas destinée à entrer dans la composition d'un tableau. »

451. Conversation avec l'artiste, 25 février 2001.



vestimentaire, mais tout en laissant libre cours aux acteurs d'exprimer leur euphorie ou leur tourment comme ils le souhaitent, c'est l'uniformité avec laquelle nous exprimons nos sentiments les plus intenses et la confusion qui peut en ressortir. Aucune solidarité entre les différents personnages, chacun est tout à sa joie ou tout à sa peine. Une situation est créée mais elle ne relève d'aucune intention narrative. Nous ne nous interrogeons pas sur ce qui a pu causer cette douleur ou cette joie, nous qui sommes extérieurs à la situation, nous ne sommes là que pour en constater le phénomène à froid et, dès lors, pour nous interroger sur les limites de notre perception en même temps que de notre émotivité. En aucun cas il ne s'agit pour Mik de nous transporter ailleurs, du côté de la fiction. La vidéo a une fonction documentaire. Elle n'est pas l'avatar mineur d'un nouvel art majeur. Elle ne rivalise pas avec le cinéma — même si elle se revendique comme un spectacle à sensations ou plutôt comme un spectacle de la sensation. Ce que donne à voir les œuvres de Mik, ce sont des états physiques ou émotionnels, autrement dit des sensations ou des sentiments, plus que des séquences ordonnées selon une linéarité narrative. La vraisemblance, qui est nécessaire au récit, n'est pas de mise ici. Nous regardons la vidéo et la vidéo nous regarde : elle nous concerne et elle nous sollicite de façon intime même si sa mise en espace, son dispositif de présentation contribuent à la mise à distance du spectacle et du spectateur, de la même façon que l'uniforme accentue le hiatus entre l'acteur et le spectateur. L'uniforme, en effet, est indispensable, parce qu'il déshumanise, parce qu'il transforme les individus qui le revêtent en animaux de laboratoire, parce qu'il orchestre ainsi un va et vient étourdissant entre le général et le particulier — démarche qui reviendrait à déshabiller les acteurs, si la nudité de l'homme ou de la femme, que Mik veut indifférencier, pouvait être abordée avec neutralité : sans désir et sans répulsion.

Rescapé d'un accident ou d'un attentat, un autre homme est assis par terre, la tête bandée, la face ensanglantée, les vêtements déchiquetés et la peau marquée en maints endroits par des traces de brûlures. *Swab*, 1999, est l'une des vidéos les plus statiques réalisées par Aernout Mik. La situation est catastrophique mais la vie est sauvée. Le pire a été évité. L'homme est commotionné, il regarde fixement devant lui. Les secondes s'égrènent, la respiration soulève sa poitrine. Nul autre mouvement. La vie est sauvée. Mais le temps est suspendu. La vidéo est proche comme jamais de l'image fixe. Cette immobilité devient insurmontable. On passe. Et on a l'esprit encombré par le souvenir de photographies de guerre. L'homme ne bouge pas, mais ses imperceptibles

oscillations sont la marque du vivant et tiennent du miracle après ce qu'il vient d'endurer. C'est d'ailleurs un type plus qu'un homme. Un type d'homme vivant européen. Car sans vie, l'homme n'est pas un homme. Donc ici, tout juste vivant, l'homme nous est présenté à son degré zéro d'humanité. Ce qui permet de comparer cette vidéo à la photographie intitulée *Portrait*, 1999. Cette fois le protagoniste revêt l'apparence d'un hominidé avancé, conforme à l'imagerie de vulgarisation. Mais le personnage est montré en cours de reconstitution (ou de maquillage), le tronc nu coupé à la ceinture par une tablette jonchée de poils et le bas du corps en culotte de training. Dans *Swab*, On a vu l'homme à l'état limite d'homme. *Portrait* évoque un état d'évolution juste antérieur. Mais encore une fois, la nudité n'est pas neutre. Elle ne devient « naturelle » que chez l'animal dans une œuvre complexe intitulée *Aap*, 1998, faisant intervenir un robot à l'apparence réaliste de grand singe. La boucle est ainsi quasi bouclée. Mais Mik n'est pas paléontologue. Il est observateur du comportement humain. L'uniforme, le mannequin, le robot sont les outils du chercheur. Et *Aap* n'a d'autre but que de tester le comportement du spectateur, qui peut lui même animer le robot en déplaçant son doigt sur un écran tactile placé comme un échiquier devant le siège sommaire mis à sa disposition. (S'il passe outre la surprise, la peur que lui inspirera d'abord la découverte inattendue d'un singe au musée, cette expérience pourra même lui procurer de la joie...)

Dans *Float*, 1998, deux personnages couchés au sol sont soulevés par un plancher élastique animé par de violentes secousses. Il s'envolent et ils s'écrasent dans des postures involontairement grotesques. Nous pouvons en rire, et l'humour est un ingrédient indispensable chez Mik. Mais comment réagit-on à un désordre soudain ? Comment appréhende-t-on la menace d'un désordre prévisible ?

Les cinq vidéoprojections synchronisées de *Lumber*, 2000, évoquent le décor ravagé d'un camp de réfugiés ou celui, non moins dévasté, d'un festival rock en plein air (on pense à Woodstock) : entre loisir et survie — pour reprendre l'expression forgée par les artistes belges Ann-Veronica Janssens et Michel François. La caméra exécute un lent panoramique mais les cinq écrans, s'ils sont mis bout à bout, ne reconstituent pas le ruban du paysage. Le chaos ainsi organisé contribue naturellement à la désorientation du spectateur. Pas une action, pas un son.

Le silence et le montage en boucle de toutes les vidéos de Mik diminuent nos repères spatiaux et temporels. La stratégie de confusion des sensations qu'il met en

œuvre ne peut qu'en être mieux servie. Le délire peut être calme. Il en sera d'autant plus profond et durablement installé. Il peut aussi être partagé. Le comportement individuel s'assimile à une forteresse inviolable mais il agit sur le comportement de l'autre. Un enfant appelle, doucement. Et même si nous ne lui répondons pas, même s'il ne manifeste aucune impatience, il agit déjà ainsi directement sur notre comportement. On peut ne pas bouger, mais ne pas lui répondre nécessitera un effort de notre part. Donc, sans bouger, on se tient en alerte. De toute façon, l'enfant appellera jusqu'à obtenir une réaction concrète de notre part, qu'il puisse à son tour interpréter comme une preuve d'existence, donc un réconfort.

L'œuvre de Mik ne nous apporte pas ce réconfort mais en asticotant la matière sensible et en bouleversant les protocoles relationnels comme elle le fait, elle contribue à développer notre état d'éveil. Aujourd'hui spectateurs, demain acteurs, nous voilà renseignés.

### 5.3. / Gradiva, Cézanne, Claire et l'autostoppeuse

#### Quatre films d'Isabell Heimerdinger

J'ai vu vingt fois, trente fois la Montagne Sainte-Victoire sans en connaître le nom et sans savoir qu'elle avait fourni son motif paysager de prédilection à l'un des plus grands peintres français. Je suis passé devant sa silhouette chaque été, pendant toute ma petite enfance. D'ouest en est pour commencer la saison et dans le sens inverse aux derniers jours d'août. Au bout de quelques années, l'autoroute sur laquelle glissait à grande vitesse la 404, puis la 504, puis la 505 Peugeot familiale fut garnie de grands panneaux marrons qui, tant que je ne pus en lire les légendes, furent pour moi des images elliptiques inutilement plantées à proximité du site ou du monument qu'elles étaient censés représenter, mais qui égaillaient le parcours interminable en multipliant par deux les paysages traversés ou en ouvrant au contraire des perspectives inconnues quand certaines de ces images reprenaient un point de vue invisible de la voiture, ce qui contribuait à les transformer en tableaux à part entière, sans lien de subordination direct avec le réel, puisqu'il ne fut jamais question, pour mon père qui conduisait, de quitter l'A8 avant l'arrivée à destination.

C'est l'un de ces panneaux qui, peut-être, me mit la puce à l'oreille. La montagne sans nom en prit un qui sonnait bien et que j'associais d'abord aux guerres de croisade, parce que la victoire était sainte et parce que l'un des panneaux précédents désignait une ferme des Templiers. Un peu plus tard, le nom d'un homme vint se superposer à la silhouette devenue familière de cette montagne. Mais aucun tableau ou aquarelle ne s'interposait encore, pour moi, entre le panneau routier et le paysage réel. Et le nom de Cézanne demeura encore longtemps pour moi aussi abstrait que celui de « sa » montagne.

Dans son film court intitulé *Détour*, Isabell Heimerdinger, partant du même motif, suit une démarche exactement opposée. Elle connaissait Cézanne avant de connaître « sa » montagne. La jeune femme au visage poupin de son film, aussi : « J'adore Cézanne », s'exclame-t-elle. Le film relate une péripétie survenue au cours d'un détour que je n'ai jamais fait. Et si ce détour est possible, c'est parce que l'automobiliste et

l'autostoppeuse, les deux protagonistes du récit filmé, se rencontrent sur la route et non sur l'autoroute, dont on ne s'évade pas si facilement. (De toute façon, les autostoppeurs sont rares ou déjà embarqués sur les autoroutes.)



Les trois premiers films d'Isabell Heimerdinger placent des acteurs professionnels dans des situations où le naturel le dispute à l'artificiel. Les deux premiers films se présentent en deux séquences répétitives qui inclinent à les assimiler, tous deux, à des diptyques. Dans les deux cas, ils relatent des situations d'attente. L'action ou plutôt l'inaction est la même dans les deux séquences et la sensation d'attente, spécialement anti-spectaculaire, paraît augmentée par la répétition.

Pour le premier film, *Waiting, Acting Waiting*, 2003, les deux séquences sont tournées en studio. L'acteur est d'abord filmé à son insu pendant que l'équipe technique achève les préparatifs d'un tournage. La situation est mise en évidence par différents signes : un opérateur entre dans le champ plusieurs fois avec un posemètre ; par alternance, l'acteur apparaît en contrejour ou sous un éclairage frontal. Dans la seconde séquence, sans savoir qu'il a été filmé une première fois dans une situation presque identique, il joue le rôle d'un acteur... qui attend que l'équipe technique achève les préparatifs du tournage auquel il est censé participer ! Une scène d'attente et de désœuvrement. Les séquences ont été tournées dans cet ordre mais, au laboratoire, la bobine a été coupée et elles ont été inversées au montage. Or cette inversion n'avait pas été demandée par l'artiste, qui, la constatant, et se voyant prise dans un piège analogue à celui qu'elle avait tendu à l'acteur, décide de la maintenir. L'acteur ne fut, lui, informé du stratagème que quelques semaines plus tard. Et, selon l'artiste, il manifesta un véritable enthousiasme devant le projet quand celui-ci lui fut alors révélé. (On l'imagine, en effet, soulagé, car il devait s'être demandé pourquoi on lui avait demandé de faire un numéro aussi quelconque. L'épreuve du casting est réservée à des acteurs moins expérimentés. Or la performance qu'on lui avait demandée était même en dessous de ce service minimum. Comment l'avait-on mystifié ? C'est indifférent.) Lors de cette entrevue différée, l'artiste déclara à l'acteur que ses expressions avaient changé du tout au tout d'une séquence à l'autre. Or celui-ci, loin de prendre cette remarque pour un compliment, soutint qu'il n'y aurait pas dû y avoir de différence s'il était un meilleur acteur. Et au-delà du désaccord personnel, on voit bien que deux théories s'opposent. La

théorie de la cinéaste attribue plus de mérite à l'acteur mis à contribution pour un rôle dit « de composition » — comme lorsqu'un comique célèbre se voit proposer son premier rôle dramatique. Et l'acteur semble plaider pour une théorie selon laquelle le rôle doit être taillé sur mesure pour correspondre parfaitement à la psychologie et la physionomie de l'acteur qui doit donc rester lui-même lorsqu'il joue son propre rôle... Mais il est difficile de démêler s'il se préfère au naturel ou en contrefacteur à l'écran.

Dans la séquence où il fait l'acteur, il se tait. Dans celle tournée à son insu, ses lèvres bougent. On devine qu'il s'adresse aux techniciens, pour rien, car le film est muet. La séquence « volée » relate les circonstances d'un temps mort véritable. L'autre est un temps plein, habité par un acteur qui s'active à jouer le désœuvrement. La façon dont il enfile sa veste et « roule des mécaniques » à l'intérieur de cet attribut vestimentaire typiquement masculin n'a, par exemple, rien à voir avec celle dont il exécute la même action (sans crâner) dans l'autre séquence. Or, dans les deux cas, il est acteur. Inemployé dans un cas, actif-en-tant-qu'acteur dans l'autre, mais en représentation ici et là : face à une équipe dont il fait partie et qu'il veut séduire ou face à un public futur qu'il doit captiver. Sa veste est la même, mais elle ne tient véritablement lieu de costume d'acteur que quand celui-ci se fait l'interprète conscient d'un personnage désœuvré. Or, dans cet épisode en particulier, la surprise vient de ce qu'il s'agit moins quand il fait son travail et qu'il semble surjouer quand il ne joue pas. Le naturel d'un acteur professionnel est-il fatalement perdu ?

Dans le second film, *Two Films*, 2003 : extérieur jour, une femme brune en chemisier blanc vue en plan « taille » fait face à la caméra. Assise, elle se retourne de temps en temps, mais elle est surtout occupée à tirer sur sa cigarette et à laper une tasse de café. Le plan est fixe. À l'arrière, des automobiles circulent lentement dans une rue ceinte de deux rangées d'arbre dont le feuillage est animé par le vent. Dans la première et la deuxième séquence, l'actrice fait exactement la même chose. (Car il faut être acteur pour accepter d'exécuter plusieurs fois les mêmes gestes avec la même attitude.) La tasse de café est vide dans la première. Elle est pleine, dans la seconde... Et en guise de script, l'actrice a été invitée à se ressouvenir des gestes et des mimiques qu'elle a exécutés une première fois « spontanément » devant la caméra pour les rejouer sans transition le plus fidèlement possible. Le film est tourné, sans interruption, en une seule prise. Les deux séquences ont juste été isolées par un écran noir. L'expérience à laquelle se prête l'actrice dans l'œuvre d'Isabell Heimerdinger est un exercice de mémoire avant

d'être un exercice d'imitation. Elle sert un projet illusionniste minimal et elle est servie par des moyens cinématographiques professionnels, mais élémentaires. C'est l'art du comédien qui est l'objet du film. Et son métier ne se mesure pas ici à l'interprétation d'un texte existant (préalablement appris par cœur) mais à son aptitude à : 1) d'abord occuper l'écran, c'est-à-dire à « prendre la lumière » (et à la rendre au centuple après l'avoir accumulée !) en sachant contrefaire une attitude naturelle devant la caméra, puis 2) à reproduire cette scène de mémoire en reprenant l'inventaire de ses postures, de ses mouvements (de bras, de mains, de buste, de tête), de ses grimaces expressives, de ses jeux de physionomie, de ses gestes conscients et inconscients (mais l'acteur doit être toujours conscient) et en tâchant d'exécuter l'enchaînement le plus fluide possible de ces figures imposées. L'expérience n'est pas tant cinématographique que théâtrale. Et Heimerdinger n'est d'ailleurs pas vraiment cinéaste dans ce projet ou disons que la cinéaste en elle adopte un profil bas pour servir son projet d'artiste, où naturel et artificiel s'affrontent, et où l'actrice est sollicitée à contre-emploi, en appliquant ses capacités d'illusionniste professionnelle à une non-situation ou à une situation des plus banales. Le moindre détail entre dans le pseudo-scénario. Le point culminant de tension dramatique (!) correspondant vers la fin au moment où, avec deux doigts, l'actrice fait mine d'extraire une impureté de sa tasse à café et de la jeter sur le côté...



Avec ses *Screen Tests*, 1964-66, Warhol avait déjà exploré les confins mal délimités de l'action et de l'inaction à l'écran dans une formidable galerie de portraits de visiteurs de la Factory qu'il soumit chacun séparément à une séance de casting avant de les réunir dans des compilations comme *The 13 Most Beautiful Boys*, 1964, *The 13 Most Beautiful Women*, 1964, ou *50 Fantastics and 50 Personalities*, 1964.

Chez Isabell Heimerdinger, une fois encore, c'est le métier d'acteur qui est interrogé, ce n'est pas le comportement spécifique ou général devant la caméra. Ses personnages ne sont d'ailleurs pas des quidams, ce sont toujours des comédiens professionnels. Mais ils sont toujours sous-employés en étant mis au service de projets où l'esthétique cinéma s'efface derrière celle du bout d'essai. Bibiana Beglau est très connue en Allemagne, notamment au théâtre. Elle tenait le rôle principal dans le film de Volker Schlöndorff *Die Stille nach dem Schuss* [Les trois vies de Rita Vogt], 1999.

Wolfram Berger est autrichien il est acteur de théâtre, de cinéma et de télévision, mais aussi chanteur et metteur en scène.

J'ai évoqué la forme du diptyque à propos des deux premiers films, mais le dispositif d'exploitation requis rend cette comparaison inadéquate. Les deux séquences sont visibles successivement et elles sont mises en boucle si bien que leur ordre s'inverse et se rétablit automatiquement par alternance, au passage de l'une à l'autre. Quand la première se termine, la seconde commence et quand la seconde s'achève, la première lui succède. L'inversion accidentelle du laboratoire est donc sans effet pour *Waiting, Acting Waiting* finalement.

Le diptyque eut exigé deux projections simultanées comme chez Michael Snow dans *Two Sides to Every Story*, 1974, où le même écran reçoit sur chacune de ses deux faces le film de la même scène tournée de deux points de vue opposés, ou encore comme chez Douglas Gordon, pour *Left is right and right is wrong and left is wrong and right is right*, 1999, où les photogrammes pairs et impairs d'un film noir de Hollywood sont projetés côte à côte et rendus symétriques en inversant ceux de gauche <sup>452</sup>.

*Love film*, 2004, le troisième film, rompt avec le principe du diptyque. Il se présente en un seul plan séquence. Et, cette fois, deux personnages sont mis en présence. Un homme et une femme. (On reconnaît la buveuse de café. L'homme est Thomas Huber, qui se partage entre le cinéma et le théâtre. Il est aussi dramaturge et c'est avec lui qu'Isabell Heimerdinger écrivit le script de *Détour*.) Aux deux acteurs qui ne se sont jamais rencontrés personnellement, la cinéaste a demandé de se dévêtir et de se retrouver dans un lit où ils sont censés improviser une scène d'amour. L'action n'est guère plus animée que dans les deux films précédents. Les amants sont sages et s'exécutent passablement. Il s'agit d'une scène d'amour, pas d'une démonstration pornographique. L'homme doit faire face à la caméra pendant la plus longue partie du film. Il joue, il fait l'acteur. Et peut-être en rajoute-t-il. La femme joue, mais, avec plus de spontanéité apparemment, elle sourit et donne l'impression de s'amuser. L'œil du cinéaste et celui du spectateur occupent la même place, celle du voyeur. À la fin, les

---

452. Cf. Yann Beauvais, *Manifestement*, [http://www.yannbeauvais.fr/article\\_us.php3?id\\_article=3](http://www.yannbeauvais.fr/article_us.php3?id_article=3) et Lynne Cooke, *Stan Douglas, Douglas Gordon Double Vision*, Dia Art Foundation <http://www.diaart.org/exhibs/douglasgordon/double/essay.html>. Le film soumis à ce traitement est *Whirlpool*, 1949, d'Otto Preminger.



deux personnages dialoguent. À moins que ce ne soient les deux acteurs. L'homme demande : « Était-ce crédible ? » [“Was that believable?”], la femme répond : « Pour moi, oui » [“Believable to me”]. Mais qui est moi ? Qui répond ? L'actrice expérimentée à son partenaire professionnel ? Ou la maîtresse de cinéma tombée sous le charme de celui qui, sa question le prouve, veut rester acteur jusqu'au bout ?

« Le comédien imitateur peut arriver au point de rendre tout passablement ; il n'y a rien à louer, ni à reprendre dans son jeu <sup>453</sup>. » Diderot écrit cette phrase anodine au début du *Paradoxe sur le comédien*, mais il décrit ainsi parfaitement la tentative d'Isabell Heimerdinger dans ces trois films. C'est seulement un peu plus loin que la pensée extraordinairement agile de l'encyclopédiste prend son envol et devient vraiment paradoxale. Quand il combat, par exemple, l'idée reçue selon laquelle un grand artiste doit être doué d'une sensibilité exacerbée : « L'acteur est las, et vous [spectateur] triste ; c'est qu'il s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démener. S'il en était autrement, la condition du comédien serait la plus malheureuse des conditions ; mais il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas <sup>454</sup> ». Ou quand il se penche sur la question de la vraisemblance qui préoccupe tant l'homme-demeuré-acteur dans *Love Film* : « Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien <sup>455</sup> ». Heimerdinger fait, elle, l'économie de la poésie. En tournant une scène de convention, elle creuse l'écart entre cinéma du désir, cinéma du jouir et cinéma du désir de jouir, mais elle n'entre dans aucune de ces catégories.

L'acteur ne reste donc pas lui-même sur scène ou devant la caméra. Mais le non-acteur, non plus. Il perd tous ses moyens, il est d'une gaucherie qui peut être touchante, mais qui lui est souvent insupportable à lui-même, s'il peut se revoir ou se réentendre. Pour entrer dans la peau d'un personnage, il doit d'abord passer par la case acteur. Si on lui demande de rester lui-même, il ne le peut pas. Pour en être capable, il doit d'abord se

---

453. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. Gallimard, Paris, 1994, coll. Folio, p. 36.

454. *Ibid*, p. 46.

455. *Ibid*, p. 50.

dédoubler ! Il doit devenir un autre lui-même. Cette conception est évidemment à l'opposé de la méthode de l'Actors Studio, dont la devise est : « Comment ne pas jouer » ou « Comment ne pas mentir et être vrai » et l'objectif, de faire « vivre vraiment des circonstances imaginaires ». Mais, purs produits de cette fabrique de stars, vous souvenez-vous de Jack Nicholson sans grimace ? et Faye Dunaway, est-elle elle-même dans *Network* de Sydney Lumet, 1977, où elle enchaîne tic sur tic d'un bout à l'autre du film, pour rythmer l'action dramatique, sans doute ? (Performance qui lui valut d'ailleurs l'oscar de la meilleure actrice.) Il faudrait être un spécialiste de la pédagogie théâtrale pour démêler le pour et le contre entre la philosophie des lumières et la méthode américaine. Heimerdinger n'est pas cette spécialiste. Moi non plus. Son approche est plus générale. Et puis, ce n'est pas lorsqu'il oppose le théâtre français et le théâtre anglais, Racine et Shakespeare, que Diderot est le plus convaincant !



Les acteurs cessent d'être des animaux de laboratoire dans *Détour*, 2007. Et, sans être l'aboutissement des précédents, le dernier film en date d'Isabell Heimerdinger est plus complexe. D'abord, parce qu'il est narratif, et ensuite parce qu'il recourt à plusieurs ressources de l'écriture cinématographique, au lieu d'une seule comme auparavant, variant par exemple les échelles de plan (du plan rapproché au plan moyen, au plan américain et au plan d'ensemble), les mouvements de caméra (faisant succéder plans fixes, panoramiques, travellings latéraux et travellings avant), l'axe de la caméra, le son off (comme au tout début, avant que la première image n'apparaisse), le son diégétique (inhérent aux circonstances du récit) et le son extradiégétique (la musique originale), *etc.* Plus complexe, ce film n'en est pas moins accessible à un plus large public. Parce qu'il raconte une histoire, justement, et parce que la complexité technique ne doit pas se montrer au cinéma. Même les films les plus ordinaires sont techniquement complexes. Et quand la technique se montre occasionnellement, comme chez Hitchcock ou Orson Welles, elle doit tout de même servir les besoins du scénario avec le plus grand souci de clarté.

Le titre *Détour* décrit parfaitement l'argument du film. En chemin vers Nice, une jeune fille d'environ dix-huit ans, voyageant sac au dos dans la campagne aixoise, est prise en autostop par un quarantenaire sympathique. L'homme lui propose rapidement de quitter la route principale pour lui montrer « la montagne de Cézanne ». Ravie, elle

accepte. Le crochet est court. Après une brève étape devant la carte postale cézannienne, l'automobiliste reprend le volant, bifurque à nouveau, stationne et coupe le moteur. Il lui demande alors avec gravité : « Excusez-moi. Je peux toucher vos seins ? » Elle refuse, terrorisée. Puis, aussitôt, l'incident est clos et la voiture repart. (La femme est interprétée par Nikola Kastner et l'homme, par Christopher Buchholz.)

Deux détours sont donc nécessaires pour retrouver le « bon » chemin. Or dans le film l'action se déroule linéairement, sans ellipse ou presque, en tout cas sans bifurcation dans le récit et sans retour en arrière. Deux moments s'y disputent cependant le plus fort niveau d'intensité : 1) le plan général sur la Montagne Sainte-Victoire, objet du premier détour, complètement irréel avec ses peintres amateurs et les deux protagonistes vus de dos ; 2) l'aboutissement inquiétant du deuxième détour. Dans un film de 10 mn et 50 s, cette « stéréoscopie » est presque troublante. Mais elle traduit bien les deux registres où se place la cinéaste : entre le sublime et le trivial, l'artistique et le prosaïque, la contemplation et la panique. Les expériences filmiques précédentes étaient chirurgicales. Celle-ci relève pleinement du cinéma.

L'histoire est basée sur une expérience vécue par Isabell Heimerdinger, qui pensa d'abord intituler son film *1982*, année de l'événement. Sa jeune fille est enivrée par les couleurs du paysage et elle adore Cézanne. Dans une note d'intention rédigée plusieurs mois avant le tournage l'auteur précise que l'autostoppeuse « rêve de devenir une artiste »<sup>456</sup>. Plus d'un après, elle écrit qu'au moment du tournage elle « s'est sentie bouleversée par la boucle de vingt-cinq ans qui relie la jeune fille rêvant de devenir artiste et l'artiste revenant au même endroit pour revivre cette journée à travers l'interprétation d'une jeune actrice<sup>457</sup> ». Mais le caractère autobiographique est sans importance pour le spectateur, et le fait que l'autostoppeuse ait une vocation d'artiste n'est pas spécialement apparent. Dans l'une des deux scènes principales, huit peintres amateurs ont planté leur chevalet dans l'endroit hanté par le maître de la Sainte-Victoire. Ce détail est bien plus important malgré son allure presque ridicule<sup>458</sup>. Pour renforcer l'anonymat, les peintres sont vus de dos et, sous le motif majestueux n'appartenant qu'à Cézanne, leurs chapeaux de paille évoquent une partie de campagne

---

456. "She's dreaming of becoming an artist herself." I.H., correspondance avec l'auteur, 16 février 2007.

457. "I went to Aix to look for the locations and felt intrigued by the circle of 25 years. coming as a young girl dreaming of becoming an artist, and then coming back as an artist to relive this day through the performance of a young actress." I.H., correspondance avec l'auteur, 2 mai 2008.

458. "The model of this shot was the desert scene in *Zabriskie Point* by Antonioni, even though his scene is a hundred times more exaggerated." [Le modèle de ce plan est la scène du désert de *Zabriskie Point* d'Antonioni, même si la sienne est cent fois plus exagérée.] I.H., correspondance avec l'auteur, 30 mai 2008.

à la Renoir (père et fils). Parmi les figurants, autre détail, en forme d'hommage, les seuls à se retourner à l'arrivée de la voiture sont les parents d'Isabell Heimerdinger.

Après l'Estaque, futur haut-lieu cubiste <sup>459</sup> et Gardanne <sup>460</sup>, Cézanne peint la Montagne Sainte-Victoire à partir de 1882 et il y reviendra jusqu'à 1906, année de sa mort <sup>461</sup>. Trois périodes se distinguent. Le site choisi par Heimerdinger correspond à la période médiane, la plus brève, autour de 1897. La montagne est vue du chemin Carraire des Artauds, au Tholonet <sup>462</sup>. Pendant plus de vingt ans la Sainte-Victoire sera le repaire du plus sauvage des peintres classiques français <sup>463</sup>, ce repli accompagnant la rupture avec l'ami de collègue Émile Zola à la parution du quatorzième roman du cycle des Rougon-Macquart, *L'œuvre*, en 1886, que Cézanne reçoit comme une trahison <sup>464</sup>.

Le scénario de *Détour* se lit comme un fait divers. Or la tragédie peut rejoindre la vie ordinaire dans le fait divers. Rien d'étonnant, d'ailleurs, si le réel prend parfois des allures de fiction, puisque la fiction en découle et n'en forme souvent qu'un *détour*. Dans le cas de ce film, ni viol, ni meurtre, mais un risque sérieux pour la jeune autostoppeuse. Quand la voiture circule, celle-ci est hypnotisée par le paysage et elle ne remarque pas les regards obliques que lui jette l'automobiliste. D'une certaine façon, ici, le paysage s'oppose à la jeune beauté. Le paysage s'oppose au nu féminin (fantasmé). La guerre entre les catégories des beaux-arts reste donc toujours ouverte ! À un moment, les catégories académiques croisent celles du thriller au cinéma. Même si l'atmosphère rappelle plutôt Éric Rohmer et spécialement *Le Genou de Claire*, tourné en 1970 dans la série des *Six Contes Moraux*, quoique les dialogues soient quasi inexistantes chez Heimerdinger.

---

459. « J'ai ici de beaux point de vue, mais ça ne fait pas tout à fait motif. » Paul Cézanne à Émile Zola, L'Estaque, 24.5.1883. Correspondance, éd. Grasset, Paris, 1978, p. 211.

460. « Je m'occupe toujours de peinture et [...] il y aurait des trésors à emporter de ce pays-ci, qui n'a pas trouvé encore un interprète à la hauteur des richesses qu'il déploie. » P.C. à Victor Choquet, Gardanne, 11.5.1886, *ibid.*, p. 227.

461. « J'étudie toujours sur nature, et il me semble que je fais de lents progrès. Je vous aurais voulu auprès de moi, car la solitude pèse toujours un peu. » P.C. à Émile Bernard, Aix, 21.9.1906, *ibid.*, p. 327. « Les esquisses, les toiles, si j'en faisais, ne seraient que des constructions d'après [nature], basées sur les moyens, les sensations et développements suggérés par le modèle, mais je dis toujours la même chose. » P.C. à son fils, Aix, 13.10.1906. *ibid.*, p. 331.

462. « Dimanche, si tu es libre et si ça te fait plaisir, viens déjeuner au Tholonet [...]. Si tu viens le matin, tu me trouveras vers huit heures auprès de la carrière [...]. » P.C. à Philippe Solari, Tholonet, fin août 1897, *ibid.*, p. 260.

463. « Me voilà donc retombé dans le Midi, dont je n'aurais peut-être jamais dû m'éloigner, pour m'élancer à la poursuite chimérique de l'art. » P.C. à Claude Monet, Aix, 6.7.1895, *ibid.*, p. 246

464. « Que me reste-t-il à faire dans ma situation, c'est de filer doux, et n'eût été que j'aime énormément la configuration de mon pays, je ne serais pas ici » P.C. à Joachim Gasquet, Aix, 30.4.1896, *ibid.*, p. 250.

Dans *Détour*, le désir est « exorcisé » par le refus. L'homme qui a un peu de peine à exprimer sa demande ne touchera pas les seins de la jeune fille pour laquelle il est presque difficile d'opposer un refus indiscutable. Le langage est fonctionnel. Il exprime le désir et il le refoule. Le seul moment de sensualité du film correspond à la séquence où l'autostoppeuse étend son bras à la fenêtre de la voiture et écarte ses doigts pour se rafraîchir dans le vent.

Chez Rohmer, la sensualité est partout, le langage exprime le désir et il le cultive. Son film met en présence un quarantenaire, Jérôme, et une jeune femme, Claire, d'environ dix-huit ans. L'action se passe aussi l'été pendant les vacances, à Talloires, sur les bords du lac d'Annecy. Jérôme, titillé par la beauté de Claire, fixe à un certain moment son attention sur son genou ; puis, analysant rétrospectivement la situation, il commente son trouble à une confidente, Aurora, à qui il dit que ce qu'il voit comme le « point vulnérable » de l'autre [mais c'est de sa vulnérabilité à lui dont il parle !], le genou de Claire, représente « le pôle magnétique de [s]on désir ». Quelques jours après, dans des circonstances qui n'ont rien d'érotique pour Claire, Jérôme palpe ce genou et Rohmer fait durer ce geste pendant près de deux minutes. (1 mn 45 s, exactement. Ce qui est infiniment long à l'écran.) Plus tard, mais sans transition au montage, l'homme revient vers sa confidente à qui il raconte son exploit.

« Ah ! Il m'a fallu du courage, tu sais... Beaucoup de courage, vraiment ! Dans ma vie, je n'ai jamais fait quelque chose d'aussi héroïque ou tout au moins d'aussi volontaire. C'est même la seule fois que j'ai accompli un acte de volonté pure. Je n'ai jamais éprouvé à ce point le sentiment de faire quelque chose parce qu'il le fallait. »

Le scénario s'est déroulé implacablement, en effet. L'homme, admirablement interprété par Jean-Claude Brialy, s'est délivré d'un désir que la jeune femme n'a même pas perçu. Et pour conclure, Rohmer, incroyablement malicieux fait dire à la confidente, qui est écrivain : « Je pense que c'est très bien raconté et que c'est dommage que je ne sache pas la sténo. J'aurais tout noté. »

De la cheville de Gradiva, au genou de Claire puis aux seins de l'autostoppeuse anonyme, un nombre infini de détours est possible.

Avant de se lancer dans sa deuxième série de tableaux de la Sainte-Victoire, Cézanne séjourne l'été 1896 à Talloires<sup>465</sup> où il peint plusieurs vues du lac d'Annecy

---

465. « Pour me désennuyer, je fais de la peinture, ce n'est pas très drôle, mais le lac est très bien avec de grandes collines autour, on me dit de deux mille mètres, ça ne vaut pas notre pays, quoique sans charge ce

(la toile du Courtauld Institute de Londres et une série d'aquarelles) encadré par les montagnes environnantes.

---

soit bien. Mais quand on est né là-bas, c'est foutu, rien ne vous dit plus. » P.C. à Philippe Solari, Talloires, 23.7.1896, *ibid.*, p. 254.

6.

## 6.1. / John Currin, peintre modèle

John Currin n'est ni le premier ni le dernier représentant d'une forme aggravée d'excentricité. L'excentricité en art est une autre forme de convention : à l'inverse de la convention dominante : souvent contrefaite pour épater la galerie ! L'excès de conformité est excentricité et il y a bien sûr une forme écoeurante de conformisme dans ce dandysme exacerbé...

La tendance est plutôt aujourd'hui au ressassement nostalgique de propositions mi-sérieuses mi-ludiques tardivement nées de la vague conceptuelle. (Ladite vague déferlait sur l'Europe et les Etats-Unis, il y a vingt-cinq ans ; il était temps !) Au risque de paraître stupide ou fin calculateur, John Currin peint quant à lui des tableaux figuratifs de taille raisonnable, des tableaux d'un goût corsé, aux traits et aux modelés exagérément marqués, comme seuls, en leur temps et à leur façon, ont osé en peindre Courbet, Derain, Dix ou Picabia pour... les salons bourgeois.

La peinture de Currin n'est cependant ni mondaine ni parodique, c'est au contraire une peinture mystérieuse qui, à raison de douze ou quinze tableaux par an (des nus aujourd'hui mais principalement des portraits), s'appuie sur la persistance d'une imagerie naïve et idéalisée jusqu'à la trivialité, laquelle assigne à l'homme et à la femme le statut de modèles et va parfois pousser cette « modélisation » jusqu'à la caricature, mais sans céder à la facilité du Kitsch, du grotesque ou de l'effet comique : hommes-modèles virils et barbus, femmes-modèles plutôt rondes et à la beauté plutôt sage, voire un peu fanée.

Chaque tableau procède de la réunion et de la synthèse d'une importante iconographie prélevée notamment dans des réclames fortement datées d'une époque (les folles années 50 !) où le bonheur d'être consommateur était le principal argument publicitaire. La facture est soignée, sans être figolée. Elle est vigoureuse sans être expressionniste. Elle a surtout l'extrême efficacité d'une illustration qui serait traitée à la manière d'un *vrai* tableau. Si bien que chaque œuvre que peint Currin constitue à son tour une autre sorte de modèle, correspondant comme par hasard à un genre éprouvé de peinture artisanale, « faite à la main » avec tout ce que cela suppose de maladresse contrôlée, de légère irrégularité, de minces débordements et enfin de remise en cause de l'héritage minimaliste ; l'image idéalisée, voire caricaturale, s'imposant aussi par sa



capacité de rejeter le réalisme et l'anonymat photographique — comme dernier avatar minimaliste (on ne peut plus lisse) ou duchampien (toute photographie relevant du ready-made).

Le mystère persiste (le mystère : encore une valeur esthétique fortement connotée). On se demande comment... Sinon par l'impeccabilité de l'imagerie et de la facture, qui lui est comme superposée. Pendant ce temps, évidemment, le portrait ou le nu sont Art par excellence au salon des peintres-cheminots et genres complètement obsolètes ou comble de l'extravagance de l'autre côté.

## 6.2. / Portrait de l'artiste en larmes

Des collégiennes fadasses, des femmes « entre deux âges », d'autres plus jeunes, mais alitées — mélancoliques au-delà du supportable —, des portraits de couples heureux mais déjà à moitié rances, des pin up dodues faisant (par définition) assaut de leurs charmes tapageurs, enfin, ici et là, dispersés dans le temps, quelques portraits d'hommes seuls, efflanqués et barbus... de 1990 à 1995, l'iconographie de John Currin a été successivement caricaturalement convenable, caricaturalement décatie et enfin caricaturalement naïve, romantique ou sensuelle.

Dans tous les cas, des portraits, et dans tous les cas, des portraits tendant donc vers la caricature, c'est-à-dire vers une image qui — au-delà de l'exagération de quelques traits caractéristiques — tire principalement son pouvoir du sentiment de déjà vu qu'elle nous procure et de l'accord qu'elle manifeste avec certains usages de la représentation qui n'ont échappé ni aux publicitaires ni aux peintres du dimanche ni aux auteurs de films ou de romans photos sentimentaux ni aux photographes spécialisés dans la photo « de charme » ou le portrait de circonstance : première communion, confirmation, mariage et autres messes religieuses ou laïques...

Si les œuvres de Currin nous sont d'emblée si familières, c'est, en effet, parce qu'elles ont un air de ressemblance avec toutes ces images que la photographie et le cinéma ont contribué à populariser : transformant tout portrait de couple en montage de fiction (trop beau pour être vrai) et présentant toute image de bonheur comme irréaliste ou toute créature un tant soit peu déshabillée comme effectivement offerte (sur un plateau) à nos regards, en tant que représentation, mais comme absolument inaccessible, en vérité, en tant qu'être de chair... Tout ça, évidemment, « c'est du cinéma » ! Et tout ce que ce genre de déballage peut en dernier ressort vous proposer, ce sont des histoires et des personnages — l'irréalité de ces personnages ne faisant d'ailleurs aucun doute en peinture puisque ces acteurs-là sont inexorablement figés dans une pose et sous une touche qui les désignent comme des créatures de fiction *en même temps* qu'elles désignent le tableau comme un objet singulier, sans profondeur, coupé du monde dont il est pourtant à la fois la représentation et l'ornement, voire le bibelot.

Car, après tout, quel est traditionnellement le destin du tableau ? sinon d'être accroché au mur ? d'être installé en un emplacement en vue et à l'abri des gestes intempestifs ? dans un intérieur qui sera plus ou moins encombré d'autres objets, la plupart fonctionnels, s'il est domestique, ou de même acabit, s'il s'agit d'une véritable salle d'exposition<sup>466</sup> ? L'œuvre d'art et l'objet d'art se confondent chez Currin, le statut des personnages est indissociable du statut du tableau pris comme objet (qui, inversement, détient son « épaisseur » de créature de l'« épaisseur » des créatures qu'il met en scène), et la démonstration tire toute son efficacité de la crudité du style, puisque celui-ci se donne, ici, comme immédiatement identifiable, c'est-à-dire comme immédiatement assimilable : exactement proportionné aux besoins domestiques et à l'attente d'un certain genre de collectionneurs, qu'il prend, semble-t-il, à rebrousse-poil, mais chez qui il éveille un d'autant plus puissant désir de « propriété »...

Le tableau doit exister ; pour exister pleinement, il doit être possédé ; et cette nécessité de l'objet (sur laquelle Duchamp a fait peser des doutes nécessaires mais aussi des soupçons de stupidité) n'est, chez Currin, ni l'expression d'une forme déconcertante de naïveté (le monde est rempli d'artistes tous plus malins les uns que les autres) ni celle d'un esprit rompu aux calculs stratégiques les plus rusés. Un peintre est un artiste qui produit des tableaux selon un style et une iconographie qui doivent tendre vers une certaine originalité. (L'artiste qui a « trouvé son style » est généralement un artiste heureux !) Le style est ici un personnage qui impose un angle de vue particulier aux autres personnages. C'est un élément nécessaire au fonctionnement du tableau. Mais ce n'est pas la raison d'être du tableau, c'est plutôt sa façade aguicheuse.

Dürer, avant d'acquérir le style grave et réaliste auquel on le reconnaît, peignait des femmes qui ont des visages de poupées. Comme le propre du réalisme, c'est souvent l'absence de style, Currin peint des femmes qui ont des visages et des rondeurs de poupées. Le style de Gréco, au contraire, ce sont ces visages creusés, ces membres démesurément étirés en longueur et Currin peint, en un sens, les hommes à la manière de Gréco<sup>467</sup> : les visages sont émaciés, anguleux et souvent considérablement allongés. Femmes et hommes relèvent donc de deux styles différents mais ils cohabitent dans bon nombre de tableaux récents. Beaucoup d'autres styles peuvent servir encore, comme

---

466. Je pense aux tableaux à motif de stands d'expositions stylisés en « nœuds papillons » du Néerlandais René Daniëls, mais on peut aussi songer aux tableaux de la série *Incident in a Museum* d'Art & Language (Michael Baldwin, Mel Ramsden) ou... pourquoi pas ? aux *Surrogates*, ces substituts d'objets, d'Alan Mc Collum !

467. *Portrait*, 1993-61, coll. Robert Vifian, Paris.

chez Otto Dix<sup>468</sup> ou Derain, pourtant il ne s'agit, pour Currin, ni de faire se succéder les styles jusqu'au vertige (comme d'autres artistes s'y emploient, trouvant un salut bien provisoire dans un éclectisme forcené) ni de s'arrêter à un style qui lui serait propre (comme tant d'artistes s'y sont employés à rebours : devenant ainsi leurs propres contrefacteurs), il s'agit plutôt d'adapter en permanence le style à une iconographie, elle-même soumise à des évolutions rapides.

En somme, il n'y a pas de style chez Currin, sinon dans cette compilation de styles qui rend ses tableaux et ses choix si aisément identifiables : entre Tiepolo, Boucher, Fragonard<sup>469</sup>, Goya, Daumier ou... Gaston Lachaise... mais sans doute plus proches encore de Norman Rockwell, d'Edward Hopper ou de ce type à la signature illisible dont vous avez acheté pour trois fois rien ce tableau drolatique aux puces dimanche dernier<sup>470</sup>.

Que faire en peinture après Derain ? C'est la question que toute sa vie se posa Derain. Currin, lui, produit peu mais il additionne les expériences sans trop se préoccuper de s'inscrire dans une actualité moderniste ou postmoderniste. Le style existe, il doit se montrer, c'est de cette démonstration que ses tableaux tirent une partie de leur impact et... de leur extraordinaire aptitude à susciter l'irritation ! L'art, en effet, depuis la fin des années soixante, ne nous avait pas habitué à nous solliciter si directement ; de lourdes interrogations se portant notamment sur la peinture et sur l'objet en général, que ne parvenaient pas cependant à condamner définitivement artistes et collectionneurs : comme si, on l'a vu, s'accordait obscurément, chez eux, un désir d'objet refoulé dont la peinture constitue l'appât par excellence<sup>471</sup>... comme si les nombreux avatars du ready-made duchampien trahissaient finalement une dépendance inévitable à l'égard de l'objet... et enfin comme si la peinture, après avoir été tant dénigrée, devait forcément tôt ou tard faire sa réapparition — perspective rien moins qu'appétissante en soi si, de fait, on la considère comme un *champ-artistique-autonome-et-séparable*, appelé à des « retours » et des congélations cycliques et

---

468. L'analogie formelle entre Currin et Otto Dix est frappante. Je ne peux mieux faire à ce propos que de renvoyer à l'illustration du cat. *Otto Dix*, publié par la Tate Gallery en 1992. Cf. notamment *Nelly mit Spielzeug*, 1925 ; *Bildnis Ursus, sitzend*, 1931 ; *Vanitas (Jugend und Alter)*, 1932 ; *Venus mit Handschuhen*, 1932 ; *Der Heilige Christophorus IV*, 1939.

469. Le *Portrait d'une Dame avec un chien [Portrait of a Lady with a Dog]*, du Metropolitan Museum de New York, est un des tableaux favoris de John Currin.

470. Tout ce qu'il y a de « Poulbot » dans Goya et Daumier se retrouve dans Currin.

471. L'autographe ou le « certificat » conceptuel pouvant à la rigueur suppléer l'absence provisoire d'œuvre graphique chez ces artistes.

intermittents. (On a ainsi vu s'effondrer l'espoir que mettait le marché en une « nouvelle » figuration, qui fut aussi éphémère que lamentable, au début des années quatre-vingt.)

Currin n'est pas un nouveau Balthus, heureusement, et son œuvre n'est pas symptomatique d'un retour à l'ordre qui passerait par une quelconque réhabilitation. C'est du pouvoir de l'image bien plus que de sa picturalité dont il est ici question et Currin, *le-plus-peintre-d'entre-tous-les-peintres-figuratifs-américains-de-sa-génération* (!), nous confirme dans l'idée que l'artiste n'est plus (ou plutôt moins) aujourd'hui quelqu'un qui donne à voir, mais quelqu'un pour qui voir, c'est faire : au prix d'un large balayage.

Lorsque Currin peint (sur chevalet) ses tableaux il est donc certes cet homme qui « rend visible », mais que fait-il au juste ? Il colle des morceaux, il réunit des figures de différentes origines, il fabrique un objet culturellement surconnoté, le tableau, et il y introduit non pas, *justement pas*, de la dérision, comme George Condo ou Richard Prince (et tant d'autres après lui), mais un formidable pathos au contraire, né de cette envie d'y croire, comme à « papa-maman <sup>472</sup> », et de l'empêchement dans lequel, victimes de notre passion des images, nous nous trouvons pourtant de considérer réellement la vie et les œuvres d'art au premier degré.

Un fossé infranchissable séparera toujours la vie et la représentation — à laquelle, c'est bien le problème ! nous voulons l'identifier, si elle est séduisante. Tout l'art de Currin consiste à entretenir cet équilibre entre le sublime et le trivial. D'où ce besoin de donner un tel impact visuel à ses tableaux. D'où ce recours au style et (*concurrentement*) à une imagerie qui oscille elle-même entre la mièvrerie et la vulgarité. D'où cette réappropriation de Boucher qui doit nécessairement passer à la moulinette de l'illustration — puisqu'un grand *Tableau*, s'il tend vers les hautes sphères du sublime, a moins d'impact que la plus banale des illustrations, cette image appliquée, de nature fantasmatique, qui nous rappelle à la raison en ne tendant, elle, qu'à diriger notre attention de ce qu'on voit vers « ce que ça représente ».

---

472. Cf. l'entretien avec Keith Seward publié dans le présent catalogue.

### 6.3. / Glenn Brown, ou l'ami des monstres

Le premier catalogue d'exposition de Glenn Brown fut publié en 1996 par le Queen's Hall Art Centre, d'Exham, ville du Northumberland où il naissait 30 ans plus tôt. Cet ouvrage proposait pour toute iconographie des reproductions d'œuvres de Rembrandt, Fragonard, Dali, de Kooning, Appel et Auerbach sous l'aguiçieuse couverture d'un album de science-fiction. Pour en savoir plus sur le travail de l'artiste, on pouvait lire une brève anthologie critique, mais si l'on n'avait encore jamais vu « en vrai » un seul de ses tableaux, les titres extravagants des œuvres reproduites pouvaient mettre la puce à l'oreille.

Pour tel autoportrait de Rembrandt, on peut trouver : *I Lost My Heart to a Starship Trooper*. Ce qui, traduit en français, évoque une sirupeuse romance intergalactique, et qui, renseignement pris auprès de l'artiste, fait explicitement référence au titre d'un tube, déjà fané, de la chanson disco. Daté de 1996, ce tableau de Rembrandt est manifestement un faux ! Un faux non dissimulé, d'ailleurs, puisqu'il s'agit de la reproduction, plus ou moins fidèle, d'une œuvre d'attribution douteuse...

Certains penseront à une grossière supercherie, mais, face à la « copie originale », les choses se compliquent. Car il s'agit bien d'une peinture faite main, et d'une exécution extrêmement soignée, mais d'une facture complètement lisse, alors que, comme la plupart des tableaux dont s'inspire Brown, l'œuvre de référence présente, de par sa veine proto-expressionniste, une surface irrégulière, en creux et en bosses, toute de lacérations, de cicatrices, fière des repentirs et des empâtements qui en écrivent le récit rageur et tourmenté.

Devant quel type d'expérience nous place donc un si étrange avatar ? Avant tout devant une expérience spatiale. Car on s'approche et l'on recule sans cesse, et sans jamais pouvoir trouver la distance idoine, devant un tableau piégé comme tous ceux que peint Glenn Brown. Ensuite, évidemment, devant une réflexion sur la question d'original et de reproduction. Enfin, devant une démarche subjective, à la fois

iconophile et iconoclaste, faisant de chaque tableau pris pour modèle un tableau pris pour cible.

Pourquoi ces tableaux en effet, se demande-t-on ? Parce qu'ils présentent tous un état limite de la peinture : tantôt ambitieux, tantôt limité, justement, emberlificoté dans un formalisme ruminatoire qui semble d'ailleurs le destin de toute la peinture expressionniste, quelles que soient les qualités particulières des œuvres qu'elle a pu produire — et les œuvres de Frank Auerbach, qui ont inspiré tant de reprises de la part de Glenn Brown, n'en manquent assurément pas.

Car comment appréhender l'œuvre d'un Auerbach après celle de de Kooning ? Et quel est le but d'une peinture faite exclusivement d'après peinture ? Quelle attitude adopte Glenn Brown face aux tableaux qu'il soumet à son interprétation ? Vénération ou mépris ? Pourquoi s'échine-t-il à vouloir leur apporter la dernière touche ? Au point où l'on en est, encore faut-il préciser que l'artiste prend soin de travailler d'après des images perverties de ces tableaux : des reproductions imprimées souvent très infidèles, auxquelles il fait volontiers subir de nouvelles déformations, comme cette anamorphose, très plausible, d'un tableau de Dali, tirant lui-même déjà parti de ces manipulations optiques. L'outrage est donc volontaire mais indirect, Glenn Brown participe au lynchage instauré par la reproduction photo-mécanique quasi illimitée, et il en rajoute... Il n'a pas l'ambition de porter le coup de grâce, plutôt un dernier réconfort si le cas est vraiment désespéré. Ainsi sa démarche excentrique peut-elle se rapprocher de celle de l'artiste américain Douglas Huebler, pionnier de l'art conceptuel, lorsque celui-ci, jouant avec malice le rôle du « Grand Correcteur », se plut à reprendre des tableaux de grands maîtres, jugés incorrects selon certains critères objectifs : anatomie ou perspective. « — À la place de Picasso, j'aurais fait ça ! »

Peu disert, Glenn Brown se décrit lui-même comme un Arcimboldo qui puiserait ces éléments ni dans le potager ni sur l'étal du poissonnier mais dans une histoire toute subjective de la peinture, dont les héros plus ou moins heureux peuvent être des artistes consacrés, des petits maîtres, des anonymes ou des illustrateurs de science fiction, comme Chris Foss — dont Brown agrandit aux proportions d'immenses tableaux d'histoire les illustrations de petit format... censées évoquer les immensités cosmiques !

Va et vient du proche au lointain, du sublime au trivial, de l'exaltation au dépit, du comique au tragique... L'expérience spatiale évoquée plus haut, celle du spectateur qui s'approche et recule devant le tableau sans jamais trouver la « bonne » distance (celle qui conviendrait à sa plus intense délectation visuelle) est finalement la traduction en actes du positionnement volontairement arbitraire de l'artiste.

Voir dans le travail de Brown l'expression d'une critique dogmatique, sûre d'elle, outrageusement consciente de la hauteur de ses vues serait complètement erroné en effet. Gerhard Richter s'autorise à dresser un très sélectif tableau synoptique de l'histoire des arts, de la littérature à la philosophie, de la musique aux arts plastiques. Il s'y place en bonne compagnie, et il a au moins la délicatesse d'y introduire Blinky Palermo et de conclure avec Dan Graham. Brown, lui, n'a ni encore l'âge ni le goût de ses prétentieux enfantillages — et, pour le coup, la modestie d'Auerbach ne va pas pour lui déplaire.

Ses choix artistiques personnels n'engagent que lui, même s'ils ont des conséquences sur sa production d'artiste — pour laquelle il doit des comptes à tout le monde. La curiosité qu'il manifeste pour ses contemporains est résolument positive, elle est même boulimique. Il faut avoir visité des expositions avec lui pour pouvoir en juger et je peux témoigner que cette curiosité est animée par le désir de connaître et non par celui de persifler. (Glenn Brown travaille à temps partiel dans une librairie de musée et c'est un des artistes de sa génération les mieux documentés que je connaisse.)

Non, il n'est pas atteint de cette manie du dénigrement, qui — mais c'est l'excuser déjà — trahit la difficulté de la majorité à vivre en accord avec son temps. Il peut même s'enflammer en parlant du peintre américain John Currin, son aîné de quatre ans. Et il jubile en constatant l'écart de comportement entre les néophytes et le public averti devant son travail : la science fiction fait naturellement recette chez les premiers, elle relève encore de l'imagerie refoulée chez les autres. Car être peintre aujourd'hui, c'est aussi se colleter au problème du bon et du mauvais goût, de l'acceptable et de l'inacceptable. Brown et Currin sont les enfants de Picabia et de Walt Disney. Mais ils ne cèdent pas à la facilité.

Si tous deux ont choisi le portrait (même les scènes de genre, chez le second, sont des portraits de groupe), c'est parce que si la peinture a, pour les uns, une odeur de charogne, le tableau s'impose encore conventionnellement, pour les autres, comme l'objet d'art par excellence, et que, pour ceux-ci, le portrait en représente, à tort ou à raison, la forme la plus élaborée, celle pour qui l'absence de métier ne trompe pas...



Fadaïses irréconciliables, évidemment, à partir desquelles se retournent indéfiniment les figures antagonistes du bourgeois et de l'avant-garde. Face à ce conflit, la parodie — dont les œuvres rétrécissent à mesure qu'on les approche — ne serait d'aucune utilité. La virtuosité, en revanche, peut toujours servir, suscitant derechef l'admiration ou l'invective.

Les derniers portraits de Glenn Brown peint d'après Auerbach incorporent des arrières-plans à la Léonard de Vinci sous des trognes pathétiquement défigurées à l'image du monstre de *La Belle et la Bête*. Grotesques ou pitoyables, ces visages ? Propres à inspirer la compassion, la frayeur ou l'hilarité ? C'est selon. Car il n'y a pas loin de l'horreur à la tarte à la crème, de Freddy à Laurel et Hardy. D'où, tout à la fois, cet aspect gratiné (on pense aux masques de latex de *La planète des singes* et aux interminables séances de maquillage exigées par les films de ce genre) et excessivement léché (c'est le côté tarte à la crème !), car la terreur doit ici s'administrer lentement et au pinceau numéro 1 ou 2, 3 ou 4 maximum et non à la tronçonneuse, outil favori du bûcheron, du criminel en série, et... de l'artiste expressionniste, quand celui-ci abandonne sa dépouille de peintre en bâtiment.

7.

## 7.1. / De l'usage de la pâte à modeler et de quelques clichés voisins

Si Michel François était sculpteur, pour simplifier les choses, on pourrait dire que son œuvre est tout entière prise entre la tentation d'agrandir ou de combler les vides, et celle de creuser ou d'augmenter les pleins.

S'il était simplement photographe, on hésiterait sans doute entre le reporter-anthropologue, le père de famille et une sorte d'entomologiste des sensations les plus infimes en même temps que les plus intimes... on observerait en outre que le cadrage des images devient de plus en plus serré à mesure que le reporter devient entomologiste.

Si, enfin, il était cinéaste ou vidéaste, chacune de ses séquences formerait une transition pour la séquence suivante et toute sa production reposerait sur son aptitude à isoler les interludes, les événements mineurs, les actes manqués et renouvelés de ce temps réel dont l'essentiel est fait de temps perdu : dans la sphère familiale, comme dans celle de l'atelier ou de la société.

Contrairement à certains usages, de plus en plus répandus, l'éclectisme, nécessaire et suffisant, n'est pas ici programmé, et la diversité des supports et matériaux utilisés n'enlève rien au sentiment général, entre la grâce et la précarité, entre l'élégance et la trivialité, qui se dégage de cette problématique présence du corps dans toute l'œuvre de Michel François : présence centrale mais plutôt implicite qu'explicite, à la fois vide et plein, plein qui se creuse et vide qui s'emplit, vide par l'effet du plein et plein par l'effet du vide : mâle ou femelle, mâle et femelle...

Qu'il photographie ou qu'il filme des situations de tous les jours, comme celle de faire mousser une savonnette entre ses mains, d'enfiler un chandail à col roulé ou de serrer une ceinture autour de sa taille ; qu'il s'attache à des gestes de sculpteur plus manifestes comme celui d'exécuter un moulage, de pétrir de bon cœur des matériaux ou au contraire de rivaliser avec eux, comme dans ce bras d'honneur fourré énergiquement dans une motte de terre ; ou qu'il introduise, avec ses sculptures, la fiction des objets

dans notre environnement sans art, tout s'organise en un langage homogène autour des mêmes préoccupations.

La photo trouve aisément un équivalent dans la vidéo, qui d'ailleurs la remplace de plus en plus, la sculpture (qui remplaça il y a une dizaine d'années la peinture) anticipe, accompagne ou poursuit les images fixes ou animées, et toute l'œuvre de Michel François se déploie en variantes ou en boucles, tels ces savons déjà cités, qu'on voit réapparaître ailleurs sous une autre forme puisqu'il existe aussi, quelque peu surdimensionnées, des sculptures de « savons mâles » et de « savons femelles » mais aussi de vrais savons accouplés : lorsque, réduit à l'épaisseur d'une écaille, un savon élimé vient se coller au dos ou au ventre ronds d'un savon neuf.

Photographie, vidéo et sculpture (dans l'ordre qu'on voudra), il y a toujours cette tentation de répéter les propositions pour en éprouver la validité et, bien sûr, dans la répétition, le désir de les pervertir, pour les faire avancer et pour avancer tout court. En ce sens le travail de Michel François n'est pas tant le résultat d'une activité singulière que la métaphore de l'activité en général, avec tout ce que cela suppose d'hésitation, de rumination, d'obstacles, d'anxiété mais aussi d'étonnement et de jubilation.

Tourner en rond, dans la rue, dans la nature ou dans l'atelier, n'avance à rien en effet sinon à entretenir un sentiment d'activité, une volonté d'activité : qui se voudrait un mouvement de tension permanente. Les mains dans les poches, que fait-on ? On remplit ses poches et, pour leur donner plus de volume, on peut même serrer les poings. Or l'ouvrage accompli, la tension recherchée diminue et il faut s'agripper à d'autres choses. Agripper, serrer dans ce qu'il nous reste de griffes, ou au contraire écarter, distendre, faire glisser ; comme on tourne machinalement un élastique entre ses doigts ou comme, avec une adresse longue à acquérir, on parvient à faire rouler deux billes dans sa main en évitant de les entrechoquer : exercice auquel se livre Michel François à temps perdu, pour ne pas perdre tout à fait son temps ou, sans le savoir, pour éviter de sacrifier à cette autre habitude qui consiste à raviver la conscience en se pinçant la paume de la main.

Quiconque découvre les photos de Michel François remarquera cette importance attachée aux mains. Comme si *avant* d'être ce qu'elles sont, ses photographies, ses sculptures et ses vidéos sont d'abord les empreintes et les résidus d'un séjour sur Terre. Quelque chose comme les reliefs d'un feu de camp, comme de la cendre amalgamée sous la pluie, comme ces mains plusieurs fois millénaires qui tapissent encore les parois

de certaines cavernes. Quelque chose d'extrêmement raffiné et de parfois presque sophistiqué (l'artiste a, comme on dit, du talent et ça se voit) en même temps que quelque chose d'on ne peut plus archaïque, qui rappellerait le souvenir de cette prime enfance où l'homme marchait à quatre pattes plutôt que debout sur ses membres inférieurs, la posture verticale lui soustrayant bientôt l'occasion puis la tentation de palper le sol, de le soupeser, voire de le goûter. (On notera en passant que la station debout a eu sur le vocabulaire anatomique cette curieuse conséquence de transformer les membres postérieurs en membres inférieurs, à l'exception des fesses qui leur sont rattachées et qui, chez l'homme, forment, selon l'expression surannée, un « derrière » ou un « postérieur » uniques.)



C'est l'usage qui fait le cliché et c'est le destin des clichés de durer, donc de se multiplier : tout devenant cliché si l'on n'y prête attention, de nouveaux clichés se pressant de plus en plus derrière les anciens toujours verts et l'ironie ne formant au stade désespéré qu'un rempart insignifiant dans la confusion générale. Il y a sans doute une véritable maladie du sens mais il y a également une indéniable vérité dans tout cliché, une vérité calcifiée, fossilisée, une sorte de kyste ou de nécrose qui constitue de même un signe distinctif, une cicatrice favorisant l'identification rapide, trop rapide peut-être.

Ainsi très souvent, chez Michel François, le sculpteur se représente-t-il à la besogne. Et ainsi (conformément à l'un de ces tenaces clichés académiques) a-t-il donc en commun avec l'enfant, le boulanger et le potier la nécessité de palper longuement les éléments pour en prendre connaissance et pour les transformer éventuellement. La comparaison avec le boulanger et le potier permettant d'évoquer l'autocritique permanente qui s'exerce chez Michel François à propos de la « futile » activité artistique, laquelle, entre loisir et survie, peinerait toujours à trouver une raison d'être poursuivie sinon à *s'imaginer* en marge des repères que semble imposer la scène artistique du moment. Curieuse situation d'ailleurs puisque l'œuvre de Michel François ne saurait cependant être considérée comme atypique, qu'elle s'inscrit au contraire sans difficulté dans le paysage artistique international (même si elle doit se situer entre Brâncuși et Robert Gober ; Man Ray, Meret Oppenheim et David Hammons ; Louise Bourgeois et Penone ; Gabo et Pistoletto ; Yves Klein et Fontana ; le Duchamp tardif de

l'Objet-dard ou de la *Feuille de vigne femelle* et Bruce Nauman ; Kishio Suga et Matthew Barney... bref entre des univers souvent jugés irréconciliables).

Étrange mélange aussi entre cette autocritique du système ou du milieu s'exprimant chez l'un de ses acteurs et la curiosité positive que porte, avec une véritable gourmandise, Michel François pour les recherches artistiques de ses contemporains. À la fois soucieux de ne pas se trouver rejeté de la scène artistique (il a pourtant été associé à un nombre considérable d'expositions collectives internationales), soucieux d'y pouvoir effectuer des comparaisons, et incapable de se choisir une famille d'affinité autour de lui. Curieux et sauvage. Fort d'une bonne connaissance des tendances récentes mais déconcerté de ne pouvoir y trouver du grain à moudre, en tout cas si peu par rapport à ce que peuvent lui suggérer les menus événements de la vie quotidienne ou au contraire les situations exceptionnelles suscitées par les voyages : sa fascination pour l'Afrique n'ayant d'égal que l'étourdissement que lui procurent l'énergie et la capacité d'expression spontanée des enfants.

De l'enfance comme de l'Afrique (et point d'une *Afrique fantôme* : d'une Afrique native au contraire), en effet, tant de choses sont encore à apprendre qui n'ont pas été prises ni par Leiris ni par les cubistes.

Poches de vêtements remplies de plâtre, colliers, ballons de baudruche, bouteilles, boîtes de conserve, pains de terre glaise, rubans de papier... un certain nombre d'objets à peine transformés reviennent aujourd'hui régulièrement dans l'œuvre de Michel François et interviennent dans ses expositions comme des ponctuations spatiales et symboliques prenant souvent tout leur sens dans la répétition.

Depuis peu, l'artiste repense ces éléments individuellement et expose, en même temps que l'objet, la procédure de sa confection, au risque de briser la part de secret et de magie attachée à cet objet dont le statut oscille entre l'emblème, la signature, le mot de passe, et dont la signification restait auparavant jalousement dissimulée. Ce dévoilement s'apparente dès lors à un rite d'initiation et il pérennise du même coup la présence physique de l'artiste : dont le souffle a donné leur forme à ces ballons dérisoires et dont les mains ont façonné ces billes ou ces poignées de terre.

Si l'anonymat prévaut généralement dans le cliché du potier ou du boulanger, il y a au contraire, chez Michel François comme dans la psychologie infantine, un narcissisme qui peut être comparé à celui des gens de spectacle : comédiens, danseurs, musiciens, clowns, acrobates ou magiciens... Présence du corps, une fois de plus —

l'artiste produit et il *se* produit —, d'où, dans ses formes extrêmes, sourd, comme chez l'enfant, une inclination à la scatologie : puisqu'aussi bien toute matière est fécale : pétrie pour être mastiquée, mastiquée pour être assimilée, assimilée pour être transformée et transformée pour être expulsée : mais sans jamais perdre de sa plasticité.

## 7.2. / Mouvement perpétuel, temps clair.

« La vie d'un astronome est normalement une vie solitaire, faite d'observations nocturnes et de repos la journée. La santé de Flamsteed ne fut jamais bien fameuse. Dans sa quête acharnée de la carte du ciel, la fièvre et les migraines le faisaient fréquemment souffrir. À l'âge de quarante-six ans, il se maria avec Margaret Cooke, qui mit autant de dévouement à l'aider dans ses recherches astronomiques que dans les travaux domestiques. »

Flamsteed House, Greenwich<sup>473</sup>.

« Le mouvement est généralement une fin en soi ».

Richard Hamilton<sup>474</sup>.

De son entrée à l'école de Brighton Polytechnic, en 1982, jusqu'à 1991 tout le travail de Steven Pippin consiste en la reconversion de pièces de mobilier, d'architectures et d'objets divers en appareils-photos et toutes ses œuvres se déclinent extérieurement en deux parties, qui sont souvent deux photographies : 1. l'une, platement documentaire, présentant sans fard l'objet transformé ou le dispositif utilisé ; 2. l'autre, expérimentale, et généralement peu lisible, correspondant à l'image que cet appareil archaïque et monstrueux peut réellement produire, au prix de patients tâtonnements et de poses extrêmement longues. La « forme » de ces œuvres n'est pas déterminée irrévocablement, elle est d'ailleurs secondaire pourvu que le saint Graal photographique ait été atteint et que l'observateur soit suffisamment renseigné sur les moyens d'y parvenir — un titre explicite, un court texte descriptif, un film ou une vidéo peuvent en effet valablement remplacer la photo constat du dispositif.

---

473. Texte relevé sur un cartel placé dans la chambre de l'Astronome Royal John Flamsteed, 1675-1719, Flamsteed House, Greenwich.

474. Cat. *Man, Machine and Motion*, Hatton Gallery, Newcastle-upon-Tyne, mai 1955, Institute of Contemporary Art, Londres, juillet 1955 ; repris dans Richard Hamilton, *Collected Words, 1953-1982*, Thames and Hudson, Londres-New York, 1982, p. 19.



L'image tant convoitée qui se donnait pour terme de l'expérience est-elle artistiquement intéressante ? Et l'expérience, elle-même, apporte-t-elle quelque chose à la connaissance de la photographie ? Là n'est réellement pas le problème. L'histoire de la photographie commence traditionnellement avec le récolement de ses premiers résidus mais la *camera obscura* projetait déjà des photos qui s'ignoraient bien avant que le moyen de fixer ces images ne fut trouvé, donc bien avant qu'on eut trouvé un nom à la technique, aux images et à l'opérateur qui sait les produire. C'est donc plutôt dans le choix des objets recyclés, dans la répétition même de cette expérience où la prouesse gratuite le dispute à la mortification mystique, et enfin dans l'introduction de ces préoccupations dans le champ artistique que se situe la part d'intervention personnelle de Steven Pippin.



La photographie est aujourd'hui techniquement à la portée de tous. Son invention n'est plus à faire ni même à vérifier. Steven Pippin le sait. Et il lui faut une forme exacerbée d'opiniâtreté pour persévérer solitairement dans des recherches que l'industrie a portées à un si haut niveau d'accomplissement, depuis les premiers instantanés et les premières images reproductibles. Il agit donc en toute connaissance de cause, froidement, en affectant juste ce qu'il faut de nostalgie pour nous rappeler combien cette histoire est déjà vieille et juste assez de componction devant l'évidence que cette invention relève à présent du patrimoine universel — l'appareil jetable, mis sur le marché depuis quelques années, constituant, plus qu'un symptôme, un véritable aboutissement démocratique. Se rebellant inutilement contre un pareil état de fait, ses expériences n'en sont pas pour autant motivées par l'ambition de repousser de prétendues limites ou d'user plus artistement de la photographie en la pratiquant au rebours des usages techniques. Parce qu'elle est absurde, l'affaire est grave et c'est pourquoi il conviendra de porter un costume de cérémonie : parce que, même débarrassée de tout mystère, la photographie est encore une cérémonie. (« Porter un costume lors de l'installation de ces dispositifs me protégeait comme un uniforme derrière lequel l'opérateur peut agir en toute sécurité et en toute respectabilité, même dans les situations les plus scabreuses<sup>475</sup>. »)

---

475. Steven Pippin, *Pictorial Troubleshooting*, « Washing Machines and Launderamas », dans le présent catalogue.

Tout est photographiable et tout le monde est photographe, mais, comme on le voit, ce n'est pas tout : puisqu'avec quelques aménagements et un savant dosage de lumière et d'obscurité, tout peut produire des photographies.



La photographie n'est plus une recherche alchimique or chaque nouvelle réalisation suppose, chez Pippin, la mise à jour d'un certain nombre de principes techniques et leur adaptation aux très rudimentaires et spécifiques conditions de prise de vue et de développement de l'image. La difficulté est une moindre impossibilité. Donc si le résultat est toujours décevant, il faudra toujours recommencer. L'œuvre de Pippin n'est pas un florilège de bizarreries, c'est plutôt une anthologie spéculative. Là où tout n'est plus qu'habitude et facilité, la pensée finit par s'arrêter en effet. Or ce que les progrès techniques ont en un sens rendu possible, c'est cette capitulation de la pensée devant la multitude des clichés les plus courants comme devant ce chef-d'œuvre de photo instantanée que tout le monde, muni d'un appareil automatique, est capable de produire une fois au moins dans sa vie, et sûrement par inadvertance.

Duchamp à Stieglitz : « Vous connaissez exactement mon sentiment à l'égard de la photographie. J'aimerais la voir conduire les gens au mépris de la peinture jusqu'à ce que quelque chose d'autre rende la photographie insupportable<sup>476</sup> ». Pippin : « La perfection technologique des modernes appareils-photos semble augmenter proportionnellement à l'insondable ennui de la matière qu'ils permettent de documenter<sup>477</sup>. » La vertu documentaire ne peut certes rien contre l'indigence de la chose documentée mais si Steven Pippin s'intéresse aux procédés archaïques de production photographique, c'est certainement parce que la fonction documentaire s'y trouve en quelque sorte redoublée par l'imperfection même du résultat, le caractère peu contrôlable de l'enregistrement et la précarité de la restitution, soit : par cette autre couche documentaire que les progrès techniques, tendant vers la limpidité absolue et la confusion du document et de la réalité, s'efforcent au contraire de faire disparaître.

---

476. Lettre du 22 mai 1922, *Manuscripts*, n°4, New York, décembre 1922, p. 2, repris dans *Duchamp du signe*, textes en français réunis par Michel Sanouillet, éd. revue et augmentée par Elmer Peterson, éd. Flammarion, coll. Champs, Paris, 1994, p. 244. « You know exactly how I feel about photography. I would like to see it make people despise painting until something else will make photography unbearable. »

477. Steven Pippin, *op. cit.*, « First Principles ».



Que faire encore de la photographie quand on en fut un amateur militant et qu'on désespère de l'assommante platitude et de l'épouvantable foisonnement des images qu'elle n'a cessé de produire depuis plus de cent cinquante ans ? Que reste-t-il de la fascination élémentaire que la photographie peut exercer à nos dépens ? Et comment cette capacité même de submersion à laquelle elle nous soumet (combien de clichés ont été réalisés dans le monde depuis son invention ? combien, aujourd'hui, depuis le lever du soleil ?) n'exercerait-elle pas à son tour sur les sceptiques une autre forme de fascination : noyés et fascinés d'être noyés ? Comment faire pour sacrifier pleinement à sa vicieuse gourmandise sans s'exposer du même coup à l'écœurement et à la répugnance qui s'en suivront, on en est averti, inévitablement ?

Il n'y a aucune obligation là où il n'y a pas de nécessité. La photographie offre un prétexte et un sujet parmi les plus poreux et les plus perméables — prodigue de ses clichés, elle l'est aussi de toutes sortes de métaphores artistiques et de lieux communs critiques — mais que se passe-t-il en général lorsqu'une invention parvient à un tel degré de reconnaissance et d'utilisation publique qu'elle nous interdit presque toute intervention individuelle ? La machine disparaît derrière sa fonction, l'invention devient transparente (le frigo produit du froid, la télévision ronronne à la place de la cheminée, la chasse d'eau évacue les déchets humains et la terre tourne rond : comme la machine à laver, le compact disc ou le mouvement mécanique de la montre qui est à mon poignet) : si le travail est bien fait, tant mieux, s'il est mal fait ou si la machine tombe en panne, il suffit d'en changer (créée pour être efficace, la machine n'a aucune raison d'être en dehors du contrat qui la lie à sa fonction), mais personne ne considère plus l'invention en la machine.



Après avoir successivement expérimenté le principe du sténopé sur un réfrigérateur et sur une armoire-penderie (qui laisseront les mémorables images de deux natures mortes photographiques représentant, la première, quelques denrées agencées au carré, la seconde, une pile de linge tassée dans un angle de mur !), Pippin introduira, en passant à l'autportrait, un caractère de performance dans ses réalisations et un certain

nombre de bandes vidéos et de films Super 8 ou 16 mm jalonneront dès lors son itinéraire.

Premier film et première performance : en 1983, c'est une baignoire qui est transformée en *camera obscura* et l'opération devient vraiment spectaculaire quand l'artiste transporte et installe son volumineux appareil sur la plage de Brighton pour se tirer le portrait, couché sur les galets et en maillot de bain — temps de pose : 20 mn.

Le film ne restitue pas forcément les expériences en temps réel — le montage permet d'imprimer des accélérations à l'action — mais il se définit d'abord dans une durée précise et il instaure ainsi une relation à l'œuvre qui est à la fois plus contraignante et plus « enveloppante », et qui s'oppose en outre à la saisie matérielle de l'œuvre d'art comme objet.

Une différence extrême oppose par exemple tous les autoportraits photographiques de Steven Pippin et son film intitulé *Launderama*, 1989. Si en effet l'artiste se plie dans tous ses autoportraits à des temps de poses extrêmement longs<sup>478</sup>, s'il se soumet parfois à des poses acrobatiques et s'il s'expose à l'incompréhension et à l'effacement du quidam<sup>479</sup> lorsqu'il réalise ses expériences dans des espaces publics, toutes ces poses et postures n'engagent que lui. Avec *Launderama*, 1989, il nous soumet, nous observateurs, au plan fixe de 9 mn d'une machine à laver à hublot accomplissant son cycle de lavage. Seul événement, seul mouvement notables pendant ces 9 mn : la molle culbute du linge dans le tambour en rotation alternative, dans un sens puis dans l'autre (comme on sait) et la rotation plus lente du bouton du programmeur, suivant imperturbablement le sens des aiguilles d'une montre. Ceux qui endurent avec abnégation les 9 mn de cette projection particulièrement monotone, ceux qui supportent la piètre qualité technique de ces images on ne peut moins spectaculaires (elles sont parcourues par des rayures, des poussières et autres saletés si opaques qu'on se demande, au début, si le film a réellement commencé et pourquoi le réalisateur ne nous fait pas grâce de ses amorces !), ceux qui ont eu assez de curiosité, assez de temps à perdre et à donner... ceux-là sont à la fin récompensés, lorsqu'un carton présentant un texte (comme dans un muet) nous explique que le film *qu'on vient de voir* a été développé dans la machine *qu'on vient de voir* en introduisant révélateur et fixateur à la place de la lessive et de l'assouplisseur.

---

478. Jusqu'à 6 h, en extérieur, pour *House Converted in a Pinhole Camera*, 1986.

479. « L'opérateur dut tenir [...] la pose (comme s'il était absorbé par quelque chose) en face de la machine pendant vingt minutes, au milieu du va-et-vient habituel de la rue. » Steven Pippin, *op. cit.*, « Self-Portrait with Photo Booth ».



La pose est une pause. C'est un moment de tension particulière dont dépend la réussite de l'entreprise mais c'est aussi une suspension dans le cours du temps. Steven Pippin décrit succinctement l'état qui est le sien dans cette situation critique où l'opérateur devient acteur. À propos de *Self-Portrait with Photo Booth*, il compare son attitude à celle d'un individu qui se soustrait du reste du monde en s'absorbant dans l'observation d'un phénomène : complètement tendu vers cet objet extérieur qu'est en l'occurrence l'appareil-photo et, par anticipation, sa propre image. À propos des œuvres réalisées dans des W-C, il évoque les délices conjugués de la défécation et de la méditation, il corrèle l'activité physique, « interlude solitaire », et l'intellectuelle (l'épanchement inférieur favorisant le supérieur) et il compare naturellement la production photographique à une excrétion — difficile, du reste, de ne pas relever chez cet artiste un penchant contrarié pour la scatologie. Enfin, à propos des travaux réalisés dans des salles de bains, il observe que le fait de poser nu et allongé est adapté à la situation, qu'il « imite la relation naturelle que l'on peut avoir avec une baignoire où l'on se tient nu et partiellement inactif pendant un certain temps<sup>480</sup> » mais il relève également plus tard le caractère pervers et mortificateur des poses plus acrobatiques : « Paradoxalement, le fait de rester debout, entièrement nu, sur le bord de la baignoire correspondait pour moi à une sorte de perversion, en totale contradiction avec le sentiment de sécurité que l'on ressent lorsque, dans son bain, on flotte tranquillement dans l'eau tiède<sup>481</sup>. » (L'analogie est frappante du corps spectral qui apparaît en négatif sur ces images avec les gisants de ces puissants personnages qui sont, nus, sur leur tombeau, la vanité même : « La mort ne laissera pas survivre un autre toi-même qui, vivant, puisse te pleurer mort, debout devant ton cadavre gisant<sup>482</sup>. »)

La pose est déterminante et la part de rituel qui lui est attachée a une réelle nécessité. Les photographes qui ont pignon sur rue ne sont pas pour rien les spécialistes des mariages, des baptêmes et autres cérémonies. Et si, à l'instar de Gilbert & George, Steven Pippin conserve un air un peu guindé dans ses autoportraits ou dans ses films,

---

480. Steven Pippin « Introduction », cat. *Steven Pippin/The Rigmarole of Photography*, I.C.A., Londres, 1993, p. 7.

481. Steven Pippin, *Pictorial Troubleshooting*, « Bath and Bathroom ».

482. Lucrèce, cité par Montaigne : *De Natura Rerum*, chant III, in Montaigne, *Essais*, Livre premier, ch. XX, texte établi par Pierre Michel, éd. Gallimard, Paris, 1965, coll. Folio, 1973, p. 157.

c'est parce qu'il force un peu le trait, mais c'est aussi parce qu'il y incarne tout à la fois un photographe, un acteur et un poseur amateurs qui, tous confondus, forment un personnage comme il s'en invente principalement dans les films ou dans les romans<sup>483</sup>.



Les monstrueux appareils-photos sont soit des instruments dont il faut éprouver l'efficacité en leur présentant le premier sujet extérieur venu (l'opérateur lui-même, en général), soit des dispositifs qui « photographie leurs propres mécanismes<sup>484</sup> » (comme dans les réalisations liées à des architectures<sup>485</sup>). La mise au point de ces appareils a en soi plus d'importance que le niveau d'efficacité qu'ils sont supposés atteindre. C'est pourquoi la machine est forcément documentée dans l'œuvre finale. Et c'est pourquoi elle peut se suffire pour juger de l'œuvre, pourvu qu'une notice nous explique son fonctionnement. Les liens noués par Steven Pippin avec la photographie ne doivent en effet pas nous faire perdre de vue que c'est avant tout l'énergie purement spéculative commune à l'ingénieur, au scientifique et à l'artiste qui l'intéresse et que toutes ses œuvres mettent en scène. La recherche artistique n'est pas seule « héroïque ». Elle n'est ni plus ni moins spéculative et donc ni plus ni moins fondamentale que ces autres formes d'investigation. Ce n'est d'ailleurs pas le spectacle des tâtonnements et des impasses inhérents à l'investigation que nous présentent les vidéos de Steven Pippin mais l'application, le dévouement de ce petit soldat<sup>486</sup> que doit être tout artiste, tout scientifique et tout chercheur dans l'exercice de sa recherche. Le costume noir un peu étriqué que revêt Steven Pippin lorsqu'il se met lui-même en scène est bien un uniforme. Tout soldat porte uniforme et c'est pourquoi dans un portrait récent Steven Pippin porte une blouse blanche immaculée de laborantin<sup>487</sup>. L'art est essentiellement une affaire de croyance. Une forme de fanatisme peut être nécessaire. Les menus réglages sont fastidieux mais il faut y passer. Le goût du travail bien fait n'est pas suffisant mais il est absolument nécessaire. Duchamp, fumiste avéré pour les uns et figure artistique rédemtrice pour les autres, travailla avec l'application d'un artisan pendant au moins

---

483. Lisa Anne Auerbach est bien inspirée de comparer l'équipement qui permit à Steven Pippin de transformer une cuvette de W-C en appareil photo à l'attirail miniaturisé d'un James Bond. — Comptendu paru dans *Artforum*, XXXIII n°2, octobre 1994, New York, p. 108.

484. Steven Pippin, *Notes on the Omni-graph*, 1995.

485. *Introspective*, 1993 ; *Retrospective*, 1994 ; *Addendum*, 1994.

486. Au lieu du mot photographe ou de celui d'artiste (qu'il évite systématiquement), dans tous ses textes Steven Pippin utilise le terme *operator* (opérateur) pour désigner l'utilisateur des dispositifs qu'il a inventés...

487. *Flat Field (Making Minor Adjustments)*, 1993, ph. Chris Saunders.

huit ans à son *Grand Verre*. Le travail n'est pas ni une valeur en soi ni une valeur ajoutée en matière artistique mais il peut avoir son importance — et c'est alors que l'artiste se rapproche de l'écrivain, du boulanger ou du charcutier-traiteur<sup>488</sup>. Jugeons sur pièces... mais comptons les pièces ; pour voir.

Sérieux scientifique, remarquable faculté de concentration ou au contraire retranchement autistique, égoïsme froid, vertu ou perversion, l'imperturbabilité affichée par Steven Pippin dans ses vidéos reproduit bien celle qui est nécessaire à ses cogitations puis à la réalisation de ses projets.

« Le nouveau centre de l'univers, écrit l'artiste, n'est plus le soleil mais le poste de télévision. Tout tourne autour de cet appareil<sup>489</sup>. » Or c'est bien de cette aliénation tranquille et insidieuse dont il est ici question. On ne saurait trop rapprocher sans le caricaturer le travail de Steven Pippin de ces œuvres critiques et ambitieusement politiques qui abondent et prospèrent depuis l'avènement tardif d'un Hans Haacke mais, malgré qu'il en ait, de telles considérations ne sont pas absentes de sa démarche. La machine n'est pourtant pas, chez lui, cet homme meilleur parce que subalterne, la machine est d'abord une invention (une aventure) humaine et l'homme n'est pas son employé : plutôt son accoucheur. Qu'à l'instar de la télévision, elle puisse instaurer une dépendance, que l'utilisateur soit finalement utilisé, n'est pas son problème, ce qui semble intéresser Pippin, c'est avant tout ce déploiement d'énergie humaine qui doit converger vers l'invention, c'est ce qu'il y a d'utopie dans toute invention (même utilitaire : améliorer la vie est au dessus de nos moyens si l'on est vraiment exigeant !), c'est donc au contraire cette dépendance de la machine à l'état « natif », cet espoir, cette foi que met l'homme dans une machine amie, fruit, aboutissement ou fantasme de son invention. (La machine est toujours en devenir.)



Le fantasme que poursuit Steven Pippin d'une machine célibataire qui s'engendrerait elle-même, qui engendrerait des images du monde en même temps que sa propre image et en même temps qu'elle reproduirait le film de sa procédure est un fantasme identitaire, la photographie s'y prête particulièrement étant donné sa

---

488. Dans ses courriers et dans ses textes, Steven Pippin n'utilise les majuscules qu'en tête de phrase. Est-ce par désinvolture ? est-ce par souci littéraire ? est-ce par souci démocratique ?

489. Steven Pippin, note à propos de *Flat Field*, dans le présent catalogue.

technique et la reproduction illimitée qu'elle autorise, mais il peut au reste s'appliquer à d'autres inventions et d'autres phénomènes. Et c'est pourquoi, depuis 1991, l'œuvre de Steven Pippin n'entretient plus de relation exclusive avec la photographie. Dix machines d'un genre différent, dont cinq mises au point dans la seule année 1994, sont à porter à son catalogue à ce jour<sup>490</sup>. Or une seule d'entre elles a encore un lien avec la photographie. On lira utilement les notices rédigées par l'artiste pour chacune de ces œuvres. Peu de choses peuvent être ajoutées à leurs précises descriptions et on ne pourra négliger les pistes ouvertes par l'auteur à leur analyse.

De *Wow & Flutter*<sup>491</sup>, 1991-92, à *Time and Motion Study*, 1995<sup>492</sup>, la machine est à la recherche de son autonomie. *Wow & Flutter* dit son nom, *Omni-graph* produit grâce à ses capteurs solaires l'énergie nécessaire à son fonctionnement, *Vacuum* et *Cosmos* émettent des sons qu'ils sont seuls à pouvoir entendre... (Par comparaison les sculptures de survie d'Ashley Bickerton prêtent un peu à rire.)

Il n'est nul objet sans fonction, fut-elle récréative, c'est la fonction de ces objets qui fait leur originalité et c'est leur utilité qui fait tout leur intérêt et peut-être aussi, *dans la vie courante*, leur supériorité sur l'œuvre d'art. On peut certes considérer les machines de Steven Pippin comme des sculptures, mais on risque de les juger ainsi comme on le ferait de ses photos si l'on voit en l'image un aboutissement *et non* un résultat, c'est à dire comme des objets stériles ou, à la rigueur, comme les vestiges incompréhensibles d'une civilisation (la nôtre), qu'on pourra qualifier plus tard en nommant son temps : l'âge de l'électricité.



---

490. L'entreprise Pippin vous propose cinq sortes de produits dans sa gamme audio, deux téléviseurs, un moniteur vidéo mobile, une horloge et un appareil photo révolutionnaire au nom évocateur l'*Omni-graph*, 1994. Par l'effet du hasard, le plus ancien report photographique sur étain réalisé par Nicéphore Niepce et l'appareil de Steven Pippin sont aujourd'hui conservés à Austin, Texas.

491. Il existe deux versions de cette sculpture : un prototype en bois, daté 1991-92, acquis en 1993, par le MoMA, New York, et un modèle accompli en aluminium, daté 1992-93, entré la même année dans la collection du FRAC Limousin, Limoges.

492. L'exacte chronologie s'établit ainsi : ♦ 1.) *Wow & Flutter*, version en bois, 1991-1992 ; ♦ 2.) *W. & F.*, version en aluminium, 1992-1993 ; ♦ 3.) *Flat Field*, 1993 ; ♦ 4.) *Void*, 1994 ; ♦ 5.) *Conundrum*, 1994 ; ♦ 6.) *Omni-graph*, 1994 ; ♦ 7.) *Stereophonic Wow & Flutter*, 1994 ; ♦ 8.) *Vacuum*, 1994 ; ♦ 9.) *Cosmos*, 1995 ; ♦ 10.) *Time and Motion Study*, 1995. (L'artiste précise que « l'idée première de *Stereo W. & F.* vint avant celle de *Conundrum* mais [que] la réalisation prit plus de temps et [que] cette œuvre fut terminée plus tard ». — Lettre de l'artiste, 15 mars 1995.)



Héritage paternel<sup>493</sup>, trace indélébile de la courte formation technique que reçut Pippin avant d'opter pour des études artistiques, moteur ou aboutissement de la recherche, la machine est dans tous les cas la figure emblématique du laboratoire. D'où le soin apporté par l'artiste à la conception de son design<sup>494</sup>. (Quel que soit le cahier des charges, il faut que la machine ait l'apparence qui permettra de l'identifier à sa fonction et à son origine.) À fonction bizarre, forme bizarre et futuriste, d'où vient cet aspect de robot (entre la machine et l'homme, il y a le robot), de sphère armillaire ou d'échassier fragile. Songez aux machines volantes de Léonard de Vinci ; songez à une sculpture de Deacon motorisée par Rebecca Horn ; songez aux gravures qui illustrent les livres d'anticipation de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ! Vous n'y êtes pas encore...

Steven Pippin a certainement médité les recettes de l'illustration de science-fiction. Car en effet, n'est-ce pas étrange ? Si le futur de l'industrie peut dans une certaine mesure être conjecturé, l'évolution de l'esthétique industrielle est quant à elle imprévisible. L'artiste se sait dépendant de ce paradoxe, il en use sans exagérer. Son vocabulaire est fait de capteurs solaires, d'engrenages, de vidéo transmetteurs, vidéo récepteurs, et autres composants électriques ou électroniques... Mais une dimension parodique est attachée à cette technologie ostentatoire qui se donne pour enseigne de la modernité. D'ailleurs à considérer attentivement ses œuvres récentes, le compact disc semble déjà promis au cimetière du musée ethnographique... puisqu'il conviendra d'exposer la machine après en avoir usé, condamnée qu'elle sera en dernier ressort à répondre sagement et indéfiniment : « Wwwwwooooww aaaannnd Fffluuuuuutttttteeeerrrrrr » à quiconque lui demandera : — Comment t'appelles-tu ?



Greenwich est aujourd'hui un faubourg de Londres. C'est une petite agglomération tranquille, un tantinet touristique, qui ne se distingue plus de la métropole, avec laquelle des liaisons aisées sont assurées par le train au départ de Charing Cross, de Waterloo ou de London Bridge Station<sup>495</sup>. Greenwich est aussi depuis 1884 la ville du méridien zéro.

---

493. Le père de l'artiste (ingénieur spécialisé dans la création de circuits imprimés) n'est pas avare de ses conseils de spécialiste.

494. « Dans *Laundromat Pictures*, le flash intervient en partie pour des raisons formelles mais il contribue évidemment aussi à précipiter le temps d'exposition, qui fut quand même de vingt à trente minutes. » — Lettre de l'artiste, 13 mars 1995.

495. Dans la vidéo *Continued Saga of an Amateur Photographer*, 1993, la durée de la procédure correspond à la durée du trajet en train : de Londres, où Steven Pippin habite aujourd'hui, à Brighton, où il

C'est par elle que passe cette ligne imaginaire et c'est elle qui lui a donné son nom. C'est à Greenwich que Steven Pippin a son atelier depuis 1985. Et cet atelier n'a d'autres particularités que celles conférées par les machines qui y sont réalisées depuis 1991. Je ne suis pas très familier des ateliers d'électriciens ou d'électroniciens mais je suppose que celui-ci leur ressemble à l'état rudimentaire. Quelques appareils de bureautique décomposés traînent d'ailleurs sur les rebords de fenêtres et sur les étagères.

(L'impeccable laboratoire a aussi l'allure d'une casse ; non trop encombrée, il est vrai.)

La dernière machine mise au point par Steven Pippin est une horloge. Ce ne saurait être un hasard car si l'heure absolue existe, si le temps a son mètre étalon, celui-ci, déclinaison du méridien zéro, devait forcément être « déposé » à l'observatoire de Greenwich.

En attendant un manuel d'utilisation détaillé qui ne manquera pas d'être fourni à l'acquéreur de cette œuvre, on peut se reporter à la courte notice dans laquelle l'artiste présente cette horloge comme une tentative de réconcilier deux conceptions opposées du temps : linéaire et cyclique. Le titre même de l'appareil, *Time and Motion Study*, place cette expérience sous l'arbitrage du temps — mais comment y échapper ! Il s'agit d'une étude, d'un essai, d'une expérience car une telle entreprise ne peut s'envisager que dans les limites de l'hypothèse. Le temps est-il linéaire ou cyclique ? La conception linéaire fixe un début et une fin à tout, à commencer par nous-mêmes. La conception cyclique est inspirée du modèle de la révolution terrestre et des saisons naturelles. Mais chaque cycle suit individuellement une évolution linéaire. Alors, comment savoir ?

Quand on regarde défiler les chiffres sur l'horloge de l'observatoire, à Greenwich, le temps passe sous nos yeux mais il est complètement uniforme... Une seconde en vaut une autre, le temps passe, d'accord, mais ce temps-là, qui (sous nos yeux) n'a rien d'absolu ni d'universel, ne nous concerne pas. Pas d'activité = pas de temps. (Quand on a commencé à compter, il ne faut plus s'arrêter... Voilà tout !)

Une œuvre d'art, c'est une création de l'esprit renfermant une évidence opaque qui ne peut s'exprimer autrement et dont le sens ne s'épuise pas. Une œuvre d'art est pour trois quarts faite de temps et pour trois quarts de ce temps, de temps perdu.

---

fit une partie de ses études — la photographie permettant ainsi à l'artiste de voyager dans le temps et dans l'espace.

Depuis 1657<sup>496</sup>, c'est la régularité de son mouvement mécanique qui sert d'horloge à la montre qui est à mon poignet, mais depuis 1884, c'est *aussi* son étalonnage sur cette horloge de Greenwich Mean Time (G.M.T.), laquelle a donc moins d'importance comme référence absolue (il existe ailleurs des horloges aussi précises) que comme convention universellement partagée.

---

496. Invention de l'horloge à balancier et du mécanisme à échappement, par Christiaan Huygens.

### 7.3. / Le monde sans son socle

Je n'ai jamais pu rendre visite à Giuseppe Gabellone dans son atelier, je n'ai jamais eu l'occasion de le rencontrer chez lui et je n'ai jamais pu tirer de lui des informations précises sur ses travaux en cours. Au bout de quelques minutes d'une conversation besogneuse, il n'a plus rien à vous dire et vous n'avez plus rien à lui demander.

Gabellone n'a en fait jamais plus d'une œuvre en chantier. Il n'a de promesse à tenir qu'à lui-même et il aurait bien tort de prendre quiconque à témoin de ses hésitations ou de ses repentirs. Les idées sont rares et plusieurs mois de travail ne suffisent pas à venir à bout de la meilleure d'entre elles. Une dizaine d'œuvres produites à ce jour, dans ces conditions, c'est déjà beaucoup. L'artiste a tout son temps. Il faudra repasser.

L'obstacle de la langue pouvait être un alibi commode entre nous, ce fut plutôt un élément révélateur. Il y a une dimension taciturne dans l'œuvre de Gabellone et dans la façon dont celle-ci s'élabore. Il y a là une part irréductible de silence et les arrières plans de ses photos traduisent assez bien cet état de désolation, proche de la vacuité, qui entoure, au propre comme au figuré, les travaux les plus accomplis : décor d'entrepôt vide, de parking souterrain, murs auréolés d'humidité, arrière cour, terrain vague clos de murs...

Comme si la chose à considérer, cette sculpture placée sans ambiguïté au centre de l'image, ne devait pas supporter la concurrence d'une réalité aux couleurs trop vives... ou comme si l'entreprise artistique était, ainsi représentée, volontairement livrée à la corruption, au contraire. Sauvée du péril de la rumination pour verser dans l'entropie généralisée. Sans perspective ?

Gabellone produit peu et il démolit beaucoup, en effet. Or s'il voue à la destruction la plupart de ses sculptures, c'est sans doute parce qu'il ne les juge pleinement satisfaisantes ou signifiantes que sous le point de vue unique<sup>497</sup>, stérile et borgne de la photographie.

---

497. Prenez *Stanza lucida*, 1994, l'une des œuvres les plus anciennes : un seul point de vue peut révéler tant de reflets.

Seules exceptions à ce nihilisme calme, celles de ses sculptures destinées à être vues pliées ou dépliées (un corridor extensible en aluminium et en toile, un cube « tricoté » en fibre végétale), et, étrange spécimen d'objet ethnique (?), une énorme nasse de raphia à la beauté circulaire et empoisonnante, tout entortillée sur elle-même. Or ces sculptures qu'il choisit de présenter telle quelle, dans leur intégrité d'objet tridimensionnel, Gabellone les appelle des « sculptures doubles ». Toutes les autres sont réductibles à une image. Celles-ci auraient une dimension supplémentaire, une dimension « louche » qui les rendrait inassimilables, inépuisables aussi parce qu'inconsciemment plus obscures : en deçà ou au-delà du pouvoir de l'image — comme sont également ces tableaux monochromes double faces, entrés quasi par effraction dans le corpus parcimonieusement constitué, et dont une face seulement, ni plus ni moins signifiante (deux tableaux monochromes de même format sont-ils interchangeables ?), est visible une fois le dispositif accroché au mur.

Car que l'image soit porteuse de sens, cela ne fait aucun doute. Elle est faite pour ça, et c'est pour cette raison qu'elle requiert si impérieusement notre attention : elle ne s'adresse que secondairement à l'expérience physique, elle sollicite d'abord notre réflexion.

Rien de moins évident que le réel, c'est banal de le dire. Le réel a besoin d'auxiliaire pour se rendre accessible et la photographie peut servir de béquille pour nous aider à le regarder... de biais. ( En face, n'y comptez pas !) Pour appréhender le réel, il faut se l'approprier par la pensée. Et pour se l'approprier, il faut se le représenter sous une forme particulière : il faut donc le « dédoubler », selon Clément Rosset, il faut le faire coïncider avec sa vision ou son imagination.

« Le réel immédiat n'est admis et compris que pour autant qu'il peut être considéré comme l'expression d'un autre réel, qui seul lui confère son sens et sa réalité <sup>498</sup> [...] : il n'est abordable que par le biais de la re-présentation <sup>499</sup> » Il nous est aussi inaccessible que notre propre identité — sur laquelle nous nous croyons pourtant les mieux renseignés. « L'identité est un objet invisible [...] : les autres ne peuvent percevoir que mon extérieur, et je manque moi de la distanciation minimale qui me permettrait de m'apercevoir <sup>500</sup>. »

---

498. Clément Rosset, *Le Réel et son double*, éd. Gallimard, Paris, 1984 ; rééd. Folio, 1993, p. 55.

499. *Ibid.*, p. 63.

500. Clément Rosset, *Loin de moi*, éd. de Minuit, Paris, 1999, p.80.

Donc, tel que nous parvenons à le recevoir, le réel est une *production* de la conscience et de l'imagination. Aussi, qu'il s'agisse de documenter l'existant ou qu'il faille au contraire considérer l'espace de l'image comme un espace de pure fantaisie, peu importe, la photographie est toujours prête à rendre service. C'est un raccourci qui s'adresse immédiatement à notre imaginaire. (Le « choc » des photos, si justement invoqué.) Gabellone l'a bien compris. Et il en tire des images de format toujours différent, toujours proportionnée au sujet qui l'intéresse, sans détail superflu, et qui restituent bien le conflit générateur de sa sculpture : à la fois placée sous l'emprise du matériau et tendant à l'immatérialité de la métaphore. Photographies : disparaissent derrière mes sculptures. Sculptures : disparaissent derrière mes pensées. Pensées : disparaissent derrière mes visions, mes obsessions...

Deux de ces grandes photographies méritent ici d'être décrites. L'une représente un paysage désertique : ligne d'horizon à l'infini, sol poussiéreux et cactus arborescents à volonté. L'autre met en scène un échantillon d'architecture, un morceau d'ouvrage d'art — c'est le terme consacré ! — à la manière de Gustave Eiffel, dans lequel sont encastrés, comme sous l'effet d'une coulée de lave, une automobile et un fût métallique.

Le paysage est suggéré dans un décor de parking et sous l'éclairage froid et homogène de quatre rampes de néon convergeant vers l'horizon et soulignant ainsi l'effet de panorama. Une automobile abandonnée apparaît sur le côté, en partie dissimulée et entravée par les candélabres. Les cactus sont, en gros, parfaitement conformes à l'imagerie du western (*Carnegie Gigantea*, ou Saguaro) mais ces stéréotypes ont été façonnés en terre, modelés à la main, ce qui tourne en dérision — ne pas toucher ! — la tactilité engagée dans les œuvres matérialistes et les affects qui leur sont habituellement attachés : l'esthétique de la trace tendant en effet à transformer l'œuvre en relique et la mort de l'artiste devant y pourvoir chaque fois que de besoin, puisque trace et disparition sont indissociables...

Ce que l'autre photo a surtout d'incongru, c'est son échelle et la méticuleuse découpe de ses éléments. L'architecture industrielle des usines Eiffel réduite aux dimensions d'un échantillon d'environ  $8 \times 8 \times 2,5$  m devient absurde. En outre la masse de métal envahissante est parfaitement ajustée aux contours des deux obstacles. Tout le pourtour est bordé, ourlé, avec précision et les boulons forment une sorte de broderie assurant moins la cohésion structurelle que l'unité décorative du dispositif. Comme s'il s'agissait d'une fontaine ou d'une Vénus callipyge au milieu d'un square. (Mais on peut également penser aux cercueils peints par René Magritte.)

Pour restituer avec fidélité l'impact de ces sculptures promises à la démolition, Gabellone a recours à la chambre et aux techniques de la photographie industrielle. Ces images sont impeccables mais elles ne présentent aucun intérêt photographique particulier. Elles sont limpides, transparentes : parfaites, techniquement, pour se laisser oublier comme photographies. Sans ostentation, malgré leur format nécessairement important pour coller au plus près de la sculpture, en une virtuelle échelle un. Pour chaque objet, une seule photographie est conservée. Une seule est suffisante. Ainsi l'image se détache du réel. Ainsi coopère-t-elle à la régression des objets vers leur état mental et ainsi peut-elle aussi bien nous rendre les objets existants plus directement accessibles, comme s'il fallait les détruire pour augmenter leur emprise matérielle dans les esprits.

Mais revenons aux « sculptures doubles ». Sont-elles des objets plus embarrassants, moins fonctionnels et plus plastiques ? Ce sont, plus prosaïquement, les travaux de Giuseppe Gabellone présentant, au terme d'une fastidieuse exécution, le plus de garantie de pérennité. L'accouchement de l'objet faisant plus encore partie du sujet. Car l'énergie et la détermination engagées par Gabellone dans chacune de ses réalisations — comme le choix de matériaux inusités chez ses contemporains : la paille ou le raphia, à « l'époque de la reproductibilité numérique de l'œuvre d'art <sup>501</sup> » ! —, sont des composantes hautement significatives.

Deux œuvres portent cette dimension physique à l'exaspération : *Vasca*, de 1996, photographie d'un bassin en terre crue adossé à un mur de parpaings et dont les parois mettent en évidence les traces de fabrication manuelle (exercice de modelage frénétique, dont on peut supposer qu'il a été bâclé en un temps limité) ; et *Km 2,6*, une vidéo de 1993 qui doit son titre à la longueur de ruban adhésif débobiné pour parcourir en zigzags, d'obstacle en obstacle (d'une poignée de porte à un balustre d'escalier, d'un pied de fauteuil au robinet d'un radiateur, etc.), l'espace très encombré d'une maison particulière ordinaire : le domicile parental, en l'occurrence, voué, comme on sait, à une détestation filiale qui atteint son pic entre quinze et vingt-cinq ans !

(Ceux qui découvriront l'œuvre de Giuseppe Gabellone dans ce catalogue ne verront pas une grande différence entre les sculptures photographiées, aujourd'hui

---

501. Cf. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* dans la traduction de Christophe Jouanlanne, éd. Carré, Paris, 1997.

détruites<sup>502</sup>, et les « sculptures doubles », pièces mobilières dont les conditions de présentation sont destinées à changer. C'est à l'état de reproduction que je suis moi-même entré en contact avec l'œuvre de cet artiste. Et rien, objectivement, ne permet de distinguer, ainsi, ces deux catégories.

Les photographies sont donc destinées à disparaître derrière la sculpture qu'elles documentent. Aussi, finalement, la différence est-elle encore moindre, conceptuellement, que je ne pouvais le supposer en apprenant l'existence de ce partage en deux catégories. Si une différence persiste, si l'on y tient, disons que ces deux types d'œuvres sont aussi différents que peuvent l'être des sculptures entre elles ! Mais alors ne faisons pas l'erreur de penser que certains de ces objets ont été conçus *pour* être photographiés. Et pourtant rendons grâce, une fois encore, à la photographie qui favorise tant de confusion puisque celle-ci accorde aussi à Gabellone la distance nécessaire à l'évaluation de ses projets.)

Avec la vidéo *Km 2,6*, de 1993, Gabellone a symboliquement payé son tribut à la performance et à l'action painting, il le reconnaît. Or certaines de ses œuvres s'inscrivent aussi dans la postérité de Fontana et d'Alberto Burri, d'autres évoquent, tel son cube dépliant, un genre dévoyé de sculpture minimale, d'autres encore entretiennent une forme de cousinage avec Matta-Clark ou Manzoni<sup>503</sup>... Y a-t-il donc, chez Gabellone, un plaisir pervers à marier des tendances inconciliables ? Je le lui ai demandé et son attitude ne laissait aucun doute : ces supputations référentielles<sup>504</sup> l'indiffèrent.

Sa lecture de l'histoire de l'art ne semble répondre à aucun système déterminé. Il y puise de façon empirique comme il puise, pour son agrément personnel, dans les œuvres de la littérature. Son œuvre dévie en outre du vocabulaire formel et du matériel thématique en vigueur chez la plupart des artistes de sa génération. Les connotations sexuelles ou sociologiques sont inexistantes ou soigneusement refoulées par exemple. L'homme est désespérément absent, sauf à être destinataire des fragments d'architecture qui jalonnent son catalogue anachronique d'apprenti bâtisseur, à mille lieues des

---

502. Une fois photographiées, à quoi bon les conserver ?

503. Comment ne pas voir dans le débobinage que je viens d'évoquer un autre acte de vandalisme, à l'encontre des *Lignes* enroulées de Manzoni, de seulement deux ans son aîné aujourd'hui ! ?

504. D'ailleurs, si l'on aime à se perdre en conjectures de ce genre, le saut qu'il exécute à pieds joints au-dessus de l'Arte Povera n'est pas des moins surprenants : il faut sans doute être artiste pour ignorer ostensiblement ce mouvement qui incarna, parfois de façon univoque, l'avant-garde italienne aux yeux du monde.



prétentions très en vogue de tant d'artistes architectes ou d'artistes ingénieurs... même si, après quelques démonstrations de « sculpture musclée » (je viens de les citer), l'œuvre semble avoir désormais lieu, chez notre artiste, en un lieu différent du spectacle de l'artiste à l'œuvre... même si, depuis la fin des années soixante, selon l'axiome invoqué par Lawrence Weiner, « la pièce peut être fabriquée [par quelqu'un d'autre] ».

Gabellone n'en appelle plus aujourd'hui à la figure démiurgique d'un Jackson Pollock, mais ses efforts non moins ambitieux tendent toujours, imperturbablement, vers une vision prototypique du monde, une vision d'avant la connaissance, une hallucination servie par des objets absurdes mais dotés, certains, se demande-t-on, de susceptibles applications pratiques (il ne suffisait pas d'inventer la roue, il fallait encore en prouver l'utilité) et d'un solide pouvoir d'évocation poétique. Comme si la glaise s'était faite homme. Comme s'il y avait une glaise avant la glaise. Comme si la sculpture était à l'origine du monde... et de tout ce qui l'encombre : d'utile ou, semble-t-il, d'inutile !

8.

## 8.1. / Les congres, les anguilles et les carpes

### 1987-1993 : évolution comparée des espèces

« Je ne préfère rien, je n'ai pas décidé que ceci ou cela serait préférable. Je suis obligé de constater comme si c'était l'histoire d'un autre. Je constate que ce sont des aventures qui durent un certain temps. J'ai travaillé un certain temps avec l'aventure du bois jusqu'à ce que ça s'épuise, sans préjuger de la fin. »

Toni Grand <sup>505</sup>.

1.

Il y a exactement six ans, le 15 juillet 1987, sur un de ses bois <sup>506</sup> tardifs malencontreusement brisé chez son propriétaire, Toni Grand plaçait en guise de restauration une attelle faite d'un poisson légèrement courbé puis figé dans la résine et la fibre de verre.

Le sculpteur n'en était pas à sa première inclusion. C'était en revanche la première fois qu'une dépouille de cette espèce entrait dans l'atelier et pénétrait ainsi dans un morceau de sculpture — sans préméditation aucune, sans souci de faire l'intéressant, sans intention d'en imposer le moins du monde, mais avec ce sentiment d'*impérieuse* nécessité qui confine au caprice, à la distraction, à l'urgence lamentable, à la superfluité même.

Des bois, des ossements et des pierres s'étaient introduits dans le travail auparavant mais jamais un élément à ce point subreptice n'allait, mine de rien, revenir avec autant d'insistance dans ses sculptures.

Ce qu'on pourrait sans conteste éviter d'appeler une « plaisanterie » a duré six ans. Les plus courtes sont toujours les meilleures. Celle-ci doit aujourd'hui cesser. C'est du

---

505. Catherine Lawless, *Artistes et ateliers*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990, p. 174.

506. Ce terme recouvre, à l'exclusion de toute autre sculpture, les œuvres en bois réalisées à la scie à ruban entre 1969 et 79, depuis *Deux faces dressées*, 1969, qui, elle, fut exécutée à l'herminette.

moins l'avis du principal intéressé, qui ronge son frein en attendant la prochaine « distraction », c'est à dire la prochaine « aventure »<sup>507</sup>.

Le propriétaire de l'œuvre accidentée n'eut pas un mot, mais n'en pensa pas moins (c'était un ami et de plus un expert), quand, après l'avoir fait attendre un assez long temps, Toni Grand lui rendit son bien. Le rapprochement du bois et du poisson tirait en effet vers une nouvelle direction. Car si l'animal filiforme épousait parfaitement la courbe contrariée du bois, il était cependant complètement étranger à la famille de l'œuvre ainsi rafistolée — pour autant que celle-ci se présentât auparavant dans son état définitif ou dans un état qu'un certain usage (ou une absence particulière d'usage) avait du moins désigné pour tel.

La ligne que décrivait ce bois était des plus simples. Elle n'avait rien de la contorsion naturelle de certaines *Lignes courbes fermées* de 1976-78. C'était une simple planche étroite d'à peu près un mètre cinquante de longueur (une œuvre de taille moyenne, donc, une œuvre portative), dont l'un des bords plusieurs fois entaillé était hérissé d'une dizaine de cales ou de coins en bois, introduits en force, qui lui donnaient son ventre ou sa courbure. (En l'occurrence ce surcroît de matière lui donnait du ventre et le poisson qui lui était collé sur le dos, un des plus gros, peut-être le plus gros, soulignait sa cambrure.)

On peut aujourd'hui rétrospectivement considérer que, ce faisant, Toni Grand mettait en chantier un ensemble important de nouveaux travaux. Cet objet d'un tout nouveau genre n'en procédait pas moins du hasard et de l'insigne stupidité de l'accident.

Un objet portatif vous échappe,

il tombe et il casse.

Il est irréparable...

Une entaille un peu plus profonde s'ouvre jusqu'au bout.

(Un changement inattendu était intervenu ; la valeur d'usage s'en trouvait, elle aussi, considérablement changée.)

---

507. « L'«aventure», comme je l'emploie, se rapporte au comment, comment faire ou comment écrire [...]. C'est donc une aventure «textuelle», pas psychologique ou intérieure. » Toni Grand, note, octobre 1993.

La restauration porte à son comble le problème de l'imitation et, dans une certaine mesure, celui de l'intention. Pour éviter cela, pour éviter l'ennui de la restauration, un accident devait donc se superposer à ce premier accident : sur la fracture accidentelle (et dommageable), une réparation accidentelle (et providentielle).

2.

Quelques années plus tard (d'assez nombreux poissons avaient été pêchés entre temps), l'hiver 1991, Toni Grand allait s'adonner à une « réparation » ou à un toilettage d'un genre plus radical. Une centaine de ses bois, qui tapissèrent pendant près de vingt ans les quatre murs d'une pièce de sa maison, et dont il évoquait parfois, avec une exaltation teintée d'écœurement, l'éventualité de la destruction, furent alors effectivement jetés au feu. Peu d'entre eux échappèrent à l'autodafé.

Ceux qui, comme moi, sans en être surpris, furent consternés par la nouvelle de la liquidation massive et définitive de ce fonds d'œuvres des années soixante-dix, virent d'abord dans ce geste une forme de mortification, un acharnement à régler ses comptes avec l'Histoire — car, on ne le sait que trop, parfois les œuvres historiques tuent les artistes vivants. Or une chose est sûre, c'est que Toni Grand a une aversion naturelle à l'égard des mots à majuscules <sup>508</sup>.

Il y avait nécessité de faire place nette et il est vrai qu'on tend à l'essentiel lorsqu'on se prend à faire du tri — un fantasme de purification se cache derrière toute élimination ! La destruction devient alors volupté, c'est tout ce qui distingue le tri, son caractère absorbant et tranquille, de la frénésie exterminatrice furieuse et réellement aveugle.

Ceci, ce trop long détour, pour dire enfin que Toni Grand est davantage porté à détruire qu'à restaurer des œuvres. On imagine donc son découragement, et la circonspection par laquelle il se devait d'y réagir (d'où la lenteur de sa réaction), quand ce bois de 1977 lui fut rapporté en deux morceaux. Aussi, pourvu que celui-ci ne fut pas brûlé dans la cheminée (le spectacle malheureux pouvant naturellement entraîner une

---

508. « Je ne connais que de petites histoires ! Des petites histoires qui viennent s'attraper à un grand papier tue-mouches où il y a déjà beaucoup de formes, d'événements, d'idées, mais sans ordre. » Toni Grand, entretien avec Catherine David et Alfred Pacquement, cat. *Toni Grand*, éd. Centre Pompidou, Paris, 1986, p. 48.

autre pulsion de destruction), c'était un moindre mal si un rafistolage intempestif venait à dénaturer assez profondément cette œuvre brisée.

3.

Depuis la réparation, six années se sont écoulées, une soixante d'œuvres (une soixantaine de « bidules », selon Toni Grand) ont été réalisées et un peu plus d'une dizaine d'entre elles ont été détruites ; celle-ci ayant été finalement jugée trop compliquée, celle-ci trop « mexicaine », *etc.* (Je ne parle pas des sculptures avortées !) La production a été particulièrement discontinuée pendant cette période. 1988, surtout, mais aussi 89 et 91, furent des années de grande activité (vingt-six objets furent par exemple réalisés en 88) ; 90 et 92, 93 dans une autre mesure, furent au contraire des années difficiles. Et le regard que porte Toni Grand sur ces travaux, aujourd'hui, est un regard volontairement rétrospectif. Un inventaire vient d'ailleurs d'être établi, par ses soins, pour les besoins de la préparation de cette exposition et du présent ouvrage. Tout porte à croire à la fin d'une période — et d'abord le désir, couramment exprimé, d'en finir ou, plus, d'en avoir déjà terminé avec cette « plaisanterie »<sup>509</sup> : avec les poissons et peut-être même avec la résine — et c'est pourquoi Toni Grand ne met aucun empressement particulier à achever certaines sculptures qui relèvent de l'aventure des poissons.

La volonté insistante d'éclaircir le proche passé ne va évidemment pas sans malaise. Ce malaise rejoignant l'inquiétude du *désœuvrement* et celle-ci mettant l'artiste en but à la *signification*. Car, nous y sommes, pour Toni Grand, sculpteur, l'*œuvre* est le lieu où doit se perdre la signification<sup>510</sup> ; le lieu, également, où se coupe, momentanément, le lien social, mais on y reviendra... « Tant qu'il reste une signification, dit-il, le travail n'est pas terminé. [...] Il faut que ça tienne debout tout seul (sans nous), en l'absence de signification. » (Mais désigne-t-il alors cette « stupide verticalité » par laquelle se manifeste habituellement les sculptures modernes et

---

509. Avec ce « comment-là », comme dirait encore Toni Grand.

510. « L'absence de signification, ou son plus manifeste débarras, c'est le bonheur. » Toni Grand, lettre, 10 août 1993.

anciennes ?) Ou encore : « Tout ce qui est là est mort <sup>511</sup> », caractérisant ainsi les *œuvres* d'art en général.

Il ne faut pas perdre de vue que ce texte est écrit dans ce climat d'interrègne, d'activité chaotique et que les réflexions récentes de l'artiste qui s'y trouvent reproduites participent de l'esprit du commentaire, qu'elles ont donc été livrées *a posteriori*. Il faut bien distinguer le besoin d'éclaircissement manifesté par le sculpteur aujourd'hui de l'état de jubilation qui, selon lui, correspond au « bonheur de faire ». Parler de l'œuvre, c'est lever le nez de dessus l'œuvre, pour l'artiste qui l'a faite comme pour celui qui la reçoit.

4.

La « réalité » de la sculpture n'est ni dans le faire (elle n'est pas dans ce défaut de réflexion, dans cette plénitude sereine, vécue à l'écart du langage, qui caractérise le moment où l'artiste pleinement absorbé par la réalisation est son propre ouvrier <sup>512</sup>), ni dans la contemplation (elle n'est pas dans l'objet en tant que *cet objet-ci* <sup>513</sup>, car rien ne distinguerait dès lors fondamentalement ma relation à la sculpture de celle que j'ai avec les clés de ma voiture ou avec ce livre, sur mon bureau, qui est à droite, tout près de ma main droite), ni dans le commentaire (quand, au contraire, une fois l'œuvre achevée, la réflexion de l'artiste se met à dériver).

La réalité de la sculpture correspond peut-être à cette mort inhérente à l'objet d'art, à cette absence revendiquée de signification dont parle Toni Grand. Or, ni avant, ni après, cette absence coïncide exactement avec l'œuvre — que nous ne *connaîtrons* jamais — et nous ne la voyons pas. D'ailleurs, c'est bien naturel que nous ne la *saisissions* pas ! (Comment définir positivement cette chose, l'absence, qui relève de la négation ? L'absence n'est pas un état, c'est une absence d'état...) Moins l'œuvre a de signification, plus elle est présente...

---

511. Propos recueillis au cours d'un entretien avec l'artiste, le 26 juillet 1993.

512. « Les "méthodes de travail" opèrent plus comme modes d'absence à soi que comme modes de présence, ou de personnalité [...]. » Toni Grand, entretien avec Yves Michaud, cat. *Toni Grand*, Musée Sainte-Croix, Poitiers, 1983, p. 14.

513. « Le "ceci" vise la chose, en tant qu'elle se tient devant nous, c'est à dire est objective. » Martin Heidegger, *Die Frage nach dem Ding*, 1962 ; tr. Jean Rebol et Jacques Taminiaux, *Qu'est-ce qu'une chose ?* A.VII., éd. Gallimard, Paris, 1971, p. 37.

Car en effet l'œuvre ne force aucun commentaire, c'est notre regard porté sur elle qui va au devant du commentaire et de la signification. De ce point de vue, et c'est simple, les sculptures de Toni Grand sont vraiment « mortes ». Mais par quel mystère les morts tiennent-ils debout tout seuls ? Quelle est cette mort particulière aux œuvres d'art ? et selon laquelle, malgré Heidegger<sup>514</sup>, les poissons équivaldraient aux bois ? Ceci est de l'art, ceci n'en est pas. Quelque chose me permet de le dire. Quoi ?

C'est dans ce genre de questions passionnantes mais oiseuses ou du moins par trop générales — les bois et les poissons, qui relèvent de cette mort inhérente à l'œuvre d'art, ne sont équivalents ni en tant qu'œuvres, ni (*a fortiori*) en tant qu'objets —, que Toni Grand est absorbé aujourd'hui. Mais que faire en attendant ?

Francis Ponge confesse une forme assez voisine de malaise dans une lettre à Jean Paulhan : « Comme depuis assez longtemps je n'ai rien écrit d'intéressant, et tant que je ne pourrai t'apporter vraiment quelque chose, il continuera à me paraître difficile, et comme illégitime, de venir te voir<sup>515</sup>. »

Illégitime de parler, illégitime de penser... Mais revenons à nos poissons !

5.

*La Réparation, 1977-87*, vient d'être rapportée à l'atelier afin d'y être photographiée. Amusement visible et réel de Toni Grand. C'est *cette chose* : couchée dans le coffre de la voiture ; *cette chose* : momentanément posée contre la haie de thuyas ; *cette chose*, enfin : qu'on suspend au mur, dans le grenier de la maison. — Couchée, posée en équilibre puis pendue.

Le sculpteur n'entretenait avec cette œuvre que la relation du souvenir depuis sa sortie de l'atelier. Un souvenir assez précis, la surprise ne venant aujourd'hui que de la taille de l'objet et donc du poisson, qu'il croyait plus modeste.

Entre le poisson et le bois s'entremet une bande de résine plutôt large. Toni Grand m'avait décrit assez précisément les découpes qu'il y avait pratiquées mais il s'étonne et se demande pourquoi les avoir faites : pour diminuer visuellement la distance entre le

---

514. « Une chose en général, il n'y en a pas. Il y a seulement des choses singulières, et de plus les choses singulières sont chacune cette chose-ci. Chaque chose est cette chose-ci et aucune autre. » Heidegger, *opus cit.*, A.V., p. 26.

515. Francis Ponge à Jean Paulhan, 22 juin, 1939, *Correspondance 1923-1968*, tome I, éd. Gallimard, Paris, 1986, p. 232.



bois et le poisson, vraisemblablement. Mais la forme et la disposition régulière de ces triangles découpés, treize fois répétés (celui du haut et celui du bas sont tronqués) en alternance de haut en bas (la base verticale du triangle placée une fois à droite, une fois à gauche et *vice versa*) est, au contraire plutôt de nature à attirer l'attention. L'œuvre est un collage : bois/résine/poisson, et ces trois éléments ont une égale importance. Ce qui, normalement, devait constituer la matière d'un conflit forme un nouvel objet. Pourtant la chose ne va pas de soi : la résine s'intercale, elle ne recouvre pas uniformément, elle n'égalise pas, elle est particulièrement conflictuelle et le poisson, particulièrement incongru.

Amusement de l'artiste, donc, parce que l'œuvre lui rappelle soudain le Musée de l'Homme et qu'il ne se souvenait pas de ses analogies avec certains objets indiens ou esquimaux. Cette curiosité ou cette étrangeté excessive, cet excédent confus d'ouvertures diverses et involontaires<sup>516</sup>, ce en quoi, Toni Grand voit en général dans ses œuvres un défaut passible de destruction, il l'accueille ici avec une visible satisfaction. Rien de tel que l'oubli ! Pour se réconcilier avec son passé. Pour passer à autre chose.

6.

L'irruption du premier poisson fut problématique de par la singularité même du poisson. La technique utilisée restait la même, mais elle allait être appliquée au *recyclage* d'une sculpture antérieure — ceci n'était pas nouveau et, parmi les poissons, la *Réparation* ne sera pas unique en son genre, d'autres travaux procéderont du réemploi d'œuvres passées.

---

516. La sculpture doit être fermée mais elle ne doit forcer l'attention de personne sur ce qui est *en* elle (les sculpteurs musclés disent « ce qu'elle a dans le ventre », les démiurges ou les catcheurs \* : « ce qu'elle a dans les tripes ») : elle est vide, elle n'a pas de signification. Elle doit donc présenter le moins de singularités possible sans tendre pour autant vers un modèle universel \*\*.

\* Cf. le texte de Didier Semin, *Des yeux derrière la tête*, cat. Biennale de Venise, éd. Association Française d'Action Artistique, Paris, 1982, p. 20 ; rééd. cat. *Toni Grand*, éd. Centre Pompidou, Paris, 1986, p. 121.

\*\* Voir à ce sujet *Pour une littérature réaliste*, de Georges Perec : « La littérature est, par sa définition même, création d'une œuvre d'art. Elle n'est même rien de plus. Mais ceci ne signifie pas qu'elle est une activité gratuite ni qu'elle est la recherche formelle et abstraite du Beau pour le Beau (qui implique un Beau éternel et assigne à l'art ce rôle impossible d'exprimer ou bien une valeur transcendante, ou bien une constante inhérente à une "nature" humaine métaphysique et immuable). » *Partisans* n° 4, avril-mai 1962, pp. 121-130 ; rééd. dans *L.G. Une aventure des années soixante*, éd. Seuil, Paris, 1992, pp. 50-51.

La situation était très différente quand, délaissant progressivement la scie à ruban, en 1979 (les bois relevaient du dessin, ils étaient équarris à la scie en suivant la forme de la branche), Toni Grand fit ses premières expériences personnelles avec la résine. Le bois persistera encore, en effet, sous la résine et même à part, mais le changement important découlera alors du fait qu'il n'existera bientôt plus comme ligne mais comme masse jusqu'à son futur abandon<sup>517</sup>.

L'introduction de la pierre, de 84 à 86, provoquera l'apparition de formes *volumineuses* et cloisonnées<sup>518</sup>, mais force est de constater que l'œuvre renouera avec le dessin grâce aux poissons. Avec cette notable différence par rapport aux bois que, ce que découvre le sculpteur, avec ses premières anguilles ou ses premiers congres, c'est d'abord la réalité d'un *module*. (Le dessin était filé auparavant, il sera segmenté avec les poissons.)

Rien que de très naturel, dans ces conditions, si les premières réalisations, de 87 à 88, sont des restitutions de formes géométriques simples : cubes, parallélépipèdes, triangles, ou simples lignes droites... Rien d'étonnant si, après une période difficile<sup>519</sup>, Toni Grand éprouve la nécessité de réaliser un nouveau cube en 92. Le cube, c'est en effet cet état premier et irréductible de la sculpture en deçà duquel il n'y a plus de connaissance. Sartre : « Lorsque [...] je pense au cube [...], je pense ses six côtés et ses huit angles à la fois ; je pense que ses angles sont droits, ses côtés carrés. Je suis au centre de mon idée, je la saisis tout entière d'un coup<sup>520</sup>. » Mais voilà ! cette idée ne va pas de soi. Il faut faire et refaire périodiquement l'expérience du cube pour savoir exactement à quoi s'en tenir. L'attitude de Toni Grand sera donc résolument empirique<sup>521</sup>. L'expérience commence où balbutie la connaissance. Rien ne prouve *a*

---

517. Les sculptures horizontales de 1978-79 présentées au musée Savoisien de Chambéry en 1979-80 et les colonnes de la Biennale de Venise 1982 constituent les deux pôles de cette utilisation « massive » du bois. C'est d'ailleurs dans cet intervalle 78-86 que, par leur aspect extérieur, les objets de Toni Grand vont le plus s'apparenter à ce qu'il convient de considérer comme des « sculptures ».

518. « Au lieu de l'action immédiate et rapide qui était la découpe dans le bois, il y a ici lenteur très salivée, et abandon du morcellement. Ce sont, au contraire, des réunions. » Toni Grand, entretien avec C. David et A. Pacquement, *opus cit.*, p. 42.

519. Neuf mois séparent le *Grand cube jaune*, 15 07.92, de l'œuvre qui la précède dans son inventaire. C'est dire si cette période fut besogneuse et marquée par une absence inquiétante de réussite.

520. Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, éd. Gallimard, coll. Idées, Paris, p. 22.

521. Faire un cube à l'instar de Robinson fabriquant une chaise : « J'entrepris alors de me fabriquer les meubles indispensables dont j'avais le plus besoin, spécialement une chaise et une table. [...] Je me mis donc à l'œuvre [...]. Je n'avais, de ma vie, manié un outil ; et pourtant, à la longue, par mon travail, mon application, mon industrie, je reconnus enfin qu'il n'y avait aucune des choses qui me manquaient que je n'eusse pu faire, surtout si j'avais eu des instruments. » Daniel Defoe, *Vie et aventures de Robinson Crusoe*, tr. Pétrus Borel, éd. GF-Flammarion, Paris, 1989, p. 109-110.

*priori* que six côtés carrés disposés dans un certain ordre peuvent former un cube. Seule l'expérience peut apporter cette certitude. On reconnaîtra alors dans le cube empirique le cube universel. Et puisque « l'objet, quoiqu'il entre tout entier dans ma perception ne m'est jamais donné que d'un côté à la fois <sup>522</sup> », puisque « Quand je dis : "l'objet que je perçois est un cube", je fais une hypothèse que le cours ultérieur de mes perceptions peut m'obliger d'abandonner <sup>523</sup> », le cube qu'il conviendra d'expérimenter devra être évidé, il devra appartenir à l'espèce de ces figures cavalières conventionnellement transparentes sous l'aspect desquelles on a l'habitude de *dessiner* les cubes : deux carrés décalés mais parallèles que relie quatre obliques également parallèles. Rien ne nous évoque plus efficacement le cube et ses trois dimensions que cet avatar squelettique rendu possible par le dessin.

Il y a dans notre perception une prééminence du carré sur le cube, une prééminence de la représentation bidimensionnelle sur l'original tridimensionnel, de la figure sur la forme, de la ligne sur le plan et peut-être du plan sur l'espace. En bref, il y a une preuve par le dessin.

Les cubes de Toni Grand seront donc des dessins avant tout autre chose. Ce seront des velléités (des projets non intentionnés) de cubes exécutés avec le souci de la ressemblance, c'est à dire avec le souci de rendre immédiate et immédiatement superfétatoire leur identification. Ainsi le petit cube de 1988 <sup>524</sup> et le grand cube jaune de 92 <sup>525</sup>, tous deux on ne peut plus rudimentaires (ni volumes, ni agencement de surfaces, simples agencement de lignes), sont-ils particulièrement réussis à cet égard. Douze arêtes et autant de poissons, c'est ainsi que se définit le « projet » du cube ; douze arêtes et autant de poissons, c'est ainsi qu'il nous est présenté une fois terminé et c'est tout ce qu'il reste du cube une fois celui-ci complètement *décortiqué*.

D'abord, il y eut l'idée de mettre bout à bout des poissons à angle droit. C'est de la sorte, presque par hasard, que fut monté le premier des cubes. Il y eut dès lors le spectacle du cube. Et c'est une fois seulement que le spectacle fut rendu possible, une fois ce prototype réalisé et livré à la contemplation, que le cube devint réellement cube dans notre esprit. C'est seulement alors, lorsqu'on prit conscience de sa singularité spatiale, lorsqu'on le décrivit, lorsqu'on le dégaga de la multitude des formes,

---

522. Sartre, *opus cit.*, p. 21.

523. *Ibid.*, p. 23.

524. Sans titre, 21.09.88.

525. Sans titre, 15.07.92.

qu'intervint véritablement l'*invention* du cube. Il n'est plus nécessaire aujourd'hui de regarder un cube pour rappeler le cube à notre connaissance (il n'est même plus nécessaire de le dessiner parfaitement pour suggérer l'idée du cube), il suffit de se souvenir de sa description, c'est à dire de sa formule. Ainsi, dans la multitude des formes, la multitude des cubes tient-elle une place toute particulière.

L'idée du cube est consécutive à l'idée d'assemblage, qui est elle-même consécutive à l'idée du poisson... La forme de l'assemblage est à l'avance indéterminée. Elle change plus ou moins d'une œuvre à l'autre. Et elle change radicalement selon les matériaux variés utilisés concurremment aux congres, aux anguilles ou aux carpes (plus occasionnellement) : bois brut, bois équarri, planche de latté, laminé, feuille de plomb, bronze, cornière ou tube d'aluminium — jamais, en effet, une même série n'avait ouvert un tel éventail de possibilités.

7.

Ce qui détermina Toni Grand à utiliser le poisson, ce fut avant tout sa flexibilité. Et ce qui distingue cette flexibilité de celle dont il avait faite l'expérience avec les bois, c'est, dans certaines limites, l'aptitude du poisson à conserver spontanément la forme qui lui est imprimée. En vérité cette qualité de plasticité ne sera que très rarement exploitée au cours des six dernières années. Jamais avant la fin de 1988 et guère au-delà de 89. Un peu comme si la *Réparation* — et la série des bois<sup>526</sup>, avant elle, dans son ensemble —, avait comblé tous ses désirs de lignes courbes. (Celles-ci seront en effet très marginales à partir de 89, ce seront plutôt des lignes droites irrégulières, des tracés à main levée.) Et un peu comme si la courbe avait été d'emblée jugée excessivement baroque, le baroque atteignant son comble avec ces « nœuds de serpents » qui furent présentés au Château de Chambord, en 1990, juchés sur deux vérins pneumatiques.

La ligne courbe se présente spontanément dans notre esprit comme indéterminée, elle est pourtant très singulière et très difficile à contrefaire. D'ailleurs, dans un processus lent, comme celui de la stratification, elle présente le défaut d'être trop

---

526. « Les assembler [les branches] bout à bout par un système simple, avec la seule intention que la "ligne" change de direction sans former d'angle. (Assez facile.) » Toni Grand, dans *Art actuel*, *Skira annuel* 79, éd. Skira, Genève, 1979, p. 62.

formellement intentionnelle. Le poisson aurait donc été choisi pour ses potentialités plastiques mais il semble que Toni Grand se soit ravisé dès la première expérience achevée, un peu comme s'il s'était dit : « puisque le poisson offre toutes ces possibilités, n'y touchons pas et usons de ce matériau le plus *normalement* possible. »

Entre le poisson qu'un geste minuscule suffit à rendre courbe et les petites pensées de l'époque des bois du genre : « Tiens, celui-là je vais l'équarrir, et puis le refendre et puis l'écarter <sup>527</sup> », toute la différence tient dans la possibilité de repentir offerte par le poisson (mais interdite par la résine). C'est dans cette possibilité que s'exprime la différence entre l'intention et l'impulsion. L'intention n'a pas la force de l'impulsion, parce qu'elle est révisable. (On pourrait aussi bien dire le contraire, je crois, la distinction entre ces deux termes n'étant pas assez fine, mais je pense qu'on me suivra.) L'impulsion est soudaine, elle se suit presque immédiatement des faits ; l'intention est raisonnée, au contraire, donc sujette à l'appréciation, c'est à dire au goût, sa mise en application peut en outre être différée. Ainsi la forme intentionnée retombe-t-elle sous le coup de la signification, en quoi elle devient rapidement irrecevable ou biscornue.

Équarrir, rendre carré ou faire un cube, dans une certaine mesure, c'est simplifier <sup>528</sup>. Courber un poisson, c'est contrefaire la courbe naturelle. Mais pourquoi celle-ci plutôt qu'une autre ? Au moins la ligne droite, qui est unique, évite-t-elle la tergiversation. La courbe plus signifiante que la ligne droite ? plus évocatrice en tout cas ? plus bavarde ?

C'est ce qui ressort, à coup sûr, de l'examen de plusieurs œuvres : de la sculpture installée l'été 1989 dans le jardin du Musée Rodin ; de ces « nœuds de serpents » dont je viens de parler ; de ces deux branches tortues sur lesquelles six et quatre anguilles replètes ont été fixées par une extrémité, et qui suggèrent une formation végétale (dont les poissons se recourbant vers le bas figureraient le feuillage ou les fruits mûrs <sup>529</sup>) ; de cet ensemble de neuf arcs diversement prononcés que prolongent chaque fois deux tiges

---

527. Catalogue de l'exposition Galerie de Paris, éd. Éric Fabre, Paris, 1976, p. 2 ; rééd. cat. *Toni Grand*, éd. Centre Pompidou, Paris, 1986, p. 56.

528. Les bois étaient souvent choisis « le plus tordu possible », « comme un cadeau de la nature ». Les congres ou les anguilles, eux, sont certes biscornus dans leur élément naturel, en revanche on se les représente parfaitement droits hors de l'eau, quand, à l'instar de n'importe quel autre poisson, il s'agit par exemple de suggérer leur taille par l'écartement des deux mains. (C'est de ce geste originel, universellement répandu, qui s'applique à toute autre sorte de chose, et qui incline naturellement à l'exagération, que naquit l'histoire fantastique de la sardine qui, un jour mythique, boucha le port de Marseille, comme on sait !)

529. Sans titre, 30.11.88 et sans titre, 3.12.88. Le catalogue publié par le musée d'art contemporain de Lyon en 1989 présente ces deux sculptures dans un état antérieur encore plus complexe.

d'aluminium et qui rappellent rapidement la forme familière de l'épingle à nourrice <sup>530</sup> ... D'autres pourraient être citées, mais ces œuvres sont plus particulièrement excentriques. Et l'on notera à quel point, dans leurs cas, le titre ou l'absence de titre manque à son objectif égalisateur — il semble qu'il y ait là comme une résurgence d'intentionnalité : décider de ne pas nommer, c'est décider de confondre ; décider de ne pas choisir, c'est décider quand même —, l'image qu'elles évoquent *malgré tout* s'imposant par sa commodité à Toni Grand pour les désigner. C'est, au demeurant, une réaction habituelle chez cet artiste, que de ne pas donner de titre mais de surnommer ses œuvres (par dérision la plupart du temps) <sup>531</sup> comme si l'attitude recueillie voire obséquieuse avec laquelle il est de rigueur d'accueillir l'« Œuvre d'Art » devait avoir son pendant de raillerie familière ; les raccourcis les plus ridicules ayant ici l'avantage d'une réelle efficacité descriptive.

8.

L'anguille a droit à une définition quatre fois et demi plus longue que le congre dans le Littré. C'est un juste retour des choses car le seul avantage que le congre ait sur l'anguille, c'est d'être quatre fois et demi plus long, dans certains cas ! (Le congre est à l'anguille ce que le parpaing est à la brique ! L'ouvrage n'en va toutefois pas plus vite avec lui qu'avec sa petite sœur de rivière...) Il ressort de la lecture de ces deux définitions que les connaissances de Littré et son équipe en matière de zoologie étaient des plus succinctes. Voilà même bien un cas (définir une espèce animale) où définition et description s'équivalent très exactement. Le congre est un poisson de mer et l'anguille, un poisson d'eau douce : à en juger par les deux textes, c'est toute la différence, car les précisions culinaires ne sont pas de nature à nous éclairer : « la chair [de l'anguille] est savoureuse, mais un peu indigeste », celle du congre constitue « un aliment assez bon, quoique peu savoureux <sup>532</sup> ». En d'autres termes, l'anguille a du goût et le congre n'en a pas, mais il peut être accommodé.

---

530. Sans titre, 25.11.89, coll. FRAC Languedoc-Roussillon.

531. Les *Cagettes*, les *Paquets*, le *Bâton merdeux*, les *Bunnies*, les *Épingles*, les *Boîtes de sardines*, les *Rondelles*...

532. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, éd. Hachette, Paris, 1873.

Toni Grand s'est donc fait une spécialité de congre en gelée dont il faut à présent dévoiler la recette (le même assaisonnement relevé pourra du reste être servi avec un plat d'anguilles).

### **SANS TITRE, 1987-1993**

Si vous ne les pêchez pas vous-mêmes, veillez à acheter des congres non vidés car c'est ainsi qu'il doivent être préparés. La demande étant faible, il est assez difficile de se procurer cette espèce de poisson dans le commerce, on recommande donc, si l'on en trouve, d'en prendre plus que nécessaire, l'excédent pouvant être conservé au congélateur en attendant la prochaine invitation.

- 1° Choisissez le nombre et la taille des poissons en fonction de l'importance de la table et de sa composition. Ne les partagez pas, ils doivent être servis entiers, au moins un poisson par personne. Enlevez les nageoires. Rincez plusieurs fois. Laissez la peau. Séchez.
- 2° Introduisez l'aiguille d'une seringue, piquez au formol et faites légèrement gonfler.
- 3° *Facultatif* — Si vous avez des préférences, c'est le moment de recouvrir le corps de colorant.
- 4° Renouvelez ensuite l'opération suivante un certain nombre de fois :
  - enduisez de résine ;
  - recouvrez d'une couche de fibre de verre tissée ou étirée (plus rare, plus difficile à manipuler, le Rowing se vend en bobine chez votre détaillant, il est recommandé pour les pièces-montées) ;
  - badigeonnez à nouveau pour faire tenir ;
  - laissez prendre et poncez entre chaque couche pour éliminer les coulures et ne pas perdre la forme du poisson.
- 5° *Facultatif* — Cf. 3°, la couleur obtenue sera plus soutenue si elle est passée à ce stade de la préparation ; une autre possibilité consiste à rouler les poissons dans le talc, l'effet sera encore différent.
- 6° L'épaisseur de la croûte désirée étant atteinte, badigeonnez une dernière fois en ajoutant un peu de paraffine à la solution de glaçage.
- 7° La combinaison de plusieurs poissons et leur disposition pour le service sera laissée à l'appréciation du chef, la même liaison (à base de résine, fibre de verre et paraffine)

devra alors être utilisée, suivant la même procédure, pour assembler bout à bout plusieurs poissons — il faut absolument éviter de servir les poissons côte à côte, cela ne s'est jamais vu en effet.

8° Les poissons étant attachés, quand le glaçage ne colle plus sous les doigts, c'est prêt.

9° Servez froid, directement, sans hors d'œuvre.

N.B. — Le plat peut attendre au moins deux siècles s'il n'est pas entamé mais il ne faut absolument pas proposer de reliefs s'il en reste — d'une part parce qu'il ne faut pas partager les poissons, d'autre part parce qu'une fois dégelé un même aliment ne peut retourner au congélateur.

9.

Le premier des poissons n'en était pas un, c'était une « anguille de haie », c'est à dire une couleuvre. Et c'est de sa découverte que naquit l'idée, ou la distraction, dont procède tous les travaux réalisés entre 1987 et 93.

Un voisin vint à passer la fourche à l'épaule devant Toni Grand un matin de juillet 87. À la fourche pendouillait le cadavre allongé et flasque d'une couleuvre. Celui-ci se balançait au moindre pas. La conversation s'engagea. L'artiste demanda au voisin, où il avait trouvé le serpent. Celui-ci répondit fièrement qu'il l'avait trouvé vivant et qu'il l'avait tué. La couleuvre crevée oscillait à chacune de ses paroles. Toni Grand reprocha amicalement son forfait au voisin. Celui-ci répondit qu'il n'aimait pas les serpents. Les couleuvres sont inoffensives, rétorqua l'autre. La dépouille assez lamentable sursautait tandis que la conversation, dont elle formait le prétexte, s'animait. Elle était toujours molle quand les deux hommes se séparèrent. Le voisin agita sa fourche une dernière fois tandis qu'ils se saluaient. Le sculpteur s'en souvint. Une sorte de déclic s'était produit.

C'est à dessein de trouver un serpent de grande taille que Toni Grand s'en alla pêcher, lui-même, à la ligne son premier congre, quelques jours après, non loin des Saintes-Maries-de-la-Mer. Deux furent manqués, le troisième fut ramené à terre. C'était une bonne prise, on peut encore en juger sur la *Réparation* puisque c'est au prix de cette pêche *phénoménale* que, très peu de temps après, le bois brisé fut recollé. Conseil avait



été pris auprès d'un pharmacien pour les problèmes de conservation. Il fallut dès lors se munir d'une quantité assez importante de formol mais au moins le sculpteur allait-il faire l'économie du bocal...

(Les autres congres furent achetés sur le port de Sète au père ou à l'un des fils d'une famille de pêcheurs portugais du nom de Chalaca qui les pêchaient spécialement sur commande. Il fallut inventer cette histoire de spécialité culinaire familiale et invoquer chaque fois l'imminence d'un banquet en famille ou entre amis. La dernière commande devait être passée au mois de mai 93.

Entre temps des anguilles furent, plus rarement, utilisées. Elles venaient de Marsillargues, de Lunel, ou des Cabanes sur l'étang de Mauguio. Mais les pêcheurs d'anguilles sont de plus en plus rares, ces animaux étant en taille et en quantité devenus insuffisants<sup>533</sup>.)

10.

Contrairement aux serpents et à la plupart des poissons, le corps des anguilles et des congres n'est pas recouvert d'écailles. L'habitude a pourtant été prise de les appeler des poissons quoiqu'en apparence ce soient plutôt des serpents aquatiques. Peut-être le terme de poisson est-il plus vague, moins connoté, en tout cas différemment connoté ? (Et c'est vrai qu'il ne réveille aucun sentiment de malignité.) Mais ainsi les sculptures de Toni Grand sont elles par métonymie devenues elles-mêmes des poissons. Et l'habitude étant prise, puisque ce *sont* des poissons, une fois au moins il fallut recourir au poisson générique : à la carpe (d'eau douce) ou à la daurade (poisson de mer), en l'occurrence à la carpe (trois fois, ou plus), qui est aux poissons ce que le chêne est à la communauté des arbres (dans l'hémisphère boréal au moins) : un individu en lequel se reconnaît symboliquement tout un ordre, un parangon et une sorte de caricature.

— La première expérience avec la carpe remonte à septembre 1987, dans les deux mois qui ont suivi la réparation. Détruite en 90 mais reproduite dans un livre d'Émile

---

533. Ces renseignements sont donnés pour la petite histoire, qui retient plein de choses inutiles, et malgré une certaine réticence pour le détail biographique. (« Tout cela ne dépend pas d'une situation locale, j'aimerais que cela se puisse partout donc ne pas lier à une place [...]. » Toni Grand, lettre, 2 octobre 1993.)

Noël<sup>534</sup>, l'œuvre en question dénote déjà une utilisation caricaturale du poisson. Les yeux, la bouche et les arêtes des quatre carpes utilisées y sont en effet rehaussés à la peinture blanche, comme si le dessin schématique par lequel on figure un poisson d'avril avait été superposé aux poissons véritables. (C'est cette sculpture que Toni Grand jugeait « trop mexicaine » ; on ne peut que regretter sa destruction.)

— La deuxième expérience eut lieu en mai 1989. L'œuvre, également disparue, relève de ces « marqueteries » dans le genre desquelles le poisson est inclus une première fois dans la résine et une deuxième fois dans « sa » forme évidée dans la planche de latté ou de laminé.

— La seule œuvre ayant à ce jour réchappé au désastre consiste en deux parties : la procession verticale ascendante de quatre poissons, et l'autre de trois, descendante. Les deux lignes de poissons ont été fixées sur deux supports indépendants : deux de ces règles en aluminium utilisées pour l'arasement lors du coulage des dalles en ciment. Toni Grand tenait cette œuvre à l'écart quand je lui rendis visite en juillet dernier. Il me fallut lui demander de me la présenter. Des perforations régulièrement espacées dans l'aluminium attiraient mon attention. Elles avaient sans doute été pratiquées sur l'un des bords de la règle pour assurer la cohésion de la partie métallique et de la résine. Elles constituent également un élément rythmique en contrepoint du rythme des poissons. Une bonne dizaine de centimètres de poissons manque, en haut, sur la plus petite des deux règles. Cette omission est-elle volontaire ? Peu importe. La *grimace* existe, c'est ainsi. (Les grimaces sont des formes et, après tout, les formes sont toujours des grimaces.) Il faut encore y voir cette attitude désinvolte, très prononcée chez Toni Grand, que certains artistes adoptent ou feignent d'adopter par rapport à leurs productions : objets encombrants, objets de trop, sans raison d'être. Plutôt en rire, plutôt détruire...

Pour peu qu'on la présente autrement, cette œuvre peut se résumer à un cliché figuratif d'une confondante naïveté. Ceci n'a d'ailleurs pas échappé à l'artiste. Si, en effet, l'on ramène les deux éléments à l'horizontal, les deux règles, placées en haut, figurent un ciel blanc, la résine se découpe sur l'aluminium comme autant de vaguelettes, et les poissons, sous « l'eau », défilent en ligne, dans un ordre inattaquable — seul détail fâcheux, ils défilent le ventre en l'air !

---

534. *Jadis Bis*, éd. Actes Sud, Arles, 1988, p. 16, illustration du bas.

Toni Grand aurait-il donc le souci de la figuration ? Ce serait nouveau, mais on peut en faire l'hypothèse. Je crois plutôt qu'il a par moment le souci du détail vériste, c'est du moins ce que prouve ces chicots de platane rapidement débités à la scie en forme de fuseau puis « maquillés » à la résine et qui alternent — signe-signifié-signé-signifié — dans quelques œuvres avec les vraies anguilles ; l'artiste jouant parfois de l'illusion jusqu'à peindre les fuseaux (en épargnant les extrémités) et à dessiner des yeux et des arêtes sur ces « poissons » aériens que forment les rejets de platane. (Ces bouts de bois ont vraisemblablement été récupérés après l'élagage des arbres qui sont à la porte de la maison.)

L'illusion est grossière bien entendu et elle vient compenser notre disposition naturelle à projeter du sens, à rationaliser anecdotiquement l'informe, comme si celui-ci engendrait forcément la frustration. (Douglas Huebler<sup>535</sup>, me raconta ainsi, qu'il mit un jour dans une fureur noire un de ses amis, peintre abstrait, dans les années soixante, en lui soutenant que, quelque ait été son intention, il y avait un personnage dans un des ses tableaux les plus intéressants<sup>536</sup>.)

Il y a des poissons derrière les poissons. C'est ce que démontrent aussi les traits de peinture blanche tracés de façon caricaturale sur les carpes. Autrement dit, le poisson-matériau-de-la-sculpture n'est autre qu'un poisson trivial, et c'est pour ajouter à la trivialité de la sculpture — activité « surestimée » mais inestimable — que Toni Grand a recours au genre mineur de la caricature, ou qu'à travers certains titres ou surnoms d'œuvres il fait citation de personnages fameux de la bande dessinée : Bugs Bunny ou Mickey Mouse.

Les anguilles, les congres et les carpes ne sont que des anguilles, des congres et des carpes. La sculpture va leur conférer une longévité exceptionnelle (celle que leur donne principalement leur inclusion dans la résine) mais au fond ce sont des êtres ridicules, sans pérennité, pas même celle de l'espèce, qui évolue sans cesse. Et je suis persuadé qu'il plaît à Toni Grand de penser rétrospectivement que ce qui l'a occupé pendant six ans, ce sont des sculptures dont le noyau est formé par de vulgaires et d'assez immondes poches de formol. Rainer Michael Mason rapporte cette anecdote : « Alors qu'à table on parle de Matisse, de Brâncuși, je crois bien que Toni Grand rétorque :

---

535. Cf. l'ouvrage *Douglas Huebler, Variable, etc.*, éd. FRAC Limousin, Limoges, 1993.

536. Entre autres nombreux exemples, cf. à ce sujet la "Description d'un singulier rideau de lit", de G. C. Lichtenberg, dans ses *Aphorismes*, Second cahier (1772-1775), tr. par Marthe Robert, éd. Denoël, Paris, 1985, pp. 67-68.

“Pas de signification : les cinq sens, pas l’essence”<sup>537</sup> » — ainsi les idées ont-elles définitivement trouvé leur bocal stérilisateur.

11.

Jamais le problème de la conservation ne s’était posé avec autant d’importance auparavant. Avec les poissons, il se pose doublement : le formol noie le poisson et il le maintient par l’intérieur. La résine chasse l’air et les lambeaux de fibre de verre recouvrent de bandelettes. (Cela ne nous avance certainement pas à grand chose, mais comment ne pas penser à ces momies de crocodiles que confectionnaient les égyptiens ; au coelacanthe, cet autre poisson ; ou à ces insectes retrouvés intacts dans de petits morceaux d’ambre, et dont l’espèce a disparu depuis des milliers d’années ?)

Qu’on ne se méprenne pas toutefois sur les implications réelles de ce problème de conservation. L’habitude de détruire des œuvres, vécue assurément comme le seul acte raisonnable, la jubilation de défaire égalant en outre le plaisir de faire, bute ici sur un os, ou plutôt sur une arête. D’ailleurs le souci de conserver les choses s’étend-il jusqu’aux œuvres ? Personnellement, j’en doute. C’est plus en taxidermiste qu’en sculpteur qu’il faut considérer l’attitude de Toni Grand à cet égard. Une fois la décision prise, rien ne s’oppose plus à la destruction des œuvres, mais au fond quel sentiment de gâchis, quel sort navrant pour les poissons ! — Au moins les bois avaient-ils un avantage incomparable sur le reste de la production : un coup de vent et les cendres dispersées ne laissaient aucune trace...

Sans doute ce problème de conservation que notre anthropocentrisme rattache avec acharnement à un souci personnel est-il en vérité seulement inhérent au matériau utilisé : c’est à dire à la résine, dont le sculpteur exploite les possibilités depuis 1977 (et qu’il manipulait déjà à la fin des années soixante). Et bien sûr, ce n’est pas complètement par hasard qu’un artiste décide d’utiliser un matériau particulier. C’est parce que celui-ci correspond à une certaine attente, ici la transparence ou l’opacité relative de la résine — comme on veut ! —, la mise à distance de l’objet par laquelle s’accompagne le processus d’inclusion, la conservation de l’objet qui en découle, *etc.*

---

537. Toni Grand cité par Rainer Michael Mason, “Toni Grand : Sans titre”, cat. *Toni Grand*, Musée des beaux-arts de Nantes, Nantes, 1991, p. 53.

Mais y a-t-il une réelle anticipation des phénomènes dans une attente de ce genre ? De vagues possibilités à la portée d'une vague intuition, voilà tout. Et c'est peut-être avec une volonté d'éclaircissement que le travail *se met en œuvre*. Et pour combien de temps ? Impossible de le dire.

12.

Le travail de Toni Grand est silencieux, « ridiculement » silencieux — hors de propos —, et sans surprise spectaculaire. Incapable d'évoquer autre chose et à la fois incapable de s'imposer par le silence. Rien de moins neutre, pourtant, que l'utilisation de poissons dans une sculpture : rien de plus *bavard*, rien de plus *inattendu*, normalement. Mais voilà... Toute singularité a son revers, et le revers, c'est ici l'abomination de la singularité — sans quoi l'« aventure » des poissons ne serait peut-être qu'une *plaisanterie* (et il convient cette fois d'ôter les guillemets)...

Car en réalité il n'y a aucun délire matériologique, chez Toni Grand. « Il y a eu les pierres, confie-t-il, maintenant ce sont des anguilles. Je n'ai pas décidé, c'est arrivé. »<sup>538</sup> En outre si la résine est transparente, c'est parce qu'elle est transparente. Et si elle s'opacifie légèrement avec le temps, le travail n'en est pas pour autant un travail sur la transparence ou sur le temps. Travailler sur, c'est travailler sûrement : en toute connaissance de cause et avec l'assurance d'une évidente légitimité — celle, sociale et intellectuelle, que procure l'engagement du projet<sup>539</sup>. Or Toni Grand n'est pas un artiste « à projet » ; c'est d'ailleurs probablement cette absence de projet qu'il désigne quand il parle, si souvent, d'absence de signification. Et c'est sans doute l'absence asphyxiante et quelque peu paralysante de nouveaux projets qui le porte aujourd'hui à vouloir si obstinément faire le point sur cette famille d'objets au « prétexte [si] dramatiquement ridicule »<sup>540</sup>.

Désespérant de trouver quoi que ce soit d'intéressant à m'envoyer en guise de notes personnelles, Toni Grand me répondit un jour : « Cela ne vaut pas le mode d'emploi de

---

538. Catherine Lawless, *opus cit.*

539. Surtout si celui-ci est didactique !

540. Propos recueilli le 26 juillet 1993.

mon tire-bouchon à pompe — lui a sa raison<sup>541</sup>. » Donc, ne pas faire de bruit... Surtout, ne pas faire de bruit : imiter le poisson ! Toute modestie serait déplacée mais toute autre affectation serait également suspecte : de gravité ou d'intense activité ; de concentration extrême (un dialogue avec Dieu ou ses éléments !) ou d'agitation débordante (un trip ou des tripes). Délivrées du lien social, c'est en effet soit par un bruit fracassant soit par un silence hautain, pour ne pas dire supérieur, que se sont imposées la plupart des œuvres modernes dans notre imaginaire. L'œuvre de Toni Grand est donc plutôt silencieuse mais ce silence historiquement connoté, l'artiste le connaît bien et il s'en moque.

L'objet usuel, l'objet du commun est sorti de la chaîne à laquelle il appartient ordinairement lorsqu'il est livré à la contemplation : il est alors surpris dans un état second (un outil qui ne fonctionne plus, c'est un outil *hors d'usage* ; d'habitude on le jette mais il arrive exceptionnellement qu'on le mette de côté, et c'est ainsi qu'il se transforme en objet de collection). Or cet état n'enlève rien à son caractère d'évidence. Bien au contraire : l'objet, c'est étymologiquement « ce qui est placé devant ». Le seul mystère qui reste dès lors attaché à sa contemplation, c'est (paradoxalement) cette mise à distance, réelle *et* étymologique, dont il est l'instrument et qui lui confère, *par définition*, son statut d'objet. Son seul mystère, c'est donc sa *présence* silencieuse et quasi hypnotique, d'autant plus irréductible qu'évidente ! — Le silence de l'objet procédant essentiellement de son inactivité (mis à distance : mis *hors d'usage*) et notre silence, à nous, qui l'observons, se faisant plus serein, et non moins intense, s'il repose sur la connaissance ; que l'objet contemplé soit connu ou même archi-connu ne diminue en rien ni son mystère, ni, bien sûr, son évidence...

Ainsi tous les objets usuels « tiennent-ils naturellement debout tout seuls », en silence *et par évidence* — pour peu qu'on les observe. C'est une de leurs particularités et ils auraient cet avantage sur les œuvres d'art, notamment sur les sculptures ; celles-ci principalement vouées à la contemplation, donc au silence, ne se désignant même plus comme telles (en tant qu'objet et en tant que mis à distance) par l'artifice de la relation fonctionnelle qu'elles entretiennent longtemps avec le socle ; ainsi tenaient-elles debout, après tout, jusqu'à une date récente !

---

541. Lettre, 6 septembre 1992.

Car, de fait, le silence des objets du commun a, on le sait, largement influencé la littérature critique, qui l'a exagérément surestimé, par comparaison, à propos de sculptures très diverses, depuis la progressive disparition du socle, c'est à dire depuis que la sculpture est justement devenue un objet inidentifiable, claquemuré dans un silence incompréhensible et soi-disant consubstantiel.

D'où vient alors que le silence de l'œuvre d'art nous soit si problématique ? N'est-ce pas tout simplement parce que nous ne pouvons nous convaincre d'une complète inactivité à son endroit ? Et la fascination du silence ne partirait-elle pas d'un ridicule « malentendu », à mettre une fois encore au compte de notre anthropocentrisme (peur du vide, peur du silence, d'où fascination) ? Le silence ne désignant rien d'autre au fond que les circonstances pratiques et le protocole de la contemplation. Et le silence de l'œuvre d'art n'ayant plus rien de particulier puisque, certaines conditions étant réunies, la contemplation peut s'appliquer à n'importe quoi.

En général la sculpture est hors de propos *parce qu'elle est hors d'usage*, sous entendu d'abord désœuvrée et par conséquent sans justification — sauf à vouloir furieusement se convaincre d'une signification cachée (qui dès lors serait « fondamentale », voire « universelle ») ! Chez Toni Grand tout est inversé, la sculpture est *d'abord* absence de signification, *d'abord* hors de propos et c'est pourquoi, comme toute autre œuvre d'art, elle est hors d'usage.

« Tout ce qui est ici est mort », on s'en souvient. Autre façon de dire qu'une collection est toujours une collection de reliques et de nous rappeler qu'en ce domaine tout se passe dans un *silence de mort*. Une sculpture qui « fonctionne », qu'est-ce que c'est ? Une sculpture qui fait du bruit ! Une sculpture dont le silence serait assourdissant ? Non, c'est d'abord une sculpture qui échappe à notre capacité d'identification.

Peut-être le fait de savoir que l'œuvre a été conçue au mépris d'une quelconque application, d'un quelconque usage, dans l'indifférence absolue de ce qu'à défaut d'autre chose on appelle le public n'a-t-il d'ailleurs pas tant d'importance. (Comme notre conversation abordait ce point, Toni Grand évoqua l'image, très forte, de Miles Davis tournant le dos sur la scène au cours de ses concerts.) L'intérêt d'une œuvre ne se mesure pas au degré d'indifférence qu'elle manifeste à l'égard de quiconque. (La pose de Miles Davis changeait-elle quelque chose à sa musique ?) Nombre d'artistes

parfaitement inintéressants affectent cette indifférence et cette imperturbabilité en posant pour horizon de leur réflexion (pour exemple et pour excuse !) le silence de l'objet. Ainsi s'imaginent-ils sans doute que l'affaire est classée : l'œuvre empruntant le meilleur de son flegme au meilleur des objets, ayant droit de cité parmi eux, ainsi son appartenance au grand Art serait-elle prouvée !

L'indifférence de Toni Grand n'a rien à voir avec ce genre d'attitude. Chaque nouvelle sculpture semble d'abord ressentie, par lui, comme une sculpture en trop. Et s'il déclare : « J'espère que ce que je fais tourne le dos à l'ART, comme certains écrits tournent le dos à la littérature <sup>542</sup> », c'est parce qu'il voudrait éviter toute préméditation. (Songeons ici par exemple à cette forme de consentement préalable, allégeance ou conjuration, qui semble quasi nécessaire à toute lecture de poésie.) Tourner le dos à l'art, à toute préméditation, « tout en y prétendant », bien sûr (et l'artiste n'en est pas à une contradiction près), puisqu'il faut se rendre à l'évidence qu'en fin de compte « ça nous intéresse quand ça ne nous concerne pas <sup>543</sup> ». — Débarrasser l'art de toute pompe artistique et voir ensuite s'il reste quelque chose à faire...

13.

Peu d'œuvres sont visibles en dehors de la réserve et de l'atelier chez Toni Grand : une *Ligne courbe fermée*, de 1976, dans l'entrée <sup>544</sup> et une autre, variable et plus récente en général, dans la salle de séjour. C'est là que je découvris le diptyque dont la forme rappelle les oreilles de Bugs Bunny : la première fois, mis en évidence sur un mur dégagé et vaste ; la seconde fois, à demi dissimulé derrière un buffet de cuisine (et jamais cette œuvre n'avait été, soi-disant, si bien accrochée !).

Ceux qui, s'imaginent encore que la sculpture a forcément quelque chose à voir avec la notion de monument en sont pour leurs frais, après ça. D'une part l'absence de signification interdit toute hypothèse de commémoration ; d'autre part, ce caractère de théâtralité qui est inséparable de l'idée de monument est tout à l'opposé des préoccupations de Toni Grand, la relation de l'œuvre et de l'architecture qui la reçoit n'étant aucunement idéalisée chez lui. Exposer quelque chose, c'est d'abord exposer

---

542. Propos recueilli le 27 juillet 1993.

543. Propos recueilli le 28 juillet 1993.

544. Elle est reproduite p. 84 dans le cat. du Centre Pompidou.



cette chose à l'indifférence de l'environnement. Si cet environnement est trop caractérisé, en effet (et, comment en serait-il autrement ? la prétendue neutralité de la salle d'exposition ne faisant pas exception, évidemment), l'œuvre sera « déplacée » et c'est ce décalage que donnera à voir l'exposition, qui prendra elle-même des airs de spectacle : avec décor, acteur et éclairage, assignant de fait une relation fonctionnelle entre l'environnement et l'œuvre d'art, qui devra captiver l'attention en attirant la lumière<sup>545</sup>. Tout sauf ça !

La faveur qu'a l'architecture auprès de nombreux artistes aujourd'hui a naturellement quelque chose à voir avec le problème du monument, c'est à dire avec un problème d'échelle et de reconnaissance par la démesure — c'est pourquoi dans la plupart des cas elle relève du fantasme. Toni Grand, lui, reste à peu près imperturbable : « La relation de la sculpture aux lieux est forcément paradoxale. [...] Peut-être faut-il transporter des sculptures dans des lieux par hasard et encore en se trompant. [...] Le désaccord profond ou l'indifférence me semblent de beaucoup plus passionnantes méthodes<sup>546</sup>. » Ou encore : « Faites pour rien, pour personne, pour tout le monde, pour n'être pas vue, pour être cachée, trop petite dans un espace trop grand ou trop grande dans un espace trop petit<sup>547</sup>. » Définissant ainsi, en 1986, juste avant les poissons, une idée personnelle sans doute bien arrêtée<sup>548</sup> mais que, par certains aspects, l'expérience a pourtant récemment mise à mal à plusieurs reprises, comme s'il avait fallu en découdre, d'une façon ou d'une autre, avec cet engouement général déjà un peu daté pour la pratique *in situ* et pour l'architecture.

C'est en effet avec les poissons et c'est de plus à l'occasion d'une commande et de deux expositions que Toni Grand réalisa ses plus grandes sculptures, des lignes dans tous les cas. La première, *plantée* dès 1988 dans le parc de Kerguéhennec, les suivantes, beaucoup plus longues, installées respectivement dans les combles du Musée d'art

---

545. Yves Michaud soulignait que « dans les pièces [...] plaquées et arrondies au sol, il n'y a pratiquement plus de jeu d'ombre et de lumière possible. » C'était à propos de ces rares sculptures que Toni Grand réalisa entre les premières lignes en stratifié et les colonnes exposées à Venise. Cat. *Toni Grand, Sculptures 1976-1979*, Musée Savoisien, Chambéry, 1980, p. 21.

546. Toni Grand, entretien avec C. David et A. Pacquement, *opus cit.*, p. 48.

547. *Ibid.*, p. 48.

548. Cf. à ce propos ce que dit Toni Grand des œuvres qu'il présenta à la Biennale de Paris en 1967 : « aucune des faces de ces pièces n'était privilégiée, ni aucune relation à l'espace environnant. [...] Ce qui me paraît maintenant important dans ces pièces, c'est qu'elles ont comme conquis leur autonomie, une autonomie qui faisait que je n'arrivais pas à leur donner une place, elles étaient en place là où je les posais. » Entretien avec Bernard Ceysson, cat. *Toni Grand/Bernard Pagès*, Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne, 1976, p. 8 ; rééd. cat. *Toni Grand*, éd. Centre Pompidou, Paris, 1986, p. 70.

contemporain de Lyon, en 1989, et dans l'immense et très majestueux patio néoclassique du Musée des beaux-arts de Nantes, en 1991. Les œuvres en question sont-elles cependant liées de façon inamovible aux espaces dans lesquels elles ont été installées ? Celle de Nantes, détruite sitôt l'exposition terminée, pourrait le laisser croire ; celle de Lyon, acquise par le Musée, destiné à changer, non.

14.

La plupart des œuvres achevées en 1993 atteignent des dimensions très importantes. Un même saut d'échelle peut du reste être constaté dans les œuvres les plus tardives de chaque période. Les sculptures qui sont affectées de cette disproportion procédant invariablement par additions de matériau et présentant comme autre point commun d'être presque toujours des œuvres linéaires et rampantes, à l'instar de ces sculptures qui jonchaient le sol de la galerie Éric Fabre, en 1976, à Paris, ou de cette *Ligne courbe fermée* qui envahissait déjà tout l'espace de la galerie Julian Preto, la même année, à New York.

La ligne, qui est simple superposition de points, primera toujours la surface, autrement plus organisée et contraignante, dans l'œuvre de Toni Grand. Faire une ligne, c'est ajuster deux extrémités et recommencer autant de fois que nécessaire. Par comparaison, la démarche qui consiste à joindre deux longueurs, à coller deux segments (deux poissons) bord à bord est très différente. D'ailleurs, reste à savoir pourquoi ? le sculpteur se l'interdira toujours.

Les poissons tendent naturellement vers la ligne. La chronologie n'entretient aucun mystère là-dessus puisqu'une petite ligne verticale de quatre poissons vient s'intercaler juste après la *Réparation* inaugurale et juste avant les premiers cubes. Cette première ligne de poissons, de 1987, formera l'un des maillons de l'exposition du Musée d'art contemporain de Lyon. Mais c'est une grande ligne horizontale interrompue deux fois et traversant toute la longueur de la plus grande salle qui constituera la pièce maîtresse de cette exposition. Le seul fait de s'autoriser la réalisation d'une œuvre *se signalant* comme exceptionnelle — sa longueur totale dépasse les seize mètres — est déjà nouveau. La dimension de cette œuvre n'est toutefois pas sa seule nouveauté et la

nécessité dans laquelle s'est trouvé l'artiste de recourir à un artifice de présentation est sans doute plus remarquable, l'utilisation à cet effet d'objets utilitaires ajoutant à la surprise. Car c'est par l'entremise de tréteaux (et il n'y a pas à hésiter entre mille espèces de tréteaux !) que le socle va rejoindre la sculpture.

Ainsi les bois, les pierres et les poissons ont-ils chaque fois connu des œuvres extrêmes. Et la dilatation formidable qui caractérise ces pièces extraordinaires marque de façon si régulière la fin de chaque série qu'elle en est comme un symptôme annonciateur : un terme sûrement, un aboutissement certainement pas.

« La réalité de la grande sculpture noire est d'être de cette dimension, et je ne le savais pas au départ. Ça se décide formellement et, comme la "bonne" dimension n'existe pas, il n'y a pas d'excès <sup>549</sup> ! » Faire les choses en grand, ce n'est pas faire spectaculaire (ces œuvres sont spécialement longues mais elles ne sont pas monumentales ; tout sauf « cyclopéennes ») ; ce n'est pas pousser à bout (de façon héroïque, dans un élan qui rejoindrait celui du bûcheron ou du forgeron !) un processus ; ce n'est pas vérifier l'*étendue* d'un savoir-faire ; c'est plutôt buter sur une évidence. L'évidence d'une fin prochaine, d'un ennui imminent, qu'il faudra absolument corriger.

15.

Ce qui change donc avec l'exposition du Musée d'art contemporain de Lyon, c'est que la sculpture de Toni Grand, mise en valeur par un accrochage plus dépouillé qu'à l'habitude, va pénétrer le champ dédaigné de l'installation et que ceci se passe paradoxalement à l'instant où pour la première fois, elle va se doter d'un socle. (C'est peut être à ce moment que, d'indifférent, le rapport du sculpteur avec le monument devient réellement conflictuel.) Or rarement un socle n'a été si voyant. Et ce qui se voit, ce qui se montre ici, c'est l'écart entre une ligne de poissons qui, par sa longueur au moins, relève du monument, et la précarité d'un dispositif qui se donne au contraire comme provisoire et rapidement escamotable. D'une part cette ligne que le contexte du

---

549. *Ibid.*, p. 42. C'était à propos du *Bâton merdeux* qu'il présenta à l'ARCA, à Marseille, en 1983, et lors de sa rétrospective au Musée National d'Art Moderne, en 1986, sur le catalogue de laquelle il figure, du reste, en couverture. (Ceci dit entre parenthèse, il ne m'étonnerait pas que le choix d'une sculpture exemplaire se redouble ici de la petite joie de faire une blague tournant en dérision l'ensemble du travail à l'occasion de la publication d'un ouvrage définitif.)

musée « met à distance » en tant qu'œuvre d'art, d'autre part ces tréteaux génériques un peu minables parce que toujours un peu boiteux mais qui constituent pourtant les supports de table les plus simples et les plus éprouvés.

Ce choix de l'installation, Toni Grand me disait, qu'il l'avait fait « par lâcheté<sup>550</sup> », par souci d'évitement, parce que la « liquidité » de l'installation offrait une alternative à la « dureté » de la sculpture<sup>551</sup>. (Encore un conflit !) Pourtant, sans verser dans une surestimation aveugle de la « dureté » canonique, il y a évidemment quelque chose de péjoratif dans cette « liquidité » dont parle le sculpteur. L'installation, qui n'est en général qu'une hypertrophie de l'*assemblage* cubiste ou surréaliste, est en quelque sorte devenue un symptôme, sinon tout à fait un signe, contemporain (Ilya Kabakov évoque le fantasme de l'« installation totale »). Et si elle permet de résoudre des problèmes, d'autres difficultés apparaissent aussitôt. D'où la méfiance qu'elle va s'attirer à juste raison dans le même mouvement. Comment, en effet, sortir de cette alternative pour le moins étroite qui oppose sculpture et installation ?

Le propre de l'alternative c'est qu'elle n'offre aucune alternative à l'alternative. Il n'y a donc pas à en sortir. « Bien sûr, je peux jouer, lancer d'un bord à l'autre, aller-retour : “colonnes pneumatiques” ou encore “à voir gonflé” mais l'ennui gagne tout de suite<sup>552</sup> [...]. » L'irruption de l'installation, c'est donc, dans ce contexte, l'expression d'un ennui redouté, d'un ennui à venir... Et ce n'est pas par hasard si l'ennui gagne au moment où, du passé, on fait un monument. (On s'apprête alors à célébrer les vingt ans de support/surface : Chambord sera une exposition commémorative et Saint-Étienne une exposition historique<sup>553</sup> !) Tout ça partant d'un malentendu en ce qui le concerne, car la participation de Toni Grand à la très courte exposition *Support/Surface* au Théâtre

---

550. Propos recueilli le 26 juillet 1993.

551. Ce sont ses termes.

552. Cette citation, qui dénote une grande lassitude, doit être re-située dans son contexte : « Entre les mots et les choses, surtout celles-ci, comme tout un chacun dans ce trou monstre, je sors avec beaucoup de peine la tête, ou les pieds. Bien sûr, je peux jouer, lancer d'un bord à l'autre, aller-retour : “colonnes pneumatiques” ou encore “à voir gonflé” mais l'ennui gagne tout de suite, l'ennui du vocable, du patronage ! Je crois préférer le trou, et le laisser voir. — Mouriès, septembre 1990. » Cat. *Le bel âge, Supports/Surfaces*, Chambord, Salses, éd. Ministère de la Culture, de la Communication et des Grands Travaux, Paris, 1991. Ce texte figurait sur le cartel qui légendait l'installation de Chambord en 1990. Sa citation me permet de rappeler que le « retour » au socle ou à la sellette s'est effectué selon des modes différents, du tréteau à l'escabeau de bibliothécaire en passant par le vérin pneumatique.

553. Notons que c'est au retour des œuvres de l'exposition *Supports/Surfaces 1966-1974*, du Musée de Saint-Étienne, que Toni Grand fit le ménage parmi les bois, la conservation de ces œuvres lui incombant encore, après vingt ans, malgré leur entrée provisoire dans l'Histoire.

Municipal de Nice, en juin 1971, ne permet pas, à elle seule, de considérer le sculpteur — qui ne se sent pas concerné — comme un acteur du « groupe » du même nom.

L'installation procédant de l'assemblage, une chose est claire au moins, c'est qu'elle pousse à son point ultime le principe modulaire qui ordonne tout le travail sur les poissons, lesquels tendront dès lors à la prolifération. Les *Épingles* joueront à ce titre un rôle déterminant dès 1989. Suivront, dans cet ordre d'idée : l'installation du Musée de Lyon, la même année ; celle du château de Chambord, en 1990 ; celles du Musée de Nantes (une ligne continue de « vingt-deux mètres trente-quatre ») et de la Biennale de Lyon, en 91<sup>554</sup> ; *Rice and Beans*, de 1991 ; *Entre 49 et 115 cm*, en chantier de juin 1992 à juin 93 ; et *27 sur 27*, de 1993. (Mise en chantier depuis mai 92, *Schlauch*, sculpture de taille particulièrement imposante, constituée de six cylindres de diamètre identique et de longueur décroissante, doit être considérée à part.)

— L'œuvre intitulée *Rice and Beans* a été présentée pour la première fois à la galerie Arlogos, Nantes, en 1991. Elle se présente en seize éléments. C'est probablement la plus évidemment *modulaire* des œuvres de ce genre. Seize poissons définissent chacun le côté de seize carrés en profilé d'aluminium sur lesquels ils sont fixés verticalement, à l'intérieur, comme autant de sangsues ou d'excroissances parasitaires. Les carrés sont disposés au sol, sur chant, se soutenant les uns les autres dans un équilibre précaire et compliqué. Le premier appelant le second, le second appelant le troisième... ainsi de suite : seize fois. Un geste de trop et tout s'effondre. La seule raison d'être de cet assemblage on ne peut plus instable, c'est donc son équilibre. D'ailleurs, c'est l'équilibre qui envahit l'espace, les objets n'ont qu'à suivre le mouvement. C'est un château de cartes. Et le clin d'oeil à la sculpture minimaliste américaine est volontairement moqueur : rencontre au sommet (au ras du sol) de Richard Serra et Donald Judd, un Donald Judd qui finirait littéralement en queue de poisson !

— L'œuvre qui suit, *Entre 49 et 115 cm*, procède de façon à peu près analogue. Quarante-neuf poissons définissent, cette fois la largeur de quarante-trois boîtes (sans couvercle !) à l'intérieur desquelles ils ont été fixés, sur le côté droit, dans un ordre impeccable, à l'instar de la première sardine d'une grande boîte de sardines !

---

554. C'est cette œuvre que, répondant à une observation de sa fille Julia, Toni Grand va intituler *Mickey est sorti* (*Wall Drawings*).

La longueur de chaque boîte, en fibre de verre, est invariable. Et le problème consiste cette fois à disposer les boîtes le long d'un mur en les faisant se chevaucher jusqu'à parfois trois ou quatre épaisseurs. La première appelant la seconde, la seconde appelant la troisième... ainsi de suite : quarante-neuf fois. Sur le chant.

(Quand je le découvris pour la première fois dans l'atelier, cet apparent désordre me fit instantanément penser au fatras merveilleux de *L'enseigne de Gersaint*. J'ai à présent sous les yeux une reproduction du tableau de Watteau. Et, je m'en aperçois, ma mémoire avait considérablement exagéré le désordre de la boutique. Car, si dans la profusion de tableaux réunis dans l'antre du marchand, il y en a bien, ça et là, quelques-uns mis par dessus les autres, c'est plutôt l'*étalage* des personnages, dans la boutique et sur les murs, et la diversité de leurs attitudes qui me donne aujourd'hui l'impression du désordre. Le désordre des objets n'est rien, en effet, sans le désordre des hommes. C'est à croire que le désordre est une invention humaine<sup>555</sup>. Remarquons en tout cas, que l'idée de profusion, de désordre, de prolifération est induite par celle d'installation, chez Toni Grand.)

— *27 sur 27* (comprendre : vingt-sept poissons sur vingt-sept tréteaux) renoue avec la problématique de la grande ligne exposée au Musée d'art contemporain de Lyon. Les tréteaux sont groupés en un cercle irrégulier d'environ quatre mètres de diamètre. Mais les poissons sont cette fois posés sur les traverses des chevalets, presque au ras du sol, tel des bibelots mineurs abandonnés sur la plus basse étagère d'un rayonnage ; histoire de régler son compte, une bonne fois pour toutes (mais sans ambition d'être définitif !), à cette sempiternelle comédie du socle.

*Schlauch* sera bientôt terminé, mais, au risque de me tromper, c'est *27 sur 27* qui met fin à l'aventure des poissons. Le banc — cet « amas de diverses matières formant une couche plus ou moins horizontale » ou cette « grande quantité de poissons rassemblés par espèce<sup>556</sup> » — se disperse.

« Depuis janvier, début février ce qui était en cours avec les 27 derniers poissons tourne court et se met en panne. C'est très intrigant car je voyais une sorte de dérive à partir d'eux, mais pas un refus aussi net, signifiant que tout est déjà fait. Cela entraîne

---

555. Les notions de chaos et de théorie sont pourtant antinomiques mais les théories scientifiques du chaos ne seraient pas si nombreuses, et elles ne trouveraient pas un écho si favorable, aujourd'hui, chez les intellectuels, s'il en était autrement.

556. *Le Petit Robert*, Société du nouveau Littré, éd. Le Robert, Paris.

prostration, contemplation de cet état immobile et essai de compréhension. Puisque j'ai dit que ce serait les derniers, est-ce là qu'ils veulent apparaître en gloire ; présentation sur socle ? absolument postmodernes ? Ils l'étaient déjà, mais pas didactiquement ou moins en théorie — ni avant-garde, ni modernistes — et puisqu'il y a pittoresque, "sculpto-resques" — innombrables originaux. Cela m'agite beaucoup (sur place) <sup>557</sup>. »

16.

On peut présenter l'œuvre de Toni Grand comme une trilogie : *bois-pierres-poissons*, mais alors il faut faire l'impasse sur un certain nombre d'« accidents » ; celui du dessin, de l'acier, de la terre et des os, pour ne citer qu'eux — d'ailleurs y en a-t-il eu beaucoup d'autres ? Dernière en date de cette trilogie supposée, la série des poissons est sur le point d'être bouclée. Quelle sera la prochaine aventure ? Autrement dit, quel sera le prochain accident ? (Car la différence entre une aventure et un accident ne tient qu'à la capacité de faire rebondir plusieurs fois les conditions de l'accident.) Je n'en sais rien. Toni Grand, non plus. Et s'il apparaît que chaque aventure se termine par des œuvres de grande dimension, force est de constater que les trois ensembles d'œuvres les plus importants auxquels elles correspondent comptent tous également des sculptures dépassant à peine la taille de petites maquettes. Or à la question quelle sera la prochaine aventure ? il me paraît qu'une réponse peut être trouvée dans ces œuvres portatives <sup>558</sup>. Car c'est avec ce genre de travaux bricolés que se précipitent les changements de matériaux, les conversions d'œuvres antérieures et les changements soudains de directions. La possibilité du plomb, celle du bronze, de l'aluminium, de la couleur, du jaune ou du rouge, la possibilité de cribler de trous, percés à la chignole, ces succédanés de poissons en bois dont j'ai déjà parlé (faire avec le bois ce qu'il n'est pas possible de faire avec les poissons, sauf à crever l'immonde poche de formol) se sont, par exemple, présentées incidemment, comme autant de distractions, au fil des dernières années. Et, on vient de le voir, rien ne les distingue fondamentalement de ces distractions considérables et durables que constituèrent en leur temps le ramassage de la première

---

557. Toni Grand, lettre, 26 mai 1993.

558. La plupart des œuvres qui ont été épargnées lors du feu de bois de 1991 sont de petits ou de moyens formats.

branche de bois mort, celui de la première pierre ou la pêche du premier poisson, toujours issus du rituel quotidien de la promenade matinale.

Toni Grand se fait une idée de son activité qui, dit-il, s'apparente plus à celle de l'écrivain qu'à celle que l'on se fait habituellement du sculpteur. L'importance de la promenade dans son rythme de vie n'est sans doute pas étrangère à cette impression tant il est vrai qu'on associe à la déambulation machinale et somnambulique, cliché de l'activité du poète et du romancier, un effet stimulant sur la rumination littéraire.

Ce genre de promenades, qui ne sont pas des excursions, il convient bien sûr de le situer en des terrains connus, en ville ou, en l'occurrence, dans une campagne battue et déjà rebattue, ne laissant normalement aucune chance à la surprise. Car, pour Toni Grand (le sculpteur ou l'écrivain) c'est dans sa banalité même, dans son apparence d'immutabilité que la promenade quotidienne va au devant de l'accident, dans un mouvement selon lequel ce qu'on appelle mollement « les circonstances » déciderait de la sculpture en lieu et place du sculpteur, qui dans le meilleur des cas n'aurait plus dès lors qu'à s'exécuter. La distraction, l'accident ou la surprise ne pouvant être provoqués, cela va sans dire. Ce qui implique que, d'une sculpture à une autre, rien n'est gagné, tout est à recommencer. « J'ai ramassé un jour une pierre et, par la suite, d'autres <sup>559</sup>. » Mais « Je saute d'une dernière sculpture à une autre dernière <sup>560</sup>. »

C'est au cours d'une de ces promenades où l'esprit balance entre la torpeur et l'hyperesthésie que, par l'entremise d'un voisin, Toni Grand découvrit indirectement son premier poisson, il y a six ans.

N'importe quoi peut se transformer en signe voire en augure après ce que je viens de dire.

Alors que je l'accompagnai dans sa promenade, un matin, l'été dernier, il se trouve qu'en un endroit marqué par un rocher affleurant à peine, et d'où le paysage est « rond comme une paupière », gisait le cadavre d'une couleuvre déjà figé mais encore en parfait état. Les serpents inspirent le dégoût et portent à la superstition. On sait maintenant que le premier poisson fut un serpent. Un serpent ouvre et un autre ferme peut-être la parenthèse des poissons. Celui-ci, Toni Grand ne le vit pas tout de suite. D'ailleurs, nous le laissâmes sur place, en pâture aux fourmis et aux oiseaux de proie.

---

559. Toni Grand, entretien avec C. David et A. Pacquement, *opus cit.*, p. 42.

560. *Ibid.*, p. 48.



P.S. : Au moment où ce texte se referme, l'époque des poissons n'est pas encore tout à fait révolue. Une vingtaine d'animaux sont en surnombre (les débris de Nantes et quelques autres), il n'est certes plus question d'aller en pêcher à nouveau ! mais il y a encore un projet de commande pour en venir à bout. C'est d'ailleurs une résine d'une composition différente, sans odeur et à forte dominante bleue, comme Toni Grand n'en a jamais utilisée auparavant, qui semble clore et qui prolonge peut-être cette expérience.

## 8.2. / Le Soleil a rendez-vous avec la Lune

L'origine des œuvres est, si l'on peut dire, toujours antérieure à leur conception, chez Monnier. C'est un peu comme l'origine du sens ou celle des idées.

Toute pensée qui nous vient, nous vient déjà tout exprimée, en effet. Quoiqu'on pense, on ne pense pas autrement. Et l'idée — encore une ! — selon laquelle il conviendrait de formuler *a posteriori* une pensée qui se serait d'abord manifestée de façon non formelle est une idée absurde. (Une pensée non formelle est une pensée non formée.)

Ainsi l'œuvre est-elle donc toujours déjà présente avant d'apparaître, dans le cas de Richard Monnier. La difficulté, l'*art* ou l'objet de tant d'efforts consistant à « deviner » cette œuvre puis à la « restituer » sous une forme qui soit la plus proche de son état spontané.

Mais alors de quoi parle-t-on lorsqu'on parle d'œuvre ? De quoi parle-t-on lorsqu'on parle d'origine ? Et où commence réellement le projet ou l'intention artistique ?

Qu'il s'agisse de former un tas, de répandre de la mousse en expansion, de pousser un grain de sable avec un crayon ou de dévider un rouleau de scotch et de le rembobiner après un certain temps... il s'agira toujours de *laisser* se former le tas ; de *laisser* se répandre la mousse ; de *se laisser* guider par le grain de sable et le grain du papier ; et de *laisser* à la poussière le temps de se sédimenter... Ainsi le geste est-il toujours antérieur au geste ; le résultat, à toute intention (et c'est pourquoi il demeure imprévisible) ; la forme, à toute intention formelle.



Tourner sur place en tendant le bras, c'est décrire un cercle. Interrompre sa révolution, augmenter le rayon, puis la reprendre dans le même sens et dans le prolongement de la portion de cercle déjà tracée, c'est décrire une spirale, forme autrement plus complexe...

Mais alors — celui-ci fut-il un peu plus complexe —, s'agit-il de décrire un nouveau cercle ? S'agit-il seulement de reproduire un geste immémorial <sup>561</sup> ? S'agit-il au contraire d'en modifier légèrement le protocole <sup>562</sup> ? S'agit-il de réhabiliter artistiquement un geste relevant du banal, du quotidien ou du trivial ? S'agit-il, au contraire, de revenir à quelque chose qui s'apparenterait à un degré zéro de l'expression ? Monnier est-il archéologue ? historien ? étymologiste ? Faut-il encore se contenter de la beauté du geste ?

À toutes ces questions, bien sûr, il faut répondre non. Richard Monnier est un sculpteur. Certains sculpteurs sont des *fabricateurs* — c'est ainsi, par exemple, que se définit Richard Deacon. Richard Monnier est plutôt de la famille des manipulateurs. Ceci étant dit, même en cherchant bien, il m'est assez difficile d'associer son nom à celui d'une famille d'artistes. L'inscription de Monnier dans l'atelier de César aux Beaux-arts de Paris ; l'enseignement de Claude Viallat et de Joël Kermarrec, à Marseille ; les recherches bibliographiques très pointues effectuées à New York sur Eva Hesse en 1981 ; la relative familiarité de Toni Grand — qui date précisément de ce séjour new-yorkais, tous deux, boursiers de l'A.F.A.A., ayant alors un atelier au centre de recherches et d'expositions PS1, où Monnier montrera son travail... Toutes ces informations historiques seraient utiles si elles ne devaient aussitôt entraîner leur lot d'effets pervers : d'associations d'idées douteuses et restrictives, d'autant plus trompeuses que Richard Monnier — qui parle aisément et abondamment de son travail et de ses expériences — avoue volontiers qu'il fut un élève studieux.



Si Richard Monnier n'est pas à mes yeux un *fabricateur*, c'est parce qu'il n'est pas ce qu'on appelle habituellement un créateur de formes. Nombreuses et diverses sont pourtant les formes qui interviennent dans ses travaux. Seulement, voilà ! leur invention a, en quelque sorte, été « déléguée » dans son cas. Est-ce à dire que Monnier travaille avec de nombreux assistants, ou — comme c'est de plus en plus fréquent chez les

---

561. Décrire un cercle, c'est tout à la fois le définir, le dessiner (le créer), et en suivre le contour déjà tracé.

562. L'histoire de la spirale fait référence à une expérience que fit très tôt Monnier, décrivant une de ces figures géométriques à même le sol d'un verger, en prenant successivement plusieurs arbres pour point de rotation.

artistes — qu'il s'entoure du savoir-faire de l'industrie ? Décidément, non. (Les seuls assistants que je lui connaisse et qui — depuis un certain temps ! — travaillent pour lui, sont la Lune et le Soleil.) Monnier — et c'est lui-même qui le dit — est au contraire un artiste laborieux. Entendez par là : un artiste qui travaille beaucoup, qui se donne beaucoup de peine, qui, avec beaucoup d'humour, avoue plus volontiers ses échecs que ses satisfactions, et qui ne connaît pas le luxe ou, du moins, le soutien structurel habituellement attachés au terme de délégation. L'adverbe *laborieusement* revient d'ailleurs inmanquablement, avant sa signature, telle une formule de courtoisie, dans ses courriers professionnels.

Si Richard Monnier se refuse, donc, apparemment, avec une insistance qui n'a d'égale que son ardeur au travail, à inventer des formes, c'est sans doute parce que, comme le disait Huebler, dans une déclaration devenue fameuse sinon fondatrice : « Le monde est plein d'objets, plus ou moins intéressants ; je n'ai pas envie d'en ajouter davantage. » C'est parce qu'il préfère porter son attention sur des formes déjà existantes, se contentant de reproduire des gestes qui sont eux-mêmes spontanément générateurs de formes.

Que cela soit clair cependant : les formes utilisées ne sont certes pas inventées par l'artiste (elles ne sont pas nouvelles, elles sont archaïques au contraire et leur invention fait partie de la mémoire collective, c'est dire qu'elle se perd dans la nuit des temps) mais l'œuvre de Monnier ne relève pour autant d'aucune sorte de détournement ou d'« appropriation » et l'objet de série, si souvent « récupéré » par les artistes depuis le surréalisme, ne joue aucun rôle particulier dans son cas.

(La délégation a ses limites et, généralement, l'invention passe les limites du supportable, sauf exception, l'invention ne se délègue pas en effet — et surtout en art. Ce n'est pas tant l'incongruité qui ressort de son « déplacement » qui donne un sens au ready-made, c'est le geste d'appropriation dont il témoigne et l'effort de re-qualification qui le sous-tend qui, s'ils ne donnent pas naissance à l'objet lui-même, donnent naissance à l'idée de ready-made. Un ready-made, s'il est anonyme, n'est plus un ready-made, c'est un objet qui retombe dans le domaine courant. Un ready-made, c'est d'abord — et peut-être surtout — l'application d'une signature sur quelque chose qui n'aura donné lieu à aucune invention formelle de la part de son « auteur ».)



« Devinée » d'abord et ensuite « restituée », l'œuvre apparaîtra par deux fois en vérité — à l'état spontané puis à l'état manifeste et délibéré. Chaque nouvelle sculpture, chaque nouvelle photographie suivant, du reste, invariablement le même itinéraire :

1. constater certains phénomènes ;
2. manipuler une certaine quantité d'instruments et de matériaux (en général assez sommaires) ;
3. leur imprimer le mouvement constaté préalablement ;
4. laisser-faire ;
5. (*éventuellement*) répéter l'opération...

Cette chaîne suppose une bonne dose de curiosité de la part de l'artiste. Car en effet ce qui est ici constaté passe habituellement inaperçu. (Rien de spectaculaire, chez Monnier, sinon son aptitude même à se laisser captiver par des riens !)

Au commencement, donc, est le regard. Et chaque œuvre n'a d'intérêt que par la curiosité de ce regard préalable qui la « devine ». D'où cette insistance, en chaque œuvre, chez Monnier, à nous parler toujours de son origine : de sa fabrication dans une certaine mesure mais surtout de ce moment antérieur à tout projet où apparaît la possibilité : possibilité de l'œuvre et, bien en-deçà, possibilité de certaines formes à « se tenir debout », à émerger, à jaillir incongrûment là où on ne les attendait pas, là où précisément rien ne pouvait se laisser attendre : comme si l'espace était hostile à toute forme, à toute création et à toute sorte d'« envahissement » pouvant entraîner sa diminution.

Sans l'acuité de ce regard, sans cette curiosité en alerte permanente, l'environnement serait — à *première vue* — stérile et désertique. Il faut donc soutenir l'attention. Non par peur du vide. Non pour occuper l'espace. Pour s'occuper soi-même.

Claude Royet-Journoud confie quelque part <sup>563</sup> : « Plus je lis Wittgenstein, plus je me demande ce que j'y comprends... finalement ce qui m'intéresse, c'est le mystère de la littéralité. J'ouvre le *Tractacus* ; je vois : 'Le monde est tout ce qui arrive' ; je suis content. » Eh bien ! ce qui intéresse Monnier, c'est la littéralité des formes et des principes engendrant ces formes. Sans doute s'agit-il d'une tout autre littéralité, en tout cas il s'agit du même sentiment de contentement.

---

563. C'est dans un entretien avec Emmanuel Hocquard publié à l'occasion du numéro spécial (n° 87) de la revue *Action poétique*, paru en 1982, qui lui est consacré.



Les titres des œuvres de Monnier trahissent volontiers depuis quelque temps le penchant qu'à leur auteur pour le calembour : *Mon Fuji à moi*, *Tout tas est-il ôté d'un tout ?*, *Ce sol* (en quoi il faut reconnaître l'anagramme du mot socle), etc. On notera en outre que ces titres introduisent maintenant assez souvent une note de dérision aimable dans le commentaire qu'ils constituent sur l'œuvre : *La colonne sans moyen*, *Domage au carré*, *Ma voisine*, etc. Ils ont donc à cet égard perdu la pesanteur démonstrative qu'ils avaient dans les premières œuvres. De fait, ils sont plutôt meilleurs aujourd'hui. Mais le souci descriptif, permanent chez cet artiste, est également persistant en eux<sup>564</sup>. Et, encore une fois, en deçà du besoin de décrire l'œuvre, il y a le besoin de dire son origine. *Forme extraite*<sup>565</sup> est sur ce point particulièrement évocateur. Ce pourrait même être — à l'instar de *Maintenance*, qui désigna pas moins d'une dizaine de travaux entre 1980 et 1985 — le titre générique de l'ensemble de l'œuvre : toute forme est extraite, en effet avant d'être exploitée.



Les gestes que répète Richard Monnier sont des gestes gratuits. Tous pourraient être décrits : j'en choisirai trois, pour aller vite, mais tous sont exemplaires.

Le premier a déjà été évoqué plus haut, c'est celui qui consiste à dévider un rouleau de scotch et à le rembobiner après un certain temps. Nous sommes en 1975. Monnier termine ses études à l'École des beaux-arts de Marseille. Il est très imprégné de l'esprit didactique et réformateur particulier à cette époque. Son œuvre est encore balbutiante. (Autant dire qu'elle n'a pas débuté puisqu'aucune de ses réalisations ne le satisfait pleinement avant l'œuvre intitulée *Ce sol*, qui date de 1977.) L'apprenti artiste a cependant déjà à son actif six expositions de groupe. Et le titre de deux d'entre elles laisse à penser qu'il est peintre. (En fait Monnier a alors déjà obtenu son diplôme de peinture, il *rempile* et il prépare son certificat de sculpture.) C'est dans ce contexte qu'il effectue ce geste anodin, gratuit et largement emprunt de la radicalité du moment.

---

564. Le nom de Toni Grand mérite encore d'être cité ici. Je pense plus particulièrement aux titres descriptifs des bois réalisés au début des années 70 tels ces *Sec, brut, moitié débit entier-collé plus débit entier. Moitié débit entier-collé plus débit entier à 90°*, de 1972, ou *Sec, équarri, une refente partielle dans épaisseur et deux dans largeur-rempli-collé*, de 1973.

565. Cf., sur ces différents points, les textes de l'artiste reproduits dans le recueil « C'est moi qui souligne » publié dans les pages qui suivent.

Constater — manipuler — imprimer le mouvement constaté préalablement — laisser-faire — et (*éventuellement*) répéter l'opération...

La sédimentation de la poussière témoigne du passage du temps et l'adhésif fixe cet enregistrement. L'analogie avec la bande magnétique est criante. Mais elle n'est pas suffisante et, de peintre diplômé qu'il était, ce geste fait basculer Monnier vers la sculpture : l'enroulement de la surface sur elle-même constitue un volume, le rectangle démesurément étiré se métamorphose en cylindre. (L'expérience n'est pas sans rappeler celles effectuées dès 1968 par Richard Serra, roulant sur eux-mêmes des plaques ou des rubans en plomb.) Il est amusant de noter qu'elle donnera lieu à une autre version, dix-sept années après, en 1992, avec l'œuvre intitulée *Écart domestique*, qui est, elle aussi, un accumulateur à poussières.

Le second de ces gestes manifestes est celui on ne peut plus simple effectué pour l'œuvre intitulée *Mousses*. C'est sans doute un des gestes les plus rapides de l'histoire de la sculpture. Monnier replie les quatre angles d'un matelas mousse. Il ligature. Et dans la bourse ainsi formée il injecte de la mousse de polyuréthane à l'état liquide. Le phénomène d'expansion débute aussitôt. Les parois se tendent. Elles transpireront même finalement ici et là la matière étrangère qui lui a donné cette forme. Cette œuvre date de 1988. Elle s'est d'abord explicitement intitulée *Mousse-mousse*.

Le troisième geste est un peu plus complexe, c'est plus exactement une succession de gestes. D'abord, élémentaire entre tous, celui qui consiste à constituer un tas, un tas de gravier en l'occurrence. Ensuite répandre une couche de plâtre sur le tas ; laisser prendre ; retirer le couvercle de plâtre et de graviers agglomérés ainsi formé ; renouveler l'opération sur le même tas ainsi diminué autant de fois que nécessaire jusqu'à sa complète disparition. L'œuvre, on ne peut plus opportunément intitulée : *Tout tas est-il ôté d'un tout ?*, rassemblant les états successifs de l'anéantissement de cette petite butte et présentant, superposés dans l'ordre inverse de la réalisation, les « couvercles » de plus en plus large à mesure qu'était atteinte la base du petit monticule de gravier.



Monnier arrive à Grenoble en 1983. Son intérêt pour la photographie se manifestera peu de temps après, conséquence directe de son installation dans un nouvel appartement situé au cinquième étage. La chaîne de Belledonne à l'est, le massif de la Chartreuse au nord et le Vercors à l'ouest, il sera dès lors impossible à l'artiste de rester

indifférent au paysage de montagnes qui l'entoure et dont il peut jouir de ses fenêtres et de son balcon. Auparavant la photographie n'était qu'un instrument commode pour conserver des traces de ses expériences. À partir de ce moment elle offrira elle-même un intérêt expérimental particulier.

Les œuvres photographiques réalisées à ce jour sont peu nombreuses. Elles tournent autour de la dizaine. Encore certaines d'entre elles ne sont-elles techniquement pas tout à fait au point. À deux ou trois exceptions près, une grande unité ressort de ce petit ensemble d'œuvres. Ces exceptions mises à part, lesquelles relèvent chaque fois de la curiosité optique, toutes les images produites par Richard Monnier rendent compte de phénomènes cycliques, recelant donc l'idée de reproduction.

Les phénomènes ici considérés sont presque toujours des phénomènes célestes. Les acteurs principaux sont la Lune, le Soleil, occasionnellement les étoiles, et c'est donc avant tout la régularité imperturbable de leur mouvement qui intéresse Monnier.

Directement liée au paysage qui l'entoure, la première image ou série d'images consiste en la superposition sur la même surface sensible de plusieurs levers de Soleil successifs au dessus de la chaîne montagneuse de Belledonne. L'appareil photo ayant été immobilisé sur pied à l'extérieur, rendez-vous était ainsi pris plusieurs jours de suite au petit matin sur le balcon de l'appartement pour saisir le moment où le Soleil dépassait le rempart de la montagne, et où celle-ci (par temps clair) apparaissait devant lui en ombre chinoise<sup>566</sup> Tirant ainsi parti de la progression de la Terre sur son orbite, la réunion d'un nombre suffisant de ces impacts lumineux sur le même négatif puis sur la même feuille de papier sensible devait très exactement décrire toute l'étendue du profil montagneux, chaque impact correspondant en ce sens à la fois à un phénomène quotidien (la rotation de la Terre sur elle-même) et à un phénomène annuel (la révolution de la Terre autour du Soleil). L'œuvre qui devait découler de cette expérience se serait intitulée *Points du jour* mais, la pollution atmosphérique et l'inconstance du climat se mêlant à l'affaire, le ciel n'étant pas tous les jours suffisamment dégagé, les rendez-vous quotidiens avec le Soleil, plus ou moins voilé, ne donnant donc pas le résultat souhaité, cette œuvre n'existe qu'à l'état fragmentaire et sa réalisation reste encore à l'état de projet.

---

566. *Ibid.*



La dernière série d'images, en évolution permanente, est dans le prolongement direct de cette expérience. Le propos et, surtout, la méthodologie sont inversés, d'une certaine façon, mais c'est encore le balcon de l'appartement qui tiendra lieu d'observatoire et de studio de prise de vue. Les montagnes n'ont pas bougé, le panorama est resté ce qu'il était et l'horizon est toujours inaccessible. Du coup c'est vers un tout autre paysage que va se tourner Monnier ; d'ailleurs l'expérience sera nocturne cette fois et, en fait de paysage, celui-ci se résume à très peu de choses : à la vue en contre-plongée du sommet des immeubles environnant le 62, rue Guynemer.

Au départ, comme toujours, une constatation : à un certain moment de l'année, la trajectoire de la Lune suit exactement la ligne droite formée par la rue où se trouve l'appartement de l'artiste. Le concours de circonstances est assez peu ordinaire pour être noté. Et c'est cette rencontre fortuite du céleste et du domestique qui va intéresser Monnier. L'intervention de celui-ci consistant simplement à enregistrer « littéralement » le phénomène. Il conviendra donc de ne pas interrompre ce qui est continu. Ainsi la pose ou la « veille » photographique va-t-elle durer toute la nuit. Et ainsi, pour éviter tout intermédiaire, usant de l'appareil le plus rudimentaire — le sténopé —, Monnier décide-t-il d'insoler directement la feuille de papier photographique. Le verre de l'objectif, l'écran formé par le négatif et tout le retard, toute la distance engendrés par le transfert du négatif unique au positif multipliable à l'infini sont abolis. L'intervention physique de l'artiste se réduisant elle-même au minimum (à la simple dépose de la boîte en carton percée d'un trou tenant lieu d'appareil sur son balcon), c'est le sujet photographié qui tient lieu de photographe, c'est la Lune qui dépose elle-même son pinceau lumineux sur le papier. Et c'est bien le cas de dire qu'elle est photographe *au-sens-premier-du-terme* ; le sténopé, qui appartient à la préhistoire de la technologie photographique, constituant encore à cet égard l'instrument par excellence à photographier *au-sens-premier-du-terme*. Et la photographie permettant, grâce à ces poses interminables, de montrer, de révéler, ce que l'œil, trop impatient, ne pouvait voir.

Chaque image ainsi produite forme un original absolu réunissant en un même objet le cliché et l'épreuve, le négatif et le positif. « La photographie, dit Monnier, n'est pas considérée comme trace d'un moment unique indéfiniment reproductible mais comme unique trace d'un moment qui se reproduit, reproduction céleste celle-là<sup>567</sup>. »

---

567. *Ibid.*



Cette rencontre du céleste et du domestique, on la trouve aussi, très clairement exprimée, dans l'œuvre de 1991 intitulée *Ma voisine*. D'apparence relativement anodine, cette photographie est en vérité un petit miracle de concision et d'efficacité. Fait peu ordinaire chez Monnier elle est conçue pour abuser. Peut-être même faut-il la considérer comme la seule œuvre illusionniste de l'artiste.

Au premier abord, en effet, cette œuvre donne l'impression d'être une photographie de la Terre vue par satellite. Le club des voyageurs dans l'espace, qu'on les appelle astronautes ou cosmonautes, est une élite particulièrement fermée et il m'étonnerait d'emblée qu'un artiste en fasse partie, Monnier ne peut donc, sous toute vraisemblance, être l'auteur d'une telle image... Dans le doute, le réflexe consiste à se pencher pour lire les indications portées sur le cartel. Alors, avant de nous renseigner, le titre nous amuse. On sourit. Or, pendant ce temps, on s'est beaucoup approché de l'œuvre. Si bien que, lorsqu'on la regarde à nouveau et lorsqu'on se met à scruter tous ces détails, on la voit différemment bien sûr mais on est toujours aussi perplexe. Quelque chose semble clocher cependant : la planète est ronde et bleue, elle est partiellement recouverte de ces amas et de ces filets blanchâtres que forment les nuages et auxquels nous ont habitués les bulletins météorologiques. (Une vue de la Terre est décidément chose anodine aujourd'hui !) Mais voilà ! si normalement les océans occupent à peu près les deux tiers de la surface du globe, où donc est passé le dernier tiers, puisqu'aucune forme continentale n'apparaît sur le disque bleu ? De perplexe on devient sceptique et de sceptique on plonge à nouveau dans la perplexité. Quelque chose nous échappe, assurément. Or voici, heureusement, qu'on se rappelle le titre qu'on vient de lire. Et alors soudain les doutes — et les nuages aussi — se dissipent. Ce qu'on croyait être une vue de la Terre est finalement une assez banale vue du ciel. Les nuages étaient vrais mais ils étaient vus de dessous, tout bêtement vus du globe — qu'ils entouraient donc effectivement. C'était, donc, le bleu du ciel qui tenait lieu d'océan. Et enfin, le spectacle étant observé à travers un judas optique, c'était le champ circulaire de l'image, prise au super grand-angle, qui donnait l'illusion de la sphéricité de la planète. *Ma voisine*, le titre faisait donc partie de l'œuvre...



Très singulière dans le contexte artistique contemporain, la démarche de Richard Monnier relève avant tout d'une sorte d'intuition originale, protéiforme et toujours imprévisible. Si en effet, certains des principes qu'il développe dans ses œuvres semblent empruntés au process art américain ou à support/surface, par exemple, ces emprunts récurrents sont utilitaires et ils ne constituent qu'une modalité expérimentale parmi d'autres.

Si donc il fallait absolument situer Monnier, c'est plutôt entre Palissy et Jean-Henri Fabre que serait sa place. À la figure démiurgique du sculpteur pétrisseur et dompteur des « éléments » héritée de la tradition incarnée par Cellini et Michel-Ange, que Rodin porta à son comble et dont Richard Serra, notre « forgeron » moderne, donne aujourd'hui une version industrielle et non moins emphatique, Richard Monnier oppose celle d'un touche-à-tout modeste et insatiable en perpétuelle activité. Qu'on ne se méprenne pas toutefois. La modestie de Monnier est sans mièvrerie, elle est nécessaire. Et je ne peux ici m'empêcher de penser à cette phrase de Maurice Blanchot : « Ce qui menace le plus la lecture : la réalité du lecteur, sa personnalité, son immodestie, l'acharnement à vouloir demeurer lui-même en face de ce qu'il lit, à vouloir être un homme qui sait lire en général<sup>568</sup>. » Car, en effet, la réalité du sculpteur, sa personnalité, son immodestie, l'acharnement à vouloir demeurer lui-même en face de ce qu'il fait, à vouloir être un homme qui sait faire en général serait sans doute propre à menacer l'œuvre, sculpture ou photographie. La modestie est donc sans mièvrerie, mais elle est surtout absolument nécessaire chez Monnier. D'ailleurs les objets qu'il produit ne sont pas faits pour braver les siècles, ils sont réalisés dans des matériaux trop fragiles, trop instables... Et couler *Corps grave*, *Mon Fuji à moi*, *New-New-New* — la plupart ont été détruites ou se sont elles-mêmes naturellement dégradées — en bronze leur assurerait pérennité mais leur enlèverait beaucoup de leur pertinence.

La modestie de Monnier n'est pas celle de saint François, elle ne se manifeste pas par un désir de pauvreté ou d'humilité, elle est ce qu'elle est, elle se connaît bien et — ancrée pourtant dans une auto-critique permanente — elle ne tend pas vers autre chose : horreur de l'ostentation, incapacité réelle à prendre la pose et difficulté discrètement revendiquée de l'artiste à prendre au sérieux l'activité artistique en général et la sienne en particulier. Comme si les œuvres ne pouvaient soutenir longtemps un regard sérieux,

---

568. Cette phrase ouvre le second chapitre de « L'œuvre et la communication » dans *L'espace littéraire*, éd. Gallimard, Paris, 1955.

et comme s'il semblait inutile à l'artiste de prendre la peine de les conserver, comme s'il était urgent de les tourner en dérision.



C'est dans cette perspective que Monnier aborde par exemple conjointement des questions relevant donc à la fois du céleste et du domestique (le céleste lui permettant de parler du domestique et réciproquement : c'est à dire d'élever le domestique en proportion de l'*abaissement* qu'il causera aux « choses célestes »), et c'est pour cette raison qu'il laisse libre cours à son goût du calembour lorsqu'il s'agit d'intituler les œuvres.

C'est ainsi que la première œuvre photographique a été intitulée *Lustucru* — parce que, dit-il, un bout de l'enseigne de l'usine grenobloise de pâtes alimentaires apparaissait fortuitement dans le champ de l'image. (Cette surprise s'ajoutant à celle, restituée par la photographie, de la découverte qu'un jeu de filtres, aussi savant qu'improvisé, peut transformer le Soleil en disque noir.)

C'est en intitulant telle autre œuvre *Domage au carré* qu'est biaisée la référence à Josef Albers, le relief en question constituant un hommage à l'opiniâtreté du peintre germano-américain (professeur au *Bauhaus*, à Weimar puis à Dessau, de 1923 à 1933) et, en même temps, une charge non dissimulée à l'encontre de ceux pour qui la « radicalité » est un spectacle, donc un filon à exploiter : une solution toute trouvée pour forcer l'attention du public — la liste des artistes de ce genre est de plus en plus longue.

C'est ainsi, que, prenant délibérément le parti du ridicule, Monnier intitulera *New-New* puis *New-New-New*, deux autres de ses sculptures aujourd'hui détruites.

C'est pour les mêmes raisons que *La colonne [est] sans moyen*.

J'ai déjà cité *Tout tas est-il ôté d'un tout ?* et *Mon Fuji à moi*, qui, sur ce chapitre, se passent de commentaires. Mais, à propos de cette dernière œuvre, comme à propos de *Ma voisine*, gageons que, si, malgré tout ce que j'ai pu dire à ce sujet, il y a une tentation chez Monnier à être possessif<sup>569</sup>, l'« appropriation » se fait au premier degré : l'objet accaparé entrant précisément dans l'ordre du domestique et devant subir un rétrécissement, comme s'il avait été acquis à moindre frais : dans les limites d'un budget

---

569. La bio-bibliographie de l'artiste fait également apparaître que la première de ses expositions personnelles s'intitulait *Moye*, qu'il faut prononcer moi, la *moye* ou *moie* désignant : « la couche tendre au milieu d'une pierre, qui la fait déliter (*Petit Robert*).

forcément trop étroit. Le volcan de Richard Monnier n'a manifestement rien à voir avec le *Roden Crater* de James Turrell !

Une attention toute particulière, on le voit, est apportée au choix des titres et ceux-ci ne servent pas simplement à désigner les œuvres, ils font partie de l'œuvre. La grandiloquence, le grandiose et les exploits quasi sportifs de certains sculpteurs ne sont pas l'affaire de Richard Monnier. Un détail à ce propos : quand celui-ci ne travaille pas dans sa cave, c'est dans la salle-à-manger reconvertie en lingerie qu'il s'installe, troquant momentanément la table à repasser contre l'établi *Workmate*.



« La photographie n'est pas considérée comme trace d'un moment unique indéfiniment reproductible mais comme unique trace d'un moment qui se reproduit, reproduction céleste celle-là.

La phrase de Richard Monnier que j'ai déjà citée plus haut nous le prouve : il n'y a pour ainsi dire aucune différence dans son approche de la photographie et de la sculpture chez cet artiste.

Sauf à utiliser l'artifice du moulage, la « trace » n'est sans doute pas indéfiniment reproductible en sculpture, en revanche chaque sculpture constitue bien « l'unique trace d'un moment [ou plutôt d'un geste] qui [peut] se reproduire ». Les objets que Monnier réalise sont donc en ce sens des originaux indéfiniment reproductibles. Mais encore s'agit-il de bien préciser ce qu'il faut entendre par reproductibilité.

Car dans ses photographies comme dans ses sculptures ce n'est pas la reproduction (à l'identique : par moulage ou par tirage) des formes ou des images qui intéresse Richard Monnier, c'est le fait que certains gestes, certains matériaux reproduisent toujours les mêmes phénomènes formels. « Je ne suis pas attaché à des matériaux, précise-t-il, mais à des processus d'apparition de la forme<sup>570</sup>. »

Certains matériaux réagissent spontanément d'une certaine façon suivant certains critères ou en présence de certains autres matériaux. Ces réactions se manifestent par la production spontanée de formes typiques, singulières et même assez fortement caractérisées. Réunissez les mêmes conditions autant de fois qu'il sera jugé utile ou nécessaire, les mêmes formes résulteront toujours de la conjonction des mêmes

---

570. Entretien de l'artiste avec Pierre Giquel paru dans la revue *Kanal*, avril 1985.

événements. C'est donc bien l'apparition d'un type formel particulier qu'il convient de considérer ici. Et il s'agit moins de créer ce type formel que — sans négliger l'exploitation qui peut en être faite — d'en souligner les caractéristiques. Car de ce côté Yeats a raison d'écrire : « the mountain grass cannot but keep the form where the mountain hare has lain<sup>571</sup> » [l'herbe de la montagne ne peut que garder la forme de ce lièvre de la montagne qui y gîta une nuit]. Pourquoi vouloir créer des formes puisque nulle invention n'est possible et qu'il suffit d'ouvrir les yeux ou de se souvenir ?



Il y a une « intelligence » formelle inhérente à chaque matériau. Il est, par exemple, dans la nature de la mousse de polyuréthane de prendre du volume et de s'épandre, de flotter à la surface de l'eau et par conséquent d'épouser, avant de se stabiliser, la planéité de cette surface ; il est dans la nature d'un tas de sable ou de gravier de s'élever en forme de cône ou de pyramide selon que la forme de son support est circulaire, carrée ou rectangulaire ; *etc.*

L'utilisation que fait Monnier d'une grande variété de matériaux s'explique ainsi naturellement par la volonté d'ouvrir le plus possible le champ des expériences. La reproduction est inhérente à l'œuvre dans la mesure où elle est inhérente au matériau choisi pour l'œuvre. Confondant reproduction et multiplication, n'importe qui se serait laissé aller à la prolifération, à la grande satisfaction du marché qui reconnaît aujourd'hui plus d'intérêt aux œuvres que la main de l'artiste ne semble avoir jamais touchées, comme si la production en série présentait plus de garantie sur l'intérêt conceptuel des œuvres qu'elle a permis d'engendrer, comme si la main — dont le défaut majeur est d'être manuelle ! — était décidément douteuse.

Ce que réalise Monnier peut donc être, sinon exactement reproduit, du moins, très aisément reconstitué lorsque le besoin s'en fait ressentir : à l'occasion d'une exposition par exemple. Encore ne faut-il pas que les propositions d'expositions reviennent trop souvent ! Car si, comme il le dit lui-même, l'exposition forme « un passage obligé », et si, très raisonnable elle est, précise-t-il, une « tâche que je sais nécessaire<sup>572</sup> », il n'en est pas moins très évident que l'intime conviction de l'artiste n'est pas faite sur ce point

---

571. « Memory », in *Quarante-cinq poèmes* de Yeats, traduction par Yves Bonnefoy, éd. Hermann, 1989.

572. Entretien avec Philippe Cyroulnik, cat. *Richard Monnier : 1977-87*, coédité par le CREDAC, d'Ivry, le Musée Ziem, de Martigues et la galerie Arlogos, Nantes, en 1987.

et qu'en tout cas la multiplication des expositions est d'abord ressentie comme engendrant surtout une baisse de disponibilité.

Tout dans l'œuvre de Monnier relève de l'expérience, en effet. C'est d'ailleurs pourquoi il produit si peu : reconstituer une œuvre est ennuyeux et recommencer une même expérience ne présente aucun intérêt expérimental, sinon à condition d'en modifier notablement les caractéristiques — ce qui en fait une expérience différente. Toute œuvre est reproductible, multiple, donc destructible.

# 9.



## 9.1. / La bibliothèque de l'instituteur Duprat, l'archéologie et la macération

Hubert Duprat contrôle minutieusement le développement de son œuvre au fur et à mesure de la publication d'un catalogue, dont le troisième volume paraissait au printemps 1998, et dont la perspective a alors largement motivé la mise en chantier de nouveaux travaux. Ce projet éditorial ne se déclare pas *catalogue raisonné*, il n'en a ni la rigueur ni le fonctionnement ni d'ailleurs le dessein scientifique, mais il en a un peu les apparences, l'unité graphique, et il trahit un fantasme encyclopédique, plus extensif qu'intensif, celui, selon Littré, « d'embrasser toutes les sciences » ou de convoquer toutes les lumières de la science pour éclairer l'opacité inhérente au propos artistique — à celui-ci comme à celui de toute œuvre un tant soit peu consistante. Le paradoxe de l'entreprise tient évidemment dans le conflit incurable entre la dimension personnelle du fantasme (même si celui-ci est fort répandu, surtout parmi les créateurs) et la neutralité scientifique que requiert normalement une pareille étude.

(La science s'intéresse à des principes universels, l'objet scientifique est une espèce. La vérité d'espèce est contraire au cas d'espèce, et la reproductibilité de l'expérience scientifique constitue sa preuve. La recherche artistique est, quant à elle, du côté du saisissement, de l'exception au contraire. L'œuvre concrétise cette exception. Or depuis les temps modernes, il n'y a plus d'*œuvre de l'art*, il n'y a plus que des *œuvres d'art*. Ainsi peut s'éclairer, du moins en français, cette distinction entre critique d'art et histoire de l'art. L'histoire est animée par une ambition exhaustive. La critique a une orientation, disons, plus pragmatique, sinon plus modeste.)

La tentative encyclopédique est marquée par un souci de vulgarisation. Elle est destinée à instruire, elle est donc, par définition, didactique. Or avant d'enseigner dans une école d'art, Duprat fut instituteur. Et avant d'être instituteur, dans un environnement familial qui n'y prédisposait pas forcément, il se souvient de l'épaisseur symbolique que représentait le livre à ses yeux d'enfant. Il n'est certes pas seul à s'être abandonné des heures à compulser des encyclopédies enfantines, mais il en reste quelque chose dans sa frénésie de propagation des connaissances : difficile de lui rendre visite sans qu'il vous

invite à emporter un livre ou deux de sa très abondante bibliothèque. (Le culte des livres naît souvent de la pénurie pour s'épanouir dans la surabondance.)

La dernière fois que je lui rendis visite, Duprat m'a ainsi prêté deux titres à approfondir : *La Fantasmagorie, essai sur l'optique fantastique*<sup>573</sup> de Max Milner et un recueil de textes de 1435 à 1740 sur *La vision perspective*<sup>574</sup>. Une bonne introduction aux préoccupations de l'artiste. L'esprit de curiosité de Duprat ne pouvant mieux se comparer qu'à celui du sculpteur Richard Monnier, de six ans son aîné, et dont l'œuvre riche mais parcimonieuse mérite une très attentive considération. Sans se fréquenter, les deux artistes se connaissent. Tous deux ont d'ailleurs une prédilection pour les *Souvenirs entomologiques* de Jean-Henri Fabre.

Historiens de l'art, critiques, philosophes (mais le critique d'art englobe fantasmatiquement ces trois catégories<sup>575</sup>), entomologistes bientôt... d'éminentes personnalités, issues d'horizons distincts, collaborent au projet éditorial de Hubert Duprat. Il serait exagéré de dire que tous ces auteurs contribuent à l'œuvre par délégation, il est évident en revanche que, si certains, comme Monnier, se contentent de peu, le souci de reconnaissance trouve moins satisfaction dans l'exposition que dans le livre, chez Duprat. La production intellectuelle vient en supplément de l'œuvre, qui s'en trouve augmentée, mais l'exposition ne se confond pas, chez lui, avec l'expérience artistique, elle ne s'y ajoute pas, elle ne fait qu'en vérifier la pertinence : si modeste soit-elle, elle est rétrospective, là où le livre peut ouvrir des pistes insoupçonnées, divergentes éventuellement, et parfois inépuisables — un grand livre ne se lit jamais deux fois de la même façon, jamais même il ne se lit complètement...

Depuis l'incendie récent du Duomo San Giovanni à Turin, le coffre reliquaire qui renferme le saint Suaire n'est plus visible. À sa place, le public peut découvrir un fac-similé du linceul à l'échelle un. Pour avoir visité ce monument avant et après, dans un court intervalle, je peux témoigner que l'impression est beaucoup moins forte aujourd'hui. Pourquoi ? D'une part, parce que l'authenticité de la relique est toujours contestée ou contestable mais que celle du coffre ne l'était pas — le reliquaire est au moins contemporain de la croyance en la relique qu'il contient. D'autre part, et c'est plus important sans doute, parce qu'une reproduction librement consultable ne supporte pas la comparaison avec un objet fermé, ne laissant rien paraître de son contenu, quel

---

573. PUF, Paris, 1982.

574. *La vision perspective*, textes réunis par Philippe Hamou, Payot, Paris, 1995.

575. On ne lui en voudra pas : le goût des grands intellectuels est rarement pertinent en art.

qu'il soit, et d'authenticité contestable ou pas. — D'ailleurs, est-il vide ? Est-il plein ? Les reliques sont-elles donc indispensables à la foi ? Mais alors la croyance dans les reliques n'est-elle pas la plus forte ? Comment ces deux croyances se confondraient-elles ? Pascal : « Reconnaissez donc la vérité de la religion dans l'obscurité même de la religion, dans le peu de lumière que nous en avons, dans l'indifférence que nous avons de la connaître<sup>576</sup>. » Et pourtant, le miracle de la sainte Épine, dont Pascal fut l'un des plus proches témoins, pouvait-il manquer de contribuer à sa propre révélation ?

Ce court détour par Port-Royal pour montrer comment, chez Duprat, le livre, en tant qu'objet symbolique (objet refermé sur lui-même), prévaut en quelque sorte sur le texte (comme un « livre ouvert »), dont il est tout de même le meilleur véhicule. Ce qui m'oblige à préciser que c'est moins dans l'histoire des objets que dans l'histoire des mythes que s'enracine l'inclination immodérée de Duprat pour les livres en général. Une inclination qui ne prend pas la voie de la bibliophilie en effet, l'intéressé négligeant, par exemple, dans un esprit bien rationnel, les éditions originales au profit des éditions postérieures, revues et corrigées, augmentées, enrichies, en un mot : améliorées en principe — quand elles ne sont pas expurgées. Peu de « documents littéraires », peu de belles reliures ou de grands papiers, donc, sur ses rayons. Duprat est un adepte contrarié de la librairie ancienne et moderne (« Trop cher pour moi ! »), mais il fréquente assidûment les soldeurs, brocantes et marchés aux puces. C'est par vingtaine ou trentaine d'ouvrages que se chiffre le tableau de chasse des bonnes affaires qu'il vient de rapporter d'un récent séjour à Paris. C'est ainsi qu'il se procure des livres (Monnier emprunte, lui, ses livres aux bibliothèques publiques) et c'est ainsi que s'orientent peu à peu ses recherches. Car sa méthode d'approvisionnement en dit long sur sa méthode empirique de travail. Or ceci n'est certainement pas étranger à l'éclectisme formel de ses œuvres.

Trois découvertes jouèrent ainsi un rôle d'initiation : *Le geste et la parole*, d'André Leroi-Gourhan (auquel avaient, on le sait, déjà beaucoup emprunté les artistes de support/surface), *Duchamp et la photographie*, de Jean Clair, et une pile de numéros d'*Opus International* anciens de dix ans trouvés en solde dans un supermarché. De fait, Duprat n'a pas l'ambition de posséder toutes les connaissances de sa bibliothèque, il ne cache pas qu'il feuillète la plupart de ses livres. Feuilleter : compulser aux hasards de son humeur et de ses besoins, susciter de nouvelles connaissances, de nouveaux sujets

---

576. Blaise Pascal, *Pensées*, fragment n° 565, édition de Brunschvicg, Garnier frères, Paris, 1964, p. 220.

de recherche, circuler parmi les entrées d'une encyclopédie, parmi les volumes de sa bibliothèque. (Pour le tout petit enfant, les vêtements confectionnés dans des tissus imprimés de motifs figuratifs sont plus propices à l'éveil que les vêtements unis. Tout contribue à son éducation.)

Duprat enseigne dans une école des beaux-arts depuis 1985. Il a alors à son actif une exposition personnelle <sup>577</sup> et quatre expositions de groupe <sup>578</sup>. Jamais auparavant, il n'était entré dans une telle école, pas plus qu'en fac d'arts plastiques ou d'histoire de l'art. C'est alors qu'il se met à s'intéresser d'assez près à l'Arte Povera, indifférent, au contraire, face à la peinture dont on fait alors grand tapage : la figuration libre, en France, la trans-avant-garde, en Italie, les nouveaux fauves, en Allemagne, Schnabel et Keith Haring, à New York... De sa condition d'autodidacte, Duprat n'a pas honte. S'il s'est d'abord découvert une vocation d'archéologue, s'il s'est intéressé à la préhistoire, puis aux sigillées <sup>579</sup>, si l'une de ses dernières œuvres, la plus explicitement didactique, a recours au silex et aux méthodes de taille les plus archaïques, c'est parce qu'il est avant tout passionné par les principes d'acquisition des savoirs et des techniques. « J'ai gratté, dit-il, avec les mêmes outils que mon père [agriculteur] pour extraire des éléments de culture <sup>580</sup>. »

Les archéologues achèvent leurs travaux de fouille à la petite cuiller et au pinceau, c'est connu. Après le sein et son substitut, le biberon, c'est avec le même instrument qu'on commence à donner à manger aux enfants. C'est aussi avec une petite cuiller qu'on tourne son café ou qu'on partage son dessert en petites bouchées — je file la métaphore par plaisanterie, mais la société ne recherche-t-elle pas avant tout ce statut de divertissement dans l'histoire et les œuvres d'art ? ! Extraction, inscription, acquisition. J'y reviendrai.

Hubert Duprat a réuni une bibliographie de plus de cent cinquante ouvrages sur les phryganes, insectes de la famille des trichoptères, qui compte plus de trois mille espèces. (La zoologie et la botanique sont des écoles de modestie : même Haydn et ses

---

577. Toulouse, Réfectoire des Jacobins, en préfiguration du Musée d'art moderne.

578. La première : *Avant travaux, Émotions en Aquitaine 1*, Bordeaux, Drac Aquitaine, 1983. La seconde fait suite à un courrier spontané de l'artiste à Michel Claura, qui l'invite à participer, en 1983-84, au troisième épisode du projet *À Pierre et Marie, une exposition en travaux*, rue d'Ulm à Paris.

579. « Poterie romaine et gallo-romaine à engobe rouge décorée par l'impression de sceaux. » Note de l'artiste.

580. Entretien avec l'artiste, décembre 1999.

cent quatre symphonies, ses quatre-vingt-trois quatuors à cordes, même Bach et ses trois cents cantates, Scarlatti et ses cinq cents sonates pour clavecin sont des enfants de chœur...) La larve de cet animal, que la sagacité populaire a baptisé çà et là *portefaix*, *porte-bois*, *porte-sable*, *porte-feuilles*, *charrée*, *chênefer*, *cherfeuil*, *drago*, *frayer*, *cherfaix*, *cazet*, *azerotte*<sup>581</sup>, et qui vit dans le lit des rivières, est génétiquement programmée pour se recouvrir d'un fourreau composé d'une vannerie d'éléments variés, trouvés dans le milieu et infatigablement imbriqués pour se prémunir des attaques de prédateurs ou pour quelque autre raison dictée par le réflexe de survie. « L'hétéroclite collection s'échafaude au hasard. Des pièces sont fixées en long, d'autres en travers, d'autres obliquement. Des angles rentrent, des angles sortent en brusques anfractuosités ; le gros se mélange au menu, le correct avoisine l'informe. Ce n'est pas un édifice, c'est un amoncellement insensé. Parfois un beau désordre est un effet de l'art. Ce n'est pas ici le cas : l'ouvrage de la Phrygane est objet inavouable<sup>582</sup>. » Inavouable donc, écrit Jean-Henri Fabre, mais propre à attirer la curiosité. Au point d'être devenue l'animal fétiche de Duprat, une référence incontournable en tous cas, pour qui étudie son œuvre. (Ici, le critique d'art se voit contraint d'étendre ses compétences à l'éthologie et à la mésologie !) Après avoir observé, ravi, le comportement de l'animal — « Qui logerai-je dans mon auge vitrée [...] ?<sup>583</sup> » —, Duprat, en 1980, déloge, en effet, l'une de ces larves de son étui et substitue des paillettes d'or et des fragments de perles ou de pierres précieuses aux rustiques graviers, coquilles et débris ligneux qui jonchent son milieu naturel. Que se passe-t-il ? L'animal se remet à l'ouvrage et il produit un nouveau fourreau, à l'éclat tapageur.

Les observations de Richard Monnier portent sur le fourmi-lion, Germaine Richier a jeté son dévolu sur la mante religieuse, Louise Bourgeois, sur l'araignée, Fabrice Hybert, Damien Hirst, sur les mouches et sur les papillons... et Arne Jacobsen sur... *La fourmi*... mais ce sont d'autres histoires... même Sisyphe est un insecte !

L'expérience de Duprat, qu'il protégera par un brevet, est à l'origine d'un malentendu. Et c'est pourquoi la désignation de « ready-made naturaliste », même plaisante, ne peut convenir. Celle-ci est en effet aussi restrictive que l'assimilation abusive de son travail à la problématique nature/culture. L'objet d'une recherche artistique pertinente ne se définit précisément qu'à mesure de sa progression. Il est

---

581. Eugène Rolland, *Faune populaire de la France*, t. 3, Paris, Maisonneuve, 1881.

582. Jean-Henri Fabre, *Souvenirs entomologiques*, 7<sup>e</sup> série, Paris, Robert Laffont, coll. bouquins, tome 2, 1989, p. 390.

583. *Ibid.*, p. 389.

nécessaire à la recherche que celle-ci entre en contradiction avec elle-même, qu'elle échafaude des hypothèses sur la foi des premières observations notifiées à la communauté des chercheurs, mais qu'elle sache aussi se détourner de ses propres acquis, qu'en somme elle recherche d'autres pistes à mesure qu'elle avance. Il est indispensable à la recherche artistique qu'elle échoue dans la tentation de s'assigner un but unique. Le collage nature/culture a déjà beaucoup servi ailleurs ; il n'est que superficiellement adéquat à propos de Duprat. Il a l'avantage de correspondre à une famille d'artistes, au contour général et aux traits héréditaires soi-disant identifiés. Mais il a précisément aussi cet inconvénient. Les artistes sont sans doute plus rassurants en familles, plus dérangeants pris isolément. N'empêche, ils sont seuls face à l'art et aux artistes<sup>584</sup>, d'où le fantasme communautaire qui les habite souvent. La famille de Duprat, ce fut pendant de longues années la galerie de Jean-François Dumont<sup>585</sup>, que, six mois à peine après lui, rejoignit Pascal Convert (avec lequel se développera un moment de vive émulation) et où il attira des individualités aussi différentes que Michel Aubry, Nathalie Talec, Joachim Mogarra, Denis Castellás, Jean-François Gavoty, Pierre Savatier ou Georg Ettl... Duprat est inassimilable à un groupe, mais il croit en la vertu de la fraternité, il aime à recevoir et sa maison est toujours pleine.

Qu'est-ce qui relèverait de la nature et quoi de la culture dans le travail délégué aux trichoptères ? L'animal incarne-t-il le volet nature ? L'homme et son stratagème, le volet culture ? L'or et les matériaux précieux sont-ils du côté nature ? du côté culture ? Ce sont bien des matériaux naturels mais c'est l'homme qui, culturellement, leur attribue ce caractère précieux. L'animal est bien sûr du côté nature. Mais son comportement (sans parler du comportement de l'homme qui étudie l'animal) n'est-il pas lié au principe d'évolution ? Et ce principe n'a-t-il pas des traits communs avec la culture, elle-même symptôme d'extrême évolution ?

Des observations scientifiques plus pénétrantes sur la larve de trichoptère ont été faites avant Duprat. De Réaumur à Lazare Botosaneanu en passant par Fabre et le chanoine de La Bonnefon qui substituèrent respectivement des grains de riz ou des brindilles sèches et des perles de verre au substrat habituel. Montaigne, invoquant

---

584. Et le public doit se retrouver seul face aux œuvres.

585. La galerie se maintint à Bordeaux sous une forme indépendante de 1984 à 1998, d'abord sous le nom d'*Images nouvelles* (1984-1986), puis sous l'enseigne éponyme (de 1987 à 1998). Duprat y trouva, de la première période, des artistes comme Luc Luras, Loïc Le Groumellec, Jean-Luc et Titi Parant, Maya Andersson, Bernard Faucon, Alexandre Delay, Claude Salomon... Pour plus d'information sur l'histoire de la galerie, cf. Didier Arnaudet, *Jean-François Dumont, une galerie à Bordeaux : 1984-1998*, Bordeaux, Confluences, 1999.

Plutarque, rapporte un autre exemple étonnant, celui de « cette merveilleuse fabrique de quoi l'alcyon compose le nid pour ses petits <sup>586</sup> ». Maeterlinck s'intéressa, lui, aux abeilles puis aux termites. Mais il faut surtout se représenter Duprat faisant, un tantinet désappointé, plus de dix ans après s'être attaché les services du trichoptère, la lecture impromptue, dans un ouvrage du XIX<sup>e</sup> siècle, du récit de l'amusement que procurait à une certaine Miss Smee l'affairement de bestioles à qui elle distribuait... de la poussière d'or et du verre pilé ! Toute une histoire entoure, d'ailleurs, la découverte de ce livre chez un bouquiniste installé en face de l'ancien atelier où Duprat réalisa ses images à la chambre noire, rue Bordenave d'Abère, à Pau, entre 1983 et 86. « Au début des années quatre-vingt, il y avait une papeterie et un fleuriste. Quand je suis repassé dix ans plus tard, la papeterie était toujours en place, le fleuriste, lui, avait été remplacé par un bouquiniste. J'ai donc, bien sûr, regardé son stock (régionalisme, littérature anglaise...) et j'y ai déniché cet ouvrage et, à la page 383, une magnifique gravure [représentant des phryganes adultes et des tubes, sans larve apparente, dans leur milieu] qui m'amena à vouloir l'acquérir. La reliure étant ouvragée, le bouquiniste en demandait un prix trop élevé. Cela a bien duré un an et demi avant qu'il consente à baisser son prix et moi, bien sûr, à augmenter mon offre. Le livre chez moi, j'ai commencé à lire la partie qui concerne les trichoptères et, à la page 384, cela donne ça : “Various experiments have been tried upon the larva of the caddis, in order to see its mode of building. A Lady Miss Smee, has been very successful in the pursuit, and has forced the caddis larvae to build their nests of the most extraordinary substances such as gold-dust, crushed glass, and other substances. They would not, however, use beads or anything where the surface was smooth and polished <sup>587</sup>.” <sup>588</sup> »

---

586. « Aucune suffisance n'a encore pu atteindre à la connaissance de cette merveilleuse fabrique de quoi l'alcyon compose le nid pour ses petits, ni en deviner la matière. Plutarque qui en a vu et manié plusieurs, pense que ce sont des arêtes de quelque poisson qu'elle conjoint et lie ensemble, les entrelaçant, les unes de long, les autres de travers et ajoutant des courbes et des arrondissements, tellement qu'enfin elle en forme un vaisseau rond prêt à voguer ; puis, quand elle a parachevé de le construire, elle le porte au battement du flot marin, là où la mer, le battant tout doucement, lui enseigne à radouber ce qui n'est pas bien lié, et à mieux fortifier aux endroits où elle voit que sa structure se dément et se lâche pour les coups de mer ; et, au contraire, ce qui est bien joint, le battement de la mer le vous étroit et vous le serre de sorte qu'il ne se peut ni rompre, ni dissoudre, ou endommager à coups de pierre ni de fer, si ce n'est à toute peine. Et ce qui plus est à admirer, c'est la proportion et figure de la concavité du dedans ; car elle est composée et proportionnée de manière qu'elle ne peut recevoir ni admettre autre chose que l'oiseau qui l'a bâtie ; car à toute autre chose elle est impénétrable, close et fermée, tellement qu'il n'y peut rien entrer, non pas l'eau de la mer seulement. Voilà une description bien claire de ce bâtiment et empruntée de bon lieu ; toutefois, il me semble qu'elle ne nous éclaircit pas encore suffisamment la difficulté de cette architecture. » Michel de Montaigne, *Les essais*, Livre II ch. XII, « Apologie de Raymond Sebond », édités par Pierre Michel, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1973, pp. 192-193.

587. « Diverses expériences ont été tentées pour comprendre la technique de construction de la larve de trichoptère. Une certaine Lady Miss Smee s'est montrée particulièrement ingénieuse à ce propos en

Une médiocre découverte scientifique peut-elle faire une pertinente proposition artistique ? Certainement. Hélas ! trop nombreux sont les scientifiques amateurs recyclés en artistes professionnels. Question de milieu. D'appréciation, et d'outils d'appréciation. La pompe intellectuelle d'un Kosuth lui a fallacieusement assuré une position hégémonique sur la scène de l'art conceptuel. *A contrario*, on sait dans quelle piètre estime certains philosophes tiennent les traductions de Wittgenstein par Klossowski, dont la lecture est pourtant si satisfaisante d'un autre point de vue.

Mais revenons à nos trichoptères. Ce qui fait tout l'intérêt de cette « scène primitive » dont Duprat ne se lasse pas de donner la représentation, c'est son aptitude à troubler, à susciter métaphores et hypothèses, c'est sa dimension mythique. Duprat ne rivalise pas sur le plan scientifique. Il aime à se décrire en artiste dilettante, et le livre sur les trichoptères dont il a le projet, parallèlement à son catalogue général, est entre autres un florilège des représentations de l'animal, de la gravure d'un traité du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>589</sup> jusqu'à la photographie au microscope électronique, pour les besoins de laquelle l'animal doit être préalablement enduit d'une très fine couche de poussière d'or !

« Le vice contraire à la curiosité, c'est la nonchalance<sup>590</sup> », selon Montaigne. Le dilettantisme, avec lequel il arrive qu'on confonde celle-ci, est au contraire l'expression d'une dispersion causée par une curiosité réelle mais distraite, versatile ou susceptible de s'étendre à des objets sans rapport les uns avec les autres : les cactus et les tapis d'Orient, l'opéra baroque et les verreries de Murano, le mobilier Louis XIII et le vin de Cornas, les autographes littéraires et les montres suisses, *etc...* Des lubies dérisoires en même temps que de nécessaires obstacles à la mélancolie.

---

contraignant les animaux à construire leur nid avec les substances les plus extraordinaires comme de la poussière d'or ou du verre pilé... Les larves évitant toutefois l'usage de perles ou de tout autre matériau dont la surface est lisse et polie » Rev. J.G. Wood, *Homes without hands*, Londres, Longmans, Green and Co, 1865, p. 384.

588. Courrier de l'artiste, 13 février 2000.

589. « D'après Lazare Botosaneanu, spécialiste mondial des trichoptères, qui a d'ailleurs décidé de faire cette recherche suite à un courrier que je lui avais adressé, [les deux gravures les plus anciennes seraient celles représentant un] adulte ailé, Hoefnagel, Francfort, 1592, [et une] larve avec étui, Aldrovandi Ulisse, Bologne, 1602. Pour ma part, et cela reste assez hasardeux, je crois voir dans la série des *Hortus Sanitatis* rhénans fin XV<sup>e</sup> et Mayence, 1491, ou *Hortus Sanitatis*, 1489, mauvaise copie de l'édition Schönsperger, d'Augsbourg, en 1488, deux blattes de Byzance avec des tubes ouvragés – cela peut être aussi des conques marines... Je ne possède pas ces gravures, naturellement. Ce que je possède de plus ancien, c'est l'ouvrage de Réaumur, *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, Paris, 1737. » Correspondance de l'artiste, le 21 février 2000.

590. Montaigne, *Les essais*, Livre II, ch. 4, *op. cit.*, p. 52.



Duprat a fait des infatigables larves de trichoptères le socle d'une œuvre éclectique mais convaincante. Pour en assurer la stabilité, un autre ensemble de travaux s'imposait. Étienne Martin n'y est sans doute pas pour grand-chose mais, comme le remarque Maurice Fréchuret<sup>591</sup>, ce sont aussi des *Demeures*. Car ce sont justement les sténopés de la série *L'atelier ou la montée des images*, 1983-85. La désuétude, la vacuité du terme d'*atelier* ont été maintes fois soulignées à propos de Duprat. Je n'y reviendrai pas, mais j'observerai que l'atelier fut d'abord, chez lui, un support (une boîte sur laquelle vient se projeter l'image de la rue, l'image du monde, selon le procédé de la *camera obscura*) pour devenir ensuite un lieu de conjectures, un lieu mental, dans les *Marqueteries*, et que c'est paradoxalement à ce stade qu'il devient motif : soit, tout à la fois, prétexte et icône, métaphore et représentation vraisemblable — même si Duprat opte pour un raccourci métonymique : c'est le dessin au trait tremblé d'un plancher, d'une porte et d'une plinthe filant sur l'angle de deux murs qui tient lieu d'atelier. La réduction de l'appartement-atelier, où, selon le cliché biographique, « l'artiste vit et travaille », à une anodine perspective cavalière dénote évidemment une perception banalisée du « saint des saints de la création », mais ce qu'il semble plus utile de constater, c'est bien cette simultanéité de la représentation et de la dimension mentale, cette nécessité de produire de la forme en dépit des réserves que peut inspirer à l'artiste la surabondance de la production de ses contemporains, enfin, surtout, c'est que, pour la seconde fois, Duprat va recourir à des matériaux rares ou précieux, trait formel caractéristique de son travail, dès lors, cet usage lui étant directement dicté par la technique-même de la marqueterie, bien sûr tout adaptée à la représentation simplifiée de l'architecture depuis la Renaissance. Cette transition de l'atelier support à l'atelier motif, cet appel à expérimenter des techniques et des matériaux inhabituels sont décisifs. Car tout en étant offertes à la contemplation, les sculptures de Duprat sont porteuses d'un récit complexe qui témoigne de ses nombreux centres d'intérêt : retour à la bibliothèque, dont je viens d'établir avec lui un relevé par catégorie qu'il n'est pas inutile de livrer ici.

Art contemporain, cinéma, photographie, histoire de l'art (XX<sup>e</sup> siècle, Moyen Âge, Antiquité, Préhistoire, cultures extra-européennes), cabinets de curiosités, exploration du monde (inventaire, cartes, récits de voyages), optique, histoire naturelle, art populaire, voyage, vulgarisation scientifique, astronomie, histoire des sciences,

---

591. Maurice Fréchuret, « À la fois la racine et le fruit », cat. *Hubert Duprat*, coéd. Antibes, Musée Picasso, Limoges, FRAC Limousin, Genève, Mamco, 1998, p. 25.

minéralogie, zoologie, évolution, mythologies grecque et romaine, histoire des religions, théologie, Jérusalem, humour (Sempé, Chaval), science-fiction, imagerie populaire, illustration, dictionnaires, histoire des chiffres, représentation des trichoptères, Caillois, poésie, encyclopédies diverses, histoire du XX<sup>e</sup> siècle (déportation, guerre d'Algérie), littérature, revues (artistiques, poétiques, scientifiques), essais, ethnologie...

Un troisième appui est-il nécessaire au propos de Duprat ? un quatrième ? *etc.* Les photographies de projections dues à la technique du sténopé, les marqueteries et les installations en béton sont toutes soutenues par une même réflexion, didactique, sur l'atelier. Elles sont formellement bien distinctes mais elles constituent un tout. Un tout que ne vient guère perturber que les photographies du « *Salon bleu* », 1984-85, et les quatre fois quatre panneaux photographiques des « agates » décoratives, sans titre, 1986-89<sup>592</sup>. À part ces deux incartades significatives, l'œuvre de Duprat se développe alors comme une démonstration et ses travaux s'emboîtent conceptuellement l'un dans l'autre pour former un bloc. Dès lors, et c'était prévisible, Duprat se sent coincé, comme dans une impasse. Pour l'en sortir, de l'observation de ses animaux de compagnie peut-être, lui vient, en 1991, l'idée des *Coupé-Cloué* et celle des *Cassé-Collé*. (Comme les fissures des *Cassé-Collé* peuvent évoquer les filets des marqueteries, l'habillage doré des *Coupé-Cloué* présente formellement une analogie évidente avec les fourreaux confectionnés par les trichoptères.) Il y avait déjà deux étapes bien distinctes dans les photos de l'atelier (1. le processus optique de formation de l'image par la technique archaïque du sténopé ; 2. le processus physico-chimique de restitution de la couleur grâce à la pose longue et aux émulsions modernes), or ce qui frappe immédiatement à l'énoncé de ces deux titres, c'est leur contenu programmatique. Si c'est le seul point en commun de ces deux œuvres, il n'est pas anodin. Chez Perec, le programme est inhérent au jeu oulipien ou à l'entreprise biographique, il s'énonce à l'infinitif, un infinitif impératif, si je puis dire, dans le recueil posthume *Penser/Classer*<sup>593</sup>. Chez Duprat, le programme s'exprime au passé, l'entreprise est achevée, l'impératif n'est plus de mise en tous cas. S'il le fut, c'était à une époque où il n'engageait que l'artiste. *Coupé-Cloué* et *Cassé-Collé* sont livrés tels quels à présent : à prendre ou à laisser. De plus, les deux actions auxquelles ils font chacun référence sont liées sans souci hiérarchique par le

---

592. C'est évidemment l'ensemble le plus explicitement en rapport avec la lecture de Roger Caillois.

593. Hachette, Paris, 1985.

plus démocratique des signes de ponctuation : le trait d'union, un signe qui ne ponctue rien, justement, un signe qui égalise, qui place au même niveau les deux participes qui l'encadrent, modeste mais non sans prétention puisqu'il contribue, ce faisant, à l'invention d'une notion nouvelle, comme s'il s'imposait de qualifier l'œuvre par une œuvre : une simple description, d'ailleurs, de ce qui m'est donné à voir en tant que cette chose me précède : déjà là (comme la photo pour Barthes) : déjà coupée, déjà clouée ou déjà cassée, déjà collée, et ainsi assemblée, d'un seul coup d'œil.

Duprat assigne rétrospectivement un rôle déterminant à ces deux œuvres. Jusque-là, et même s'il évolue, de la représentation photographique à l'axonométrie, l'atelier s'impose, se surexpose avec arrogance. Après cette période, il perd sa dimension exubérante, allégorique et fictionnelle, il ne se montre plus et l'artiste peut y retourner, à l'abri, pour y vivre, recevoir, parcourir les volumes de sa bibliothèque et, à l'occasion, pour travailler à de nouveaux projets : les concevoir et, quand c'est possible, les exécuter. Jusque-là, Duprat produit ou reproduit des images. Dès lors, il produit des objets. Dimension spectaculaire et extravertie de certains, dimension clinquante et cependant introspective des autres (« Si j'y touche, je casse tout ! <sup>594</sup> »). Le champ d'expérimentation de Duprat rencontre donc désormais celui de la sculpture mobilière. Comme si l'artiste naissait à une nouvelle vocation — chasseur d'ivoire ? profanateur au cimetière des éléphants ? — devant ce terrain pitoyablement encombré, pavé de bonnes intentions mais jonché de brimborions en tous genres. Comme s'il s'enhardissait, comme s'il fallait soigner le mal par *Le pire*, et le pire, par l'exception...

Ainsi se constitue l'œuvre d'un autodidacte : à la manière d'une collection, d'un cabinet d'amateur plus précisément. Le référent à la « petite bête » demeurant emblématique, comme si c'était le seul miracle indéfiniment reproductible. Les petites bêtes sont bêtement opiniâtres. Ce qui est plus surprenant, c'est qu'on ne se lasse pas de leurs miracles. Pour le reste, des lignes de force se sont dégagées avec le temps, et l'usage même du clinquant s'inscrit dans une logique que je ne peux exprimer plus simplement : d'abord isoler une problématique, celle des liens entre la forme symbolique et la forme décorative, ensuite s'interroger sur l'aptitude de la sculpture à enrichir la réflexion sur ce sujet. (Sous-entendu : à quoi puis-je être utile en tant qu'artiste ? et, si je suis sculpteur, que faire de la sculpture ?) Duprat reste

---

594. Duprat, à propos de *Corail Costa Brava*, 1994 ; propos recueilli en cours de montage d'exposition.

archéologue <sup>595</sup>, on le constate, et, par chance, archéologue amateur : iconographe amateur : iconophile. Dans les *Entrelacs* de cuivre sur plâtre, qu'il a réalisés à trois reprises <sup>596</sup>, il est même son propre archéologue. Deux dates figurent en général sur les cartels de ses expositions : la date de conception et la date de réalisation — s'il s'agit d'œuvres adaptées au site de l'exposition : la date de l'adaptation. Duprat se défie de la création *in situ* (monument dans le monument) comme de la sculpture mobilière (hyperbolique bibelot qui d'inanité s'honore !) mais il accepte de rééditer certaines de ses créations en tenant compte de la particularité des contextes d'expositions — la nature décorative de ces projets l'y obligerait de toute façon. L'exposition terminée, ces œuvres sont souvent détruites. Les recréer, c'est les actualiser. C'est aussi entretenir la confrontation avec la première intuition. C'est affirmer le primat de l'idée sur l'objet. Les *Entrelacs* présentent cette capacité d'adaptation, mais ils ont une autre particularité, qui les rend d'autant plus significatifs sous l'angle de l'archéologie. Ils sont réalisés en trois temps : tracé, surlignement, recouvrement. Or les deux premières actions sont exécutées en sens inverse. Si le geste qui décrit les boucles de l'entrelacs, d'abord tracées à la craie, file, mettons, de bas en haut et de droite à gauche, alors les boucles de cuivre qui sont censées le reproduire seront positionnées, du haut vers le bas et de gauche à droite, en prenant pour point d'origine le point final du tracé préparatoire et en remontant méthodiquement, boucle après boucle, jusqu'au point de départ de la spirale anarchique tracée en quelques secondes à main levée. Il faut plusieurs jours de travail pour faire coïncider les deux gestes : aller et retour : la main qui divague, celle de l'artiste, et la (petite) main qui reproduit, celle de l'ouvrier, qui ajuste, qui scie, pointe et colle les tronçons plus ou moins longs dévidés de la bobine de cuivre. (Faire de l'ordre avec du désordre, et inversement.) Je reviendrai sur cette disparité entre le programme et sa réalisation, sur le conflit cinglant entre la pénibilité du chantier et l'affectation de désinvolture <sup>597</sup> manifestée par l'artiste au stade de l'esquisse. Mais quelle technique eût mieux pu convenir que celle de la marqueterie pour un tel programme ?

---

595. Duprat a obtenu en 1976 le Prix scientifique Philips pour les jeunes pour une recherche sur les céramiques sigillées gallo-romaines des fondations du carmel d'Agen. (Parmi les membres du jury : Pierre Auger, Rémy Chauvin, Hubert Curien, Jean Dorst, Jean Fourastié, Pierre P. Grassé, Louis Leprince-Ringuet, Louis Néel...)

596. Dans les deux galeries de Jean-François Dumont, 1992 et 94, et au FRAC Limousin, en 1998.

597. Pour prolonger et démultiplier son geste tout en le contrôlant avec le recul nécessaire, Duprat s'oblige en effet à rejouer ici la scène mythique de Matisse au travail devant *La danse* de Barnes : il a fixé sa craie au bout d'une longue baguette de bois. Certaines situations ne peuvent s'envisager sans autodérision.

La marqueterie parcourt tout le catalogue de Duprat : des œuvres éponymes de 1986 jusqu'à un tout récent projet de sculpture plane au contour fluide, couchée au sol, et réalisée à la façon d'une mosaïque de barres d'aluminium d'une dizaine de centimètres d'épaisseur<sup>598</sup>. Elle trouve dans les *Entrelacs* son application la plus exemplaire. Un entrelacs : un emmêlement de boucles qui s'enchaînent et se recouvrent, se coupent et se recourent. À chaque recouvrement correspondent ici un nouveau trait de coupe et trois tronçons du filet de cuivre : l'un correspond à la boucle qui vient s'inscrire en aval du dessin ; les deux autres, parfaitement alignés, viennent en butée contre le tronçon déjà fixé et sont ainsi censés représenter la couche inférieure du dessin de référence, exécuté à la volée. La marqueterie ne crée pas l'illusion, elle reproduit le plus fidèlement possible la spatialité du dessin.

Enguerrand Quarton peint son *Couronnement de la Vierge* entre 1453 et 1454<sup>599</sup>. Ce panneau fastueux fut en apparence commandité de l'extérieur pour l'abbaye d'un ordre reclus professant la pauvreté : la Chartreuse du Val de Bénédiction, à Villeneuve-lez-Avignon. Il y fut accepté ; cependant, dans le petit catalogue du Musée Pierre-de-Luxembourg, qui l'abrite aujourd'hui à quelques cinq minutes à pied de son emplacement originel, Alain Girard observe : « l'art s'infiltrait en Chartreuse [...]. Mais l'œuvre d'art ne fut pas alors appréhendée comme telle par les religieux<sup>600</sup> ». L'hypothèse est séduisante mais les chartreux n'ignoraient pas la valeur d'une pareille œuvre d'art, d'ailleurs le commanditaire du tableau, un prêtre avignonnais, qui mourut au Val de Bénédiction, agissait à leur instigation ; plus : la communauté s'était portée garante « au cas où Messire Jehan ferait défaut<sup>601</sup> ». En acceptant le don, l'abbaye veut donner des signes d'ouverture sur le monde, cependant elle en interdit la contemplation à « la foule des fidèles [qui] ne franchissait pas la clôture ». Si j'invoque le statut de ce merveilleux panneau, c'est parce qu'il me paraît présenter des analogies avec celui des *Entrelacs*. Le primat de l'idée sur l'objet, chez Duprat, trouvant son pendant, à Villeneuve, dans la contradiction entre ornement et vœu de pauvreté.

---

598. En passant par les ateliers en béton, 1988-1990, les *Cassé-Collé*, 1991-1994, les incrustations de plomb, *Tir au pistolet*, 1992, les *Entrelacs*, 1992-1994, *La montagne*, 1993-94, où jouxtent béton, buis et marbre rose d'Iran, et les ondes concentriques de béton bicolore, 1994-1995, réalisées la même année à Strasbourg et à Reims.

599. Je prends cet exemple parce que Duprat le connaît bien et parce que j'ai eu récemment la chance de passer un certain temps devant l'original, mais tout autre tableautin ou chef-d'œuvre retrouvé dans une abbaye peut ici convenir.

600. Alain Girard, *Le musée de Villeneuve-lès-Avignon*, Delta 2000/S.A.E.P., Ingersheim, 1993, p. 7.

601. *Ibid.* A.G. citant le texte du prix-fait, acte de commande du tableau.

Ce que donne à voir l'artifice de la marqueterie, œuvre précieuse et séduisante, c'est un geste qui ne disparaît pas quand l'œuvre est détruite — le geste prime le dessin et il lui survit —, c'est un dessin fait en aveugle mais qui dévoile tous les détails de son histoire, c'est une composition parfaite mais non supérieure à d'autres du même genre et dont la contemplation peut apporter du plaisir mais n'apprendra rien au fond. Inutile de s'embarrasser de l'appareil compliqué des ombres portées, le truchement de la marqueterie conserve le souvenir d'un geste anodin et immémorial, il commande une méthode infaillible de transcription chorégraphique, il fait exactement coïncider tracé (primitif) et relevé (postérieur).

Une tout autre approche est de rigueur pour la sculpture de 1994-1996 railleusement intitulée *Le pire*<sup>602</sup>. Cependant, la référence à l'objet de dévotion y est cette fois complètement explicite. Et c'est à la Majesté de sainte Foy, la statue reliquaire du trésor de Conques qu'il faut songer. « Un trésor : un amas de gemmes, de perles, de métaux précieux, d'émaux, de matières rares ouvrées qui constituent, en même temps qu'une provision de puissance et de richesses au plus haut degré de la concentration, une garantie magique contre le sort, une confuse assurance d'énergie vitale<sup>603</sup>. » Une œuvre accomplie, semble-t-il, et pourtant un ramassis de réemplois accumulés au cours des temps, du IX<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, dont certains éléments seraient bien antérieurs (celtes ou gaulois). Mais d'infinies conjectures sont toujours attachées aux trésors ! *Le pire* se présente comme une masse informe, une patate de béton arasée à la base, entourée d'une ceinture de bois au niveau du sol — un socle intégré ? — et recouverte de cabochons de galets de toutes les couleurs, eux-mêmes engagés à moitié et entourés d'un fin sertissage du même béton. En art, les patates appartiennent à tout le monde. Donc si l'on s'arrête à son analogie formelle passagère avec les sculptures de Richard Deacon, *Le pire* peut décevoir au premier coup d'œil. Il surprend néanmoins par son tapageur habillage de pierreries. Il rassemble une dimension pastiche (vous demandiez de la sculpture, en voilà !) et une dimension intime (l'artiste confie ici l'intérêt qu'il voue en amateur aux pierres et à l'art du Moyen-Âge). Si c'est la « pire des sculptures », c'est d'abord parce que son apparence générale correspond à un cliché de la sculpture moderne, mais c'est peut-être aussi parce qu'il incorpore cette donnée

---

602. Mais il y a bien pire, *La montagne*, 1993-94, atteint le sommet du kitsch dans la production récente de Duprat.

603. Marie-Madeleine S. Gauthier in *Rouergue roman*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1963, p. 98.

autobiographique, là où, depuis la sculpture minimale, on attend toujours plus de distanciation, *toujours plus de moins*. La raillerie est un trait de caractère très présent chez Duprat. Il est normal qu'il en fasse lui-même les frais, douloureusement parfois : *Le pire* a en effet été réalisé dans un état de quasi-dépression. C'est une sculpture ramassée sur elle-même, qui, cinq ans après les *Cassé-Collé*, porte le coup de grâce (?) à la sculpture-installation et aux variations sur le thème de l'atelier, dont la dalle de béton *Les figures de Lyon*, proposée en 1991 pour la Biennale de Lyon, marquait l'apothéose et annonçait donc le déclin inexorable. C'est un ramassis de pierres, une collection de galets récoltés, c'est à peine croyable, dans le même lit de rivière : la Durance aux abords d'Avignon.

Un nombre assez conséquent d'œuvres de Duprat est aujourd'hui conservé dans les collections publiques françaises et ses installations les plus monumentales n'auraient pu voir le jour sans intervention de financement public. Duprat jouit donc aujourd'hui d'une certaine reconnaissance dans les milieux dits autorisés (des milieux restreints, faut-il le préciser, et pour lesquels un parcours biographique jugé sans faute n'aboutit pas forcément au succès populaire !), et chaque nouveau projet, chaque nouvelle exposition sollicite une contribution implicite du commanditaire ou de la puissance invitante. S'il récuse l'atelier, c'est bien sûr parce qu'il incarne un référent passéiste mais c'est surtout parce qu'il n'en a pas besoin. Depuis longtemps déjà, Duprat ne réalise plus lui-même ses travaux. Depuis longtemps, un fossé s'est creusé entre la cogitation et l'exécution. Duprat n'agit pas pour autant en architecte ou en ingénieur : et si le fossé que je viens d'évoquer n'affecte pas l'apparence des réalisations, c'est parce que les images qui sont à leur origine sont plutôt simples. Le fossé en question s'exprime en terme de durée : temps passé à préciser le contour du projet, temps, souvent excessivement long, passé à exécuter le projet. Et c'est là que les choses se gâtent, relationnellement du moins. Duprat a besoin d'ouvriers qui lui soient complètement dévoués et les opérations manuelles requises pour ses œuvres sont longues, physiques ou méticuleuses, mais toujours extrêmement pénibles. Soixante à quatre-vingt mille clous de laiton ont été enfoncés dans chacun des sept *Coupé-Cloué*, façonnés à ce jour (les deux premiers ont été détruits). Mille cent vingt-cinq mètres de fil de lin noir n° 40 de la marque *Au Chinois* ont été utilisés chaque fois pour les deux figures symétriques sans titre (*Fil et pointes*), 1995-98, présentées sous différentes permutations au Musée Picasso d'Antibes, au FRAC Limousin, à Limoges, et au

MAMCO à Genève en 1998 et 1999. Trois mille cartouches 9 mm double charge Flaubert, d'environ cent cinquante plombs, ont été sacrifiées pour le sans titre (*Tir au pistolet*), 1992. Chaque projet implique un gaspillage immodéré, un gâchage délibéré de matériaux (comme on « gâche le plâtre ») par détournement de la fonction d'usage ; un détournement tout sauf surréaliste, plutôt une appropriation incongrue, peut-être aussi un fond anarchisant (en énonçant l'interdiction, on suggère la transgression ; en dénonçant l'usage, on commet un attentat) dans ce dévoiement moins destiné à surprendre qu'à télescoper deux appréciations et deux usages culturels divergents...

On ne peut trouver bois plus sommairement ouvert pour recevoir les clous de tapissier des *Coupé-Collé*. On peut difficilement imaginer assemblage plus rudimentaire pour le précieux corail rouge que ces bouchons de mie de pain qui rythment et soutiennent les ramifications des deux *Corail Costa Brava*, 1994. Dans les deux cas, le mariage se fait par opposition. Duprat cède à la tentation du matériau précieux mais il en fait toujours une utilisation perversie. (L'expression « donner des perles à un cochon » s'applique ici parfaitement.) Si le cloutage immodéré évoque la violence de certains objets d'envoûtement, le clou de laiton doré renvoie à la sophistication d'une bergère Louis XVI. Si le corail rouge évoque raffinement et rareté, bijouterie et travaux d'orfèvrerie<sup>604</sup>, le pain et la mie de pain ne sont plus que des supports pour le beurre, le fromage, le miel et la confiture... dans les sociétés riches. (Demandez un « jambon-beurre », la baguette suivra ; litière pour le canapé, emballage pour le sandwich. Rompez et partagez. Mais, d'abord, croissez et multipliez, les « petits » !) Le pain a culturellement perdu son statut d'aliment complet, de substance de première nécessité, mais c'est encore la dernière chose dont on privera un détenu dangereux. La peine de mort s'envisage encore aux États-Unis par injection mais certainement pas par privation de nourriture. Or dépecé de sa croûte, le pain est aussi un matériau plastique, qu'on peut rouler entre ses doigts par distraction mais dont le modelage peut être aussi commandé par une réelle nécessité : celle de s'évader, justement, pour le condamné — sculpteur par obligation —, en menaçant ses geôliers d'un pistolet factice, façonné en rognant jour après jour sur ses repas.

---

604. On le retrouve très souvent dans les cabinets de curiosité au côté d'autres éléments marins comme le nautilaire, la dent de requin, le diodon, l'appendice du poisson scie et la très prisée défense de narval (la mer étant moins connue, elle n'en inspire que davantage la curiosité du collectionneur).



Tête d'or et bois brut, d'une part ; corail et mie de pain, d'autre part. Le contraste recherché est visuel <sup>605</sup>, mais, une fois de plus, il est surtout culturel. Conflit dans les mythologies.

Il y a donc un fossé considérable entre la maîtrise d'œuvre, la maîtrise d'ouvrage et la main-d'œuvre. L'ouvrier est au service de l'artiste, qui est au service de son projet, qui est au service de l'art, qui est au service de la communauté. Il faut payer de sa personne (à la galerie Dumont, Duprat acquittait scrupuleusement cinquante pour cent des frais de production), il faut aussi, pour sacrifier à la langue de bois, « faire payer le cochon de patron » (l'institution), il faut que ce soit parfait et, pour atteindre cette perfection artisanale, il faut, juste retour dialectique, faire la « chasse aux planqués », il faut servilement se consacrer à son ouvrage.

L'autodidacte en découd par ses moyens empiriques avec les instances d'évaluation. De même qu'il y a débauche de richesses dans le reliquaire de Conques, il y a une frénésie expansionniste, au moins une exigence d'engagement sans réserve, chez Duprat, dans sa relation à l'institution. Dans sa bibliothèque, on peut trouver plusieurs volumes sur la Philocalie : « Courant mystique de l'Église orthodoxe qui entreprend d'atteindre Dieu par l'amour de la beauté, qui transfigure les créatures <sup>606</sup>. » Le « gaspillage » fait donc partie du contrat et ce n'est pas par hasard que nombre de ses œuvres font appel à des tâches répétitives : criblage, remplissage, tissage... La pénibilité est une composante de la création chez Duprat et l'on peut conjecturer, ici, l'expression d'un atavisme paysan. (Pour la pénibilité, les ouvriers en usine n'ont rien à envier aux ouvriers agricoles <sup>607</sup>.)

Il faut se représenter le tir au pistolet dans un espace confiné aux dimensions modestes : la poudre, son odeur, la fumée irrespirable, le coup assourdissant de chaque détonation. L'exposition de Duprat à la galerie Jean-François Dumont en 1992 fut un véritable cauchemar. Toute de lignes et de points, elle rassemblait les premiers *Cassé-Collé*, deux *Coupé-Cloué*, un *Entrelacs*, et deux tirs au pistolet sur deux murs en face à face. Ce fut la dernière chez son ami bordelais, et l'une des plus remarquables. À la question : « Comment la galerie [fermée, sous sa forme indépendante, depuis 1998] s'en

---

605. « Pour Duprat, c'est le regard qui commande le résultat. », Ramon Tio Bellido, in « Le motif, le moteur, le modèle », *Hubert Duprat*, catalogue de l'exposition, galerie Jean-François Dumont, Bordeaux, 1988. Mais il ne faut pas démêler ici la contemplation hypnotique et la scrutation spéculative. Si l'objet est éclatant, l'expérience demeurera forcément obscure. (Voilà au moins une pensée claire, qui va droit au but et qui n'apprendra rien à personne.)

606. *Encyclopédie Hachette 2000 multimédia*, Paris, Hachette, 2000.

607. Richard Monnier, encore, ça m'avait frappé : « Je préférerais être mineur que marin-pêcheur. »

serait-elle remise ? », Dumont me répondit, philosophe, que la précédente exposition personnelle de Duprat, en 1989, fut « bien plus physique » (elle était dévolue aux installations d'ateliers en béton) et que « l'éclat artistique de ses expositions ne pouvait nuire à la galerie <sup>608</sup> ». La mise à l'épreuve semble obligatoire, donc, et ce qui étonne, c'est cette apparente désinvolture de l'artiste, le besoin où il se trouve de prendre une telle distance par rapport aux impératifs qu'il a lui-même prescrits : comme si la sculpture devait advenir au terme d'un processus de régression par rapport au projet : comme si la pénibilité, la fabrication n'était, en vérité, qu'une formalité pénible pour rejoindre cet état mental. Duprat préfère tourner en dérision ce « travail de fou ! » et se déclarer manuellement inapte à y participer. Son attitude, plus ou moins motivée, s'inscrit sans doute dans l'acte fondateur de délégation aux trichoptères, son exigence laisse cependant moins de marge de liberté à ses exécutants qu'à ses auxiliaires aquatiques.

Roland Recht dresse, dans le dernier volume de « l'exégèse des œuvres complètes de Hubert Duprat » publié à ce jour, un portrait mélancolique de l'artiste, qui peut trouver sa place dans le corridor : entre la bibliothèque, l'atelier et le cabinet de curiosités. (« On sait que l'artiste saturnien ne fait rien de ses mains, c'est-à-dire qu'il renonce bien plus tôt que n'importe quel autre, en demeurant sur le seuil, à passer de l'idée à l'objet matériel <sup>609</sup>. ») Son texte bat en brèche les considérations convenues sur l'unité de l'œuvre d'art pour mieux souligner le caractère éclectique du travail de l'artiste moderne. De l'éclectisme à la schizophrénie, il n'y a qu'un pas, mais nous voilà rassurés : chez l'artiste, la schizophrénie est un état normal ; l'éclectisme, une nécessité ; ce qui est fait est fait, il n'y a pas lieu d'y revenir, quelle que soit la reproductibilité de l'œuvre.

On s'est déjà attardé dans la bibliothèque, on sait à quoi s'en tenir sur l'atelier, revenons encore un moment dans le cabinet de curiosités. Si la production de Duprat s'est faite plutôt parcimonieuse pendant quelques années, sa démarche est pourtant marquée par la manie de l'accumulation <sup>610</sup>. Pour l'artiste et tailleur de silex René Riou, la larve de trichoptère est un « racleur de substrat ». Et cette expression vaut surtout pour son ami Duprat. (Qui dit « racleur » suppose amoncellement de « raclures ».)

---

608. Entretien téléphonique, le 3 février 2000.

609. Roland Recht, « Ces artistes découragés de rivaliser avec l'art », cat. *Hubert Duprat*, coéd. Musée Picasso d'Antibes, FRAC Limousin, Limoges, Mamco, Genève, 1998, p. 80.

610. Pour ne pas dire : la manie du collectionneur (puisque Duprat ne se sent pas à l'aise comme tel).

Quand l'artiste est désœuvré, quand il est découragé (« Je ressasse, je n'ai rien de neuf à dire. Et pour accentuer la pente dépressive : je n'ai jamais rien eu à dire <sup>611</sup>. »), le collectionneur, le fouineur s'excite. Et ainsi la propension à l'accumulation s'applique-t-elle à l'œuvre. Ainsi peut aussi s'analyser, chez Duprat, le recours quasi systématique à des matériaux rares (or, perles, turquoises et autres pierres précieuses ou semi-précieuses, écaille de tortue, nacre, ébène, ivoire ou fanon de baleine, corail rouge, marbre d'Iran, plaquette d'os, ambre de la Baltique, *etc.*). Car, que l'on se penche sur l'entortillement de paillettes concocté par la larve aquatique dont Duprat a fait son ouvrière ou que l'on considère les troncs couchés au sol, puis criblés, saturés de clous des *Coupé-Cloué*, chaque sculpture procède, ici, d'une collecte organisée (trouver le clou en laiton massif, faire débiter les plaquettes d'os en sept modules de tailles différentes, pour aller au plus simple) puis d'une accumulation maniaque (en abuser) — tout semble vouloir contrarier ou différer la réalisation de la sculpture : si ce n'est pas la rareté du matériau, c'est le choix de l'échelle monumentale !

Quand Recht indique : « Le prédicat de l'unité de l'œuvre d'art doit être abandonné <sup>612</sup> », il considère l'œuvre en tant que corpus et il prend soin de ne pas préciser la position à tenir devant chaque sculpture en particulier. Il envisage l'œuvre comme une procession de phénomènes parfaitement distincts (une parade où se suivraient le nain, le clown, l'acrobate, le dompteur, le géant, la fildefériste, la trapéziste, le magicien, le jongleur, la contorsionniste, *etc.* <sup>613</sup>) et son propos souscrit implicitement à la conception de chaque opus comme entité autonome — suivant ainsi une pente difficilement contournable, et qui, dans les collections, commande par exemple, de façon élémentaire, d'attribuer un numéro d'inventaire à chaque objet. Pour être éclectique, le corpus doit présenter des discordances. Et pour être discordant, il faut pouvoir isoler en lui des segments (des opus) non jointifs, quitte à les relier mentalement par la suite. C'est ce qui se produit plus ou moins lorsqu'on embrasse « d'un seul coup d'œil » toute l'œuvre d'un artiste : on en fait la synthèse tout en mettant en évidence ses contradictions internes. Cela suppose de bien connaître la démarche de l'artiste concerné, mais cela conduit toujours à la simplifier excessivement. (« Celui-ci travaille sur ceci ; celui-là, sur cela. ») Isoler chaque segment présente un autre inconvénient. Celui de réduire l'entité autonome considérée à une entité matérielle

---

611. Jean-Bertrand Pontalis, *Fenêtres*, Paris, Gallimard, 2000, p. 120.

612. *Ibid.*, p. 73.

613. J'assume la responsabilité de cette métaphore qui n'est pas chez Recht.

qui serait sa propre finalité, réduisant par là même la recherche artistique à sa seule dimension formelle : soit à une recherche de l'objet pour l'objet — conception impropre à l'artiste moderne (pour qui l'objet ne saurait être que l'occasion, à la rigueur le support d'une recherche imprédictible et inexhaustible) mais conception parfaitement recevable par le collectionneur pour qui la possession de l'objet est le but ultime. D'où la difficulté de concilier les deux vocations et d'où l'impossibilité, pour un artiste, d'être son propre collectionneur, même si, après bien des vicissitudes, chaque œuvre nouvelle se constitue comme l'un des chapitres d'une encyclopédie subjective à poursuivre et dont le but rejoint celui de... la collection. Une œuvre : une entrée. Une entrée additionnée à une autre entrée, et puis une autre, et une autre... Ainsi l'unité physique et l'unité signifiante demeurent-elles inséparables. Ainsi le champ signifiant ne peut-il se réduire à une unité signifiante et une seule <sup>614</sup>. (Ce qui serait contraire au fonctionnement de la pensée : car si je pense « Ceci est un arbre », je ne peux penser l'arbre, j'examine en l'énonçant la validité de ma pensée, la pertinence de mon affirmation, et, pour commencer, je mets en compétition le monde et le langage. Je pense au moins deux choses à la fois et c'est pourquoi je me perds dans mes pensées.)

Dans la salle 59 du British Museum ont été rassemblées les découvertes les plus remarquables d'une campagne de fouilles effectuée en Jordanie, dans une plaine au sud-est de la mer morte, sur le site présumé de l'ancienne cité de Sodome, le site de Bab-edh-Dhrâ. (Il se trouve, par hasard, que j'ai terminé ce texte à Londres, mais j'ignore pourquoi je me suis attardé dans cette section du musée.) Dans l'une des innombrables vitrines de ce musée (il y en a deux seulement dans la salle 59, mais pourquoi la salle 59 ? parce que c'est l'année de ma naissance ? pas possible), mon regard a été attiré par trois figurines anthropomorphes en terre crue de facture particulièrement sommaire.

Le lendemain de cette brève visite improvisée, je me donnais pour but une exposition de Sarah Lucas prévue au Musée Freud. J'appris sur place que l'exposition ne devait être installée que le mois suivant, mais je ne regrettai pas ma visite. Plus que par le divan d'analyse et le fauteuil du maître, je fus intrigué par de petits panneaux portant des récits de rêves et leurs interprétations disposés partout sur les meubles jusque dans les toilettes et, plus encore, je fus impressionné par le bric-à-brac

---

614. Le peuple, dit encore Pontalis : « cette entité, sans unité », *op. cit.*, p. 131. Remplacez ici le mot « peuple » par le mot « sens ».

archéologique dispersé dans les pièces principales et jusque dans l'escalier <sup>615</sup>. (Dans mon portefeuille, j'avais des livres britanniques et des shillings autrichiens à l'effigie du fondateur de la psychanalyse. Mais passons ! je ne m'en suis aperçu que de retour à l'hôtel.)

J'ai oublié de dire que j'avais croisé la veille, au vestiaire du British Museum <sup>616</sup>, une jeune femme dont j'avais déjà remarqué la beauté pointue et même un peu méchante dans le métro à Paris quelques jours avant. Je fus si troublé de cette coïncidence que, ne pouvant resituer l'inconnue sur le coup, il s'en fallut de peu que je lui adresse la parole et lui demande de ses nouvelles « depuis la dernière fois » !

Pour ceux qui souhaiteraient se reporter aux figurines du British Museum, je précise qu'elles portent les numéros d'inventaires 1998-7-13, 31-33, qu'elles ont été trouvées dans la tombe G2 et qu'elles sont datées de la période proto-urbaine du Chalcolithique et plus précisément de 3300-3100 av. J.-C. Si je les ai remarquées, comme on pouvait s'arrêter jadis devant une dent de mammoth ou une météorite chez un brocanteur, c'est parce que leur facture ultra rudimentaire ne leur conférait aucunement l'apparence de la rareté. 3300 ans av. J.-C. ou trois ou quatre ans d'un enfant d'aujourd'hui, c'était un peu la même chose. En tout cas, je ne les eusse probablement pas distingués spontanément au côté des productions d'un atelier pour enfants <sup>617</sup>. Dans leur vitrine, un texte les accompagne. Je le lus avec intérêt et même avec un réel plaisir, et je ne résiste pas à le citer, on comprendra mon contentement, qui déclencha même une sorte d'hilarité. « These are of unfired clay. Although very crude, two certainly represent males. The third might either be female or has lost a small piece of clay <sup>618</sup>. »

Ceci nous mène un peu loin de Duprat, mais pas si loin d'ailleurs... On ne m'en voudra pas trop, j'espère, pour cette digression inspirée par son intérêt pour l'archéologie, les collections et la préhistoire considérée comme enfance de l'art et de l'humanité. Je prie le lecteur irascible de bien vouloir m'excuser pour la liberté que je

---

615. « Nombre d'antiquités de la Grèce, de Rome et de l'Égypte antiques [dont] la majorité [...] provient de boutiques d'antiquaires à Vienne. [...] L'importance de cette collection est d'autant plus évidente que l'archéologie représentait pour Freud une métaphore de la psychanalyse. » Dépliant remis à la boutique avec le billet d'entrée au musée.

616. Côté Montague Place.

617. Quelques vitrines plus loin, une figurine des Carpates en calcaire, datée de 4500-3200 av. J.-C., – avant-courrier des figurines cycladiques, 2700-2200 av. J.-C., dont s'inspira le premier Giacometti – paraissait autrement plus élaborée.

618. « Ce sont des pièces en terre crue. Bien que très grossières, deux représentent certainement des personnages masculins. La troisième pourrait être une femme, à moins qu'un petit morceau de terre ne se soit perdu. »

me suis autorisée. Un lecteur indulgent aura spontanément trouvé le lien avec ce qui précède.

Mélancolie de l'artiste qui voudrait se soustraire à la tyrannie de l'objet.  
Mélancolie du collectionneur comblé, dont la rapacité est fondée sur une frustration et dont la relation au spécimen convoité perd de son intensité une fois celui-ci possédé. Les collections ne devraient jamais s'assigner de but accessible, elles devraient toujours conserver cette part d'imprédictibilité inhérente à l'œuvre d'art. L'avidité du collectionneur satisfaite, closes et accomplies, elles ne sont plus vouées qu'à la contemplation et à l'oubli : triste condition que celle du chef-d'œuvre achevé.

Je n'ose imaginer tous les Giorgione ou tous les Vermeer du monde séquestrés pour l'éternité dans un même petit musée. Je n'ose imaginer ces deux petits musées, côte à côte dans la même rue de la même ville. Je n'ose imaginer cette ville et ses autres musées monographiques, grands ou petits, dévolus à l'œuvre de Cézanne, Picasso, Brâncuși, de Kooning ou... Boetti. L'aéroport qui desservirait cette ville, un musée d'architecture, évidemment, présenterait la particularité de ne posséder qu'un hall pour les arrivées mais aucun pour les départs. Les citoyens seraient tous riches et désabusés. Les artistes, condamnés au suicide ou à la reproduction des maîtres anciens...

## 9.2. / Portrait de l'astronome en joueur de boules

### Richard Monnier et l'éclairage de l'empirisme

L'histoire factuelle forme un tableau des événements qui permet rarement d'en saisir les enchaînements. En général, elle isole le fait et n'en permet pas la compréhension. L'époque est ainsi marquée par l'événement mais elle ne semble ni le porter ni en subir les effets. Nulle réciprocité ne s'en trouve induite. L'histoire factuelle ne s'attache ni aux causes ni aux conséquences. Elle donne du monde une vision chaotique qui s'oppose au continuum temporel en même temps qu'à toute forme de synchronie. Ce chaos événementiel n'est pourtant pas si éloigné de la réalité. Le continuum n'est en effet que relatif. Les jours, les formes de gouvernement, les résolutions ne s'emboîtent ni ne corrigent leur direction dans un parfait enchaînement. Il y a des sautes, des bifurcations et aussi des absences. (Obligeons nous d'ailleurs à envisager ce continuum verticalement *et* horizontalement, soit dans les deux dimensions : synchronique *et* diachronique.) Il y a des moments de l'histoire qui font obstacle au factuel ; des moments, donc, où le temps passe mais ne produit rien. L'époque n'est pas insignifiante, elle peut même être prospère, mais alors elle n'est pas signalée par une prospérité remarquable. Et cela, je le précise, *ni ici ni ailleurs*. (Notons au passage comme, la dimension synchronique demeurant plus abstraite, nous voilà portés à nous aider de sa représentation spatiale : l'*ailleurs* s'assimilant spécieusement de fait, et avec lui tout événement qui lui est attaché, à un point dévié par rapport au « fil du temps » !) Une telle époque n'est pas stérile mais sa fécondité n'est pas mesurable. Et il n'avance à rien de la maquiller en une période de gestation ou d'incubation (sous entendu : pour une nouvelle crise ou un nouvel âge d'or). Cette période « creuse », parce qu'exempte de toute valeur d'exemplarité, appartient néanmoins à l'histoire, il n'est pas permis de dire qu'il ne s'y passe rien, mais elle ne figurera pas dans les relevés, si précis soient-ils, des histoires factuelles.

La liste des matériaux utilisés par Richard Monnier et leur diversité donnent des indications appréciables sur son travail. On peut dire, sans exagérer, qu'elles contribuent à sa compréhension. On peut même avancer que ces matériaux sont

assimilables à des contenus. Et cette assimilation ne semblera plus aussi hardie si, pour saisir combien leur choix est déterminant, l'on précise aussitôt que Monnier revendique l'influence du process art (et de sa variante française support/surface) sur ses années de formation et sur une partie non négligeable de sa production.

Ruban adhésif, sable, rouleau de papier, treillis métallique, galets, bouées de signalisation, plâtre, gravier, tiges de bambou, carton ondulé, grillage, bois, mousse de polyuréthane, ciment, glace, tubes de PVC, colle thermofusible, verre, billes à jouer, tiges filetées, ballons de basket, compte-fils... Le matériau, chez Monnier, a quelque chose de cet événement facile à inventorier dont on peut tirer, aux dépens de l'artiste et de son œuvre, une histoire toute faite et à l'avancement implacable. Mais voilà ! depuis 1977 la production matérielle n'a, pour lui, jamais été une finalité. Au rythme d'une ou deux sculptures, sinon d'une photographie, d'un dessin ou d'un programme informatique par an, sa productivité est en effet décourageante... Peu d'objets résultant d'aussi nombreux matériaux s'explique en partie parce que, la démarche de Monnier n'étant pas systématique, celui-ci ne retient qu'une particularité de chaque matériau et qu'il ne s'agit pas pour lui d'en *épuiser* toutes les possibilités. Notons en outre que, de par leur nature physico-chimique et la précarité de leur assemblage, ses sculptures, dans la plupart des cas de conservation délicate voire impossible, sont toujours d'une extrême fragilité. Alors, on devinera sa tranquille irréductibilité à la loi du marché. (Que ses collectionneurs audacieux en soient plus vivement remerciés !)

En reprenant l'inventaire qui précède, on constate que nombre de ces éléments sont cependant des matériaux de construction. Et il est vrai que, même si, moins que quiconque, il n'a eu le souci de construire sa maison, la production artistique de Monnier tend à ses débuts vers l'esthétique de la cabane (le bambou, le grillage entrent dans des constructions légères et peu durables). Or malgré la formule qu'il se donne très tôt pour devise — « Le plein que j'expose, c'est le vide de ma demeure <sup>619</sup> » —, jamais elle ne porta, culturellement, la marque de l'économie autarcique.

La liste des matériaux peut donc induire des raccourcis simplificateurs si on ne lui associe d'autres outils d'approche. Je m'attacherai ici, le lecteur l'aura deviné, à élargir cette liste au matériau de l'histoire de l'art, notamment, et au matériau ténu de

---

619. Cat. *Freunde-Amis...* ?, éd. Rheinland Verlag, Cologne, 1980, p. 95. Exposition au Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 1980. Il fait ainsi référence à l'ouvrage de la taupe et ce sera l'une de ses premières observations animalières.



l'expérience. La généalogie des œuvres m'y aidera. Il ne s'agira pas toutefois d'établir une chronologie exhaustive, on l'aura compris.



Nous sommes entre 1977 et 1983, intervalle où se terminent ses études aux beaux-arts (à Lyon, Marseille puis Paris) et où Monnier, né en 1951, y retourne en qualité de professeur (au Mans puis à Grenoble). Entre temps il se réinstalle entre Aix et Marseille, où il fonde avec quelques amis une association qui a pour but principal d'organiser des expositions et des projections de films et vidéos d'artistes ; il effectue trois séjours en Allemagne ; en 1981, il est six mois en résidence à PS1, à New York ; de retour des États-Unis, il cultive des légumes et élève des pigeons dans la Sarthe, où il enseigne le dessin en collège ; il expose : plusieurs fois dans la région de Marseille, en Allemagne, aux « Ateliers 81-82 » de l'ARC, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris <sup>620</sup>, et à Nantes, où Didier Larnac et la galerie Arlogos, plus tard déplacée à Paris, lui manifestent un soutien qui durera plus de vingt ans.

Richard Monnier n'a pas la fibre propriétaire et je connais peu d'artistes moins concerné par la recherche du confort domestique... Il vit alors dans une grande précarité matérielle. Sans être des matériaux de récupération, le sable, le grillage, le treillis métallique sont des matériaux peu coûteux. Ériger et faire tenir, dans l'espace sinon dans le temps, là se tient, tout le projet des *Maintenances*, dont toutes les variantes furent détruites à l'exception d'une seule, la dixième, inventoriée au Musée d'art contemporain de Marseille. Les *Maintenances* font chaque fois alterner une grille et un élément plus ou moins informe. La tension du fluide et du solide, du mou et du rigide, crée l'équilibre selon des modalités fragiles, inverses des dispositions ordinaires : le fluide créant le solide et le mou la rigidité. La *Maintenance III*, 1981, celle présentée dans l'atelier de PS1 et à l'ARC, par exemple : deux colonnes de sable enveloppées chacune d'une feuille de papier enroulée en cylindre se tiennent en forme verticalement

---

620. « "Ateliers 81-82" a été, dit Monnier, le tremplin de la figuration libre. » La fiche qui lui est consacrée dans le catalogue-dossier reproduit des vues de son atelier de PS1 à New York dûment légendées, mais cela ne suffit pas, il fait donc une chute de tremplin. Pourtant il se reconforte : « Pendant que je monte laborieusement mes deux tours Markus Raetz qui est en train de préparer sa prochaine expo à l'Arc vient m'expliquer qu'il avait essayé de faire monter un grand sac plastique en le remplissant d'eau. Du polystyrène collé sur le bord supérieur du sac devait permettre au sac de s'élever au fur et à mesure que le niveau de l'eau augmentait. » Lettre reçue de l'artiste, 24 janvier 2003.

parce que « le sable tend le papier tandis que le papier contient le sable <sup>621</sup> » et que les forces qu'elles exercent l'une sur l'autre assurent la cohésion des deux cylindres, qui s'évasent et se défont autrement <sup>622</sup>. *La Maintenance I*, de 1980, constitue une sorte d'arc-boutant : une bobine de grillage, présentée à hauteur des yeux, tient en contact avec le mur au moyen de plusieurs tiges de bambous alignées en oblique et engagées dans les mailles du réseau métallique dont elles écartent légèrement les spires. Décrite autrement, il s'agit d'un cylindre tenu en appui entre un plan vertical et un plan incliné. Et ainsi la référence à Richard Serra n'échappe plus à personne. Brice Matthieussent a choisi de placer en exergue d'une assez récente monographie <sup>623</sup> l'instantané célèbre figeant le Richard américain dans le feu de l'action, louche de plomb en fusion à la main, et une reproduction de l'une de ses œuvres les plus fameuses qui est la conséquence directe de cet acte :  *Casting*  <sup>624</sup>, 1969. Les reportages sur Jackson Pollock à l'œuvre réalisés par Hans Namuth ont été très utiles à la pédagogie de l'action painting. Ils en ont été comme la définition en images. Plus, ils ont considérablement renouvelé notre perception du travail de l'art et son imagerie. La photographie de Gianfranco Gorgoni, qui n'avait pas échappé à Rosalind Krauss <sup>625</sup>, a de la même façon contribué à ériger Serra en chef de file (préssumé) de l'action sculpture, pardon : du process art, même si celui-ci ne fut jamais un mouvement constitué. Elle ajoute à la version athlétique <sup>626</sup> des portraits de Pollock l'ingrédient piquant du danger. Comme en sport et comme au spectacle, il faut des images fortes et de l'action pour favoriser le culte des artistes. La docilité avec laquelle Serra s'est récemment plié aux caprices de Matthew Barney, dans l'un de ses films de la série *Cremaster*, porte à cet égard le besoin de reconnaissance par l'image à un degré de cynisme ou de masochisme (mais les deux peuvent cohabiter !) qui n'est couramment atteint que dans la télé-réalité. Dans ce combat de titans, le jeune s'est payé l'ancien, qui s'est laissé convaincre de rejouer l'une de ses pièces emblématiques :  *Casting*  ou  *Splashing* , justement, sur un mode où

---

621. Entretien avec Philippe Cyroulnik, juin 1987, cat. *Richard Monnier, 1977-1987*, coéd. Galerie Arlogos Nantes, Credac, Ivry-sur-Seine, Musée Ziem, Martigues, 1987, p. 13.

622. Cf. note 2. Présentée à New York pour la première fois, c'est cette œuvre que Monnier continue d'appeler familièrement « mes deux tours » !

623. *Pas à Pas, Richard Monnier*, éd. La Chaufferie, Strasbourg, 1999.

624. Ce pourrait être *Splashing*, 1968, mais l'instantané date de l'année suivante. *Casting* tire parti de la répétition du principe de la projection du plomb liquide dans l'angle formé par le mur et le plancher.

625. La description de l'image de Gorgoni sert d'introduction à son texte, qui donna son titre au catalogue et à l'exposition *Richard Serra, Sculpture*, The Museum of Modern Art, New York, 1986. L'introduction prend elle-même pour sous-titre : *Portrait of the Artist... Throwing Lead*.

626. Au point où j'en suis, je viens de parcourir plus attentivement le texte de Rosalind Krauss et je m'aperçois qu'elle associe les portraits de Pollock et Serra et qu'elle emploie aussi l'adjectif *athlétique* à propos du premier... Je n'en changerai pas !

l'extravagance le dispute au pitoyable. Charles Ray fait un meilleur usage de son image en mettant son effigie miniaturisée en bouteille <sup>627</sup>, ou en imaginant une partouze homosexuelle mettant en scène huit de ses répliques déshabillées à l'échelle un <sup>628</sup>, ou même en disparaissant de la scène artistique et en ne produisant plus rien pendant plusieurs années pour s'adonner pleinement à sa très saine passion de la navigation.

La chaîne des *Maintenances* s'étend de 1980 à 1985 et compte une dizaine d'œuvres, qui « fonctionnent » toutes selon un principe de contreventement. Au lieu d'une esthétique de la cabane, on peut invoquer celle du château de cartes à leur sujet, or c'est un point qu'elles ont en commun avec les constructions de Richard Serra faites de lourdes plaques de métal se tenant l'une l'autre en équilibre <sup>629</sup>.

Rares sont les mouvements artistiques fondés par la signature collective d'un manifeste. Dans la plupart des cas, ce sont un style, des préoccupations voisines, l'expérimentation de nouveaux codes plastiques qui permettent de réunir des artistes. Ce ne sont pas souvent les artistes qui se réunissent pour le plaisir de former des bataillons. Dès lors, le nom, généralement néologique, donné par dérision parfois à ces caractéristiques apparentées, est la création plus ou moins différée d'un observateur plus ou moins extérieur à la « scène », qu'il enveloppe ainsi par commodité dans un même emballage, au grand bonheur de l'historien, épris de taxinomie, et au grand désarroi du critique, dont la démarche est au contraire discriminante <sup>630</sup>. Toutes les limites de l'affiliation (tardive) au process art, pour Monnier (et pour quiconque), sont ici données. Serra établit une liste de quarante verbes d'action en guise de profession de foi. Monnier déclara « Je ne suis pas attaché à des matériaux mais à des processus d'apparition de la forme <sup>631</sup>. » Voilà pour les liens entre les deux Richard. On n'y reviendra plus !



Monnier admet une distinction entre ce qu'il appelle ses « œuvres d'atelier » (et qui y resteront confinées), et les autres qui sont propres à en sortir. C'est trop peu de dire qu'il passe le plus clair de son temps en expérimentations, il est particulièrement

---

627. *Puzzle Bottle*, 1995.

628. *Oh ! Charley, Charley, Charley...*, 1992.

629. Serra donne pour sous-titre *House of Cards* à son *One Ton Prop*, de 1969.

630. Malgré toute la bonne volonté mise à les réconcilier, l'historien cherche à situer l'artiste dans un contexte, le critique a plutôt tendance à dégager son identité. Parler de la scène de Paris ou de New York n'a de sens qu'avec le recul de l'histoire. Beaucoup de Parisiens, même contemporains et même artistes, ne s'y rencontrent jamais ni physiquement ni intellectuellement !

631. Pierre Giquel, Richard Monnier, entretien, *Kanal*, Paris, avril 1985.

*laborieux*, il l'a revendiqué très tôt, il persiste, et cela n'a pas échappé à quelques observateurs bien disposés à son endroit <sup>632</sup>.

L'improductivité peut être jubilatoire si elle est active. On n'est pas dans l'assomption du fiasco, dont certains, critiques et artistes, ont pu se faire les spécialistes. Monnier ne met pas en scène son improductivité. Celle-ci n'est pas un spectacle. C'est un mode de vie empirique. Dès lors, c'est une nécessité. Et son intérêt pour Lucrèce en est éclairé : l'histoire naturelle des formes est à reprendre depuis le début. Tout est motif d'étonnement pour qui cherche à comprendre comment fonctionne le monde. Et c'est pourquoi Monnier, de son balcon, voit ce que ne voient plus ses voisins depuis longtemps : comme un enfant, qui doit s'étonner pour apprendre, se délecte des « merveilles de la nature » pour y trouver sa place. Seul l'enfant possède une capacité d'apprendre proportionnelle à son ignorance. Et seule son ignorance est innocente. Mais après, nul (adulte responsable) n'est censé ignorer la loi ! Donc non seulement l'ignorance est coupable, elle a aussi le pouvoir de condamner. Pas de démonstration d'érudition, donc chez Monnier, mais pas de démonstration de repentance ou de désinvolture.

(Je peine à affirmer. Ce qui *est* doit pouvoir se déduire de ce qui *n'est pas*. Qu'on ne me tienne pas rigueur de chercher à le dégager par soustraction. Ma pensée avance en bégayant. Elle ne suit pas un chemin tracé d'avance.)

Il faut aussi renoncer à concevoir ici le temps de l'expérience comme un temps de mise au point de la forme idéale. Le partage entre les « œuvres d'atelier » et les autres est à cet égard réellement ambigu. Certaines œuvres quittent la sphère étroite de l'atelier, d'autres pas. Celles qui *sortent* ne sont pas nécessairement plus séduisantes plastiquement. Ce sont parfois les plus adéquates par rapport au projet que s'était fixé l'artiste en choisissant un matériau et en lui appliquant un traitement d'habitude inapproprié. Mais elles peuvent être aussi les moins contrôlées. (Un esprit empirique aime à être trahi par ses expériences.) Il n'avance pas à grand chose de dire que celles qui *sortent* sont les plus justes conceptuellement. Disons que les œuvres-tout-court ont sur les « œuvres d'atelier » l'avantage d'une certaine autonomie. (Mais on devra revenir sur ce point.) Elles *sortent* en effet, autrement dit : elles ont-l'âge-de-sortir-toutes-seules ! Elles se caractérisent par leur aptitude à s'inscrire dans un corpus tout en en déplaçant le sens. Cette définition, bien sûr, peut s'appliquer à beaucoup d'artistes.

---

632. Cf. Alfred Pacquement, « Richard Monnier laborieusement », et Frédéric Paul, « Le Soleil a rendez-vous avec la Lune », cat. *Richard Monnier, 1977-1992*, éd. FRAC Limousin, Limoges, 1992.

La première photographie date de 1986. Les premiers travaux informatiques *sortables* de 1999, mais introduisirent-ils un tel changement ? Est-il juste de penser qu'une grande inflexion s'est produite neuf ans après *Ce sol*, 1977 — le socle historique et anagrammatique<sup>633</sup> de sa production de sculpteur<sup>634</sup> —, et qu'une autre vient de se produire depuis qu'il a troqué son tablier de professeur de volume à l'École des beaux-arts de Marseille (où il avait « la très encombrante responsabilité de l'atelier métal<sup>635</sup> ») contre la chaire plus virtuelle de « représentations » de son nouveau poste de professeur responsable de l'atelier informatique, aux Beaux-arts d'Annecy ? Monnier est-il toujours sculpteur lorsqu'il fait de la programmation sur ordinateur ? Il est loin le temps où une grande exposition pouvait s'intituler « Ils se disent peintres, ils se disent photographes »<sup>636</sup>. Et où Christian Boltanski déclarait : « La photographie, c'est le photo-journalisme ; le reste, c'est de la peinture. » On ne se revendique plus peintre si volontiers. En revanche, il n'y a aucun inconvénient à se proclamer sculpteur depuis Gilbert & George, Bernd & Hilla Becher ou Lawrence Wiener. Quand un chanteur de variété prétend être poète, il s'assure une considération particulière, mais il prend le risque de l'insuccès commercial. Il vaut mieux se prétendre chanteur de variété quand on est poète.

Dans ce jeu qui consiste à départager les stridences et les dominantes dans le travail de Richard Monnier, des récurrences ou récidives formelles apparaissent subrepticement : l'organisation par module répétitif, le cube ou le carré, pris comme formes élémentaires, et, plus surprenant, introduite avec insistance ici et là, la représentation d'un horizon de crêtes montagneuses, comme pour rappeler l'environnement géologique dans lequel vit l'artiste : depuis *Ce sol*, 1977, jusqu'à l'économiseur d'écran *Belledonne*, 1999, en passant par *Solide 6,28*, 1984, la photographie *Points du jour* (qui en est la version la plus objective), 1987, les dessins réalisés en poussant un grain de sable avec un crayon (ou bien un galet avec un pinceau

---

633. Ce sol = socle. Mais n'oublions pas les rouleaux d'adhésifs dévidés et rembobinés en 1975. Ils agissaient comme des aimants, des bandes magnétiques ou des rouleaux de pellicule sur leur environnement poussiéreux.

634. Un tas de sable, placé sur un socle, suivra toujours le contour qu'on voudra bien donner à ce support, mais l'angle formé par sa pente régulière avec l'horizontale n'en sera jamais modifié. Si le socle est circulaire, le tas de sable est conique. S'il est carré, le tas de sable s'élève en une pyramide parfaite. Si le même support est placé dans l'angle de deux murs perpendiculaires, un quart de pyramide vient s'appuyer contre ces deux murs. Le sable a un indice de fluidité particulier, différent par exemple de celui de l'eau qui préfère se coucher à l'horizontale. Les exemples ne manquent pas mais nous ne les remarquons pas, il ne s'agissait que de *mettre en œuvre* cette observation.

635. Lettre, 10 février 2003.

636. Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1981, commissaire : Michel Nuridsany.

induit d'encre de chine), à partir de 1987, les sculptures *Domage au carré*, 1991, *D'après Eva*, 1991, *Ciel de lit*, 1996, (qui toutes résultent de la superposition et de l'égouttage de couche alternée de ciment et de mousse de polyuréthane sur un cadre métallique), ou encore les photographies de murs détrempés par la pluie, 1999. Cézanne avait sa Montagne Sainte-Victoire, Monnier a son massif de Belledonne, il a d'ailleurs à Grenoble (où il se fixa après avoir décroché son premier poste titulaire en école d'art) l'embaras du choix avec, en plus, la Chartreuse et le Vercors. L'atelier délocalisé qu'il organisa en mai 1988 pour ses étudiants de Grenoble dans la forêt des Coulmes, qui atteint près de 1400 m d'altitude dans le massif du Vercors <sup>637</sup>, ne m'autorise pas toutefois à le travestir en *land artist* de façon crédible. Cette boutade me permet de faire remarquer que, s'il peut s'aventurer jusqu'à photographier-sur-le-motif <sup>638</sup> (*Points du jour*), ses œuvres n'entrent pas en dialogue avec le lieu de fabrication ou d'exposition : qu'elles sont plus situ(es) qu'*in situ*, même si l'artiste déplore que tout le monde se réclame de Debord (et moins de ses avant-courriers) aujourd'hui, et même s'il lui arrive de porter des chaussures de montagne...

Quand Monnier lit, quand il passe du temps en patientes observations, il ne produit rien, mais « la lecture, comme il dit, c'est du travail », et les observations (préalables et finales) aussi, ni plus ni moins que les manipulations. Les expériences ne tendent pas à l'élaboration de prototypes. Quand on fait la visite d'une de ses expositions avec Monnier et qu'on lui demande de parler de ces œuvres, il s'y prête volontiers mais se désole de ne pouvoir apporter de commentaire plus pertinent que la description de l'objet, du dessin et de la photo et le récit de sa fabrication. Cette littéralité est si éloignée de sa façon de travailler, on le comprend.

Parmi les « œuvres d'atelier », il y a des œuvres éphémères, comme une sorte de rose des sables constituée de plaques de glace imbriquées les unes dans les autres, et obtenue par entreposage intermittent d'une bassine d'eau dans un congélateur et rotation, chaque fois, des parties solidifiées ainsi formées. Si cette œuvre n'existe plus que dans les archives (moyennement bien tenues) de l'artiste, ce n'est ni à cause de son altérabilité (après le château de sable et le château de cartes, le bonhomme de neige ?) ni par désaffection, c'est parce que son protocole de fabrication a suscité l'idée d'une autre réalisation : sphère irrégulière faite d'écailles en mousse de polyuréthane, œuvre

---

637. Je viens d'apprendre que la température diminue de 0,6 ° C. par 100 m plus on monte en altitude. Le « tuyau » intéressera Monnier, j'en suis sûr !

638. Ce qui, soit dit en passant, est parfaitement tautologique, car tous les photographes en sont là.

*d'exposition* qui n'en a pas moins disparu, et qui exista en deux états en 1988 : intègre puis volontairement dégradée (après avoir été involontairement mais inévitablement accidentée) : *New-New*.

Quand des œuvres sont détruites volontairement, il s'agit bien d'expériences d'atelier, et elles ne sont pas improductives. Un exemple d'expérience moins « productive » est fourni par celle menée sans désarmer depuis 1990 avec la colle thermofusible. Ici, le choix du matériau et de l'outil (une centrifugeuse à filer la barbe à papa) demeura inapproprié. Leur rapprochement a conduit (tout droit ? non, justement) dans une impasse. Techniquement, ça pouvait marcher. Mais après maints espoirs et mains tours en rond, la « révolution ductile » n'advint pas. Notamment parce que, malgré les diverses formes que purent prendre les pelotes de fil extraites de la centrifugeuse (des formes de toiles d'araignée plus ou moins imbriquées avec le support sur lesquelles elles venaient s'accrocher), celles-ci demeurèrent des pelotes de fil : des cocons. Mais, aussi, parce qu'après toutes ces tentatives, sans s'en apercevoir sur le coup, l'une des réalisations les plus ambitieuses de ce type montrée en exposition <sup>639</sup> présentait une cruelle similitude avec les réseaux de liens distendus de *Right After*, 1969, ou *Sans titre (Rope Piece)*, 1969-70, qui figurent parmi les dernières œuvres d'Eva Hesse. Or ici la citation est inopinée, même si l'influence de Hesse est assumée et si elle se fait explicite dans une sculpture comme *D'après Eva*, 1991.



Pour Monnier, la référence à Eva Hesse a valeur d'hommage — quand elle est délibérée. Dans d'autres cas l'évocation d'artistes marquants peut être déguisée sous des titres en forme de calembours ou empreints de dérision... César ou Lynda Benglis (*Mon Fuji à Moi*, 1987), Josef Albers (*Dommage au carré*, 1991), Brâncuși (*La colonne sans moyen*, 1991), Max Bill (*Forme extraite I et II*, 1986), Cézanne (*Je vous dois la vérité en couleurs* <sup>640</sup>, 1996), Tony Smith (*Dé III et IV*, 1999), Piero della Francesca (*Mon ami Piero*, 2000-2002)... Notons que ces citations sont, à l'intérieur de l'histoire de l'art, toutes plus spécifiquement puisées dans l'histoire des formes : qu'elles renvoient donc à

---

639. À la chaufferie, galerie de l'École des arts décoratifs de Strasbourg en 1999.

640. D'après une lettre de Cézanne à Émile Bernard du 23 octobre 1905. Mais cette sculpture et sa variante *Trois produits en un*, 1999, qui incorpore des compte-fils, évoquent davantage un Op Art halluciné ou, très loin, les grands portraits les moins « hyperréalistes » d'un Chuck Close.

des œuvres qui, outre leur statut d'icône, se signalent avec une certaine évidence comme des *objets* d'art.

« Art is not an idea ; it is a THING. If it dropped on your foot that would hurt <sup>641</sup>. » Le critique Adrian Searle <sup>642</sup> fit avec beaucoup d'esprit un parallèle entre cette note de Richard Artschwager et celle très célèbre d'Ad Reinhardt : « A definition of sculpture : something you bump into when you back up to look at a painting <sup>643</sup>. » Monnier a certes une bonne connaissance de l'art conceptuel mais ce n'est pas là qu'il emprunte. Et il serait lamentablement réducteur de séparer sa production photographique et sculpturale au motif que l'une relèverait de l'objet, l'autre pas. En vérité les principes engagés des deux côtés sont assez semblables — même si seules les sculptures sont réellement référentielles à l'histoire-de-l'art-prise-comme-histoire-des-formes. Monnier est un inlassable enseignant et sa production s'inscrit dans une démarche *didactique*. Comme ce terme est devenu péjoratif en art, il convient sans doute d'étayer mon affirmation. Mais qu'on se reporte encore à la démarche de Lucrèce — » parce que rien ne se fait de rien <sup>644</sup> — et aux premiers heures de la philosophie, quand celle-ci s'étendait à l'astronomie, à l'histoire naturelle, à l'administration des cités et des pays, à la physique et non seulement à la métaphysique... Monnier *est expérimental* parce que l'univers, cette chose admise ou imposée dont seul le nom suffit à cerner le contour, dépasse nos capacités exploratoires et entretient ainsi indéfiniment notre curiosité. Monnier *est didactique* parce que, je le cite, il est un « indécrottable émerveillé <sup>645</sup> ».

Les objets en mousse de polyuréthane, par exemple, sont le résultat d'un phénomène dynamique : l'expansion, et des contraintes qui lui sont opposées. Quand cette réaction a pris fin, quand leurs ingrédients se sont stabilisés, ils renvoient à l'histoire de leur formation — comme l'écrit renvoie concurremment à l'histoire de la formation de la pensée et de l'expression. Sans retour du spectateur sur les processus qui ont pu suggérer l'idée de ses sculptures, celles-ci ne marchent pas. Alors comment *marchent-elles* ? Selon deux mouvements inverses au moins : un aller et un retour (de la

---

641. Richard Artschwager, citation extraite d'un de ses *Notebooks*, et reproduite dans le cat. *Richard Artschwager : Up and Across*, éd. Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg, 2001, p. 67. [« L'art n'est pas une idée; c'est une CHOSE. Si ça vous tombait sur le pied, ça vous blesserait. »] Selon l'artiste, cette déclaration est une réminiscence d'Alfred North Whitehead, qui put se prévaloir d'être un « philosophe du processus ». [Sans autre indication les traductions, présentées entre crochets, sont de l'auteur.]

642. « No function required », *The Guardian*, Londres, 18 décembre 2001.

643. [« Une définition de la sculpture : ce contre quoi vous vous heurtez quand vous reculez pour regarder un tableau. »]

644. Lettre, 21 janvier 2003.

645. Lettre, 26 janvier 2003.



pensée), un déploiement suivi d'un retroussement. La question « Comment c'est fait ? », si rasante d'habitude, est ici inévitable. Rien d'étonnant dès lors si, Monnier se penchant sur la méthode de dessin en perspective de Piero della Francesca, cette démonstration du génie empirique lui ait fourni la matière d'un véritable didacticiel <sup>646</sup>.

L'inexpérience peut être un moteur pour l'expérience. Monnier quitta le lycée en première. (Sa vocation artistique doit quelque chose à un désir d'évasion de la sphère sociale et familiale.) Professeur, aujourd'hui, la recherche documentaire relève, chez lui, du réflexe professionnel, mais elle est tout aussi empirique que la manipulation du sable ou du ciment. C'est ce qui lui permet de créer des ponts inattendus entre l'op art et l'art concret. C'est ce qui donne à certaines de ses œuvres, sinon un fini, du moins une silhouette minimaliste et à d'autres celle de gadgets psychédéliques. C'est ce qui le rend atypique sans être anachronique <sup>647</sup>. C'est encore ce qui lui donne une vue imprenable sur l'art des années soixante jusqu'à nos jours. L'artiste bricole imperturbablement, il s'obstine calmement. Très bien informé, il n'en préfère pas moins l'approche aléatoire et spontanée — plusieurs de ses œuvres, dessin et sculptures, font d'ailleurs explicitement référence au jeu de dés —, il assume sans scrupule le caractère laborieux de sa démarche, on l'a vu, et il s'étonne lui-même que des gestes, des matériaux et des sources si disparates puissent être à l'origine d'une œuvre marquée depuis déjà vingt-cinq ans par une indiscutable cohérence (comme on dit !), quoique demeurant toujours ouverte et imprévisible.

En même temps qu'il s'affranchit de la représentation et qu'il obéit, pour se couper davantage encore (!) du réel, aux règles de la géométrie — comme si celle-ci était inexistante dans la nature —, il y a dans l'art concret d'après guerre une assomption de l'objet, une confiance en la puissance de sa singularité qui est tout opposée à la démarche d'esprit de Monnier, mais qui ne le sollicite pas moins <sup>648</sup>. Si tant de sculptures abstraites et surtout géométriques et tant de peintures murales de même acabit ont envahi l'espace public des années cinquante aux années soixante-dix, c'est

---

646. « Le livre *De la perspective en peinture* paraît en 1467. Piero della Francesca y développe sa méthode de mise en perspective d'une figure dessinée en plan. Ce didacticiel permet de suivre pas à pas la procédure inventée par Piero. » R. Monnier, avertissement affiché au lancement de son logiciel.

647. Il fut associé à l'exposition *Nos années 80*, Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1990.

648. « *Forme extraite* s'oppose au vocabulaire abstrait de l'Art Concret ou, aussi bien, à celui du minimalisme. [...] Les cylindres, les grilles, les cônes, les pyramides qu'on voit dans mes œuvres sont d'abord des objets matériels avant d'être des formes puisées dans un vocabulaire préexistant. Tuyau pour les eaux usées, treillis soudés, filet de but de foot, sable. Pour l'Art Concret ou pour l'art minimal, les formes abstraites sont préconçues et construites. Chez moi, elles sont produites. » Lettre, 26 janvier 2003.

bien parce qu'elles façonnaient une certaine idée de l'art tout en satisfaisant à quelques présupposés bien établis sur sa fonction décorative et récréative en général. C'est bien aussi parce qu'elles présentent encore un caractère exogène dans notre environnement — tout en s'assimilant aux formes simples de la ville nouvelle, dont elles peuvent devenir l'emblème et le signal. Je me souviens de Nicolas Schöffer, de Vasarely, Agam, Bury, Yvaral... Monnier, lui, préfère se souvenir des Concrets suisses. Et il résulte de sa démarche référentielle subjective que ses sculptures ressemblent à des sculptures, et que ses photographies ne ressemblent à rien. On retiendra cette tension qui parcourt toute son œuvre entre informe et géométrie, logique des processus et culture plastique.

Je ne suis pas certain qu'Eva Hesse fit référence à Richard Artschwager, quand je regarde successivement *Handle*, 1962, de celui-ci <sup>649</sup>, et *Hang Up*, 1966, de celle-là ; ces deux sculptures-cadres à accrocher au mur comptant parmi les plus déterminantes pour les deux artistes <sup>650</sup>. Si l'on sait en revanche qu'Eva Hesse eut Josef Albers pour professeur <sup>651</sup> (et qu'elle eut une relation typiquement scolaire avec lui <sup>652</sup>), on ne peut

---

649. « Did she see *Handle*, 1962? I am sure she did. She was a regular at Castelli not unusual at that time. [...] Yes, she was a friend of mine. She was a powerful artist. Did *Handle* influence her? I don't know, quite possibly. [But] the '62 *Handle* has been consistently mis-illustrated. It should appear higher than wide [...]. What can I say about Eva? She told me that she thought I was dumb (meaning stupid) until she saw the *Blps*. » Lettre reçue de l'artiste, 2 février 2003. [« A-t-elle vu *Handle*, 1962 ? J'en suis sûr. C'était une habituée chez Castelli, elle n'y venait pas qu'occasionnellement à cette époque. (...) Oui, c'était une de mes amies. C'était une artiste très intense. *Handle* l'a-t-elle influencée ? Je ne sais pas, peut-être bien. Mais la version de *Handle* de 1962 a été constamment reproduite de travers. Elle doit être vue dans le sens de la hauteur (...). Que puis-je dire à propos d'Eva ? Elle me raconta qu'elle me prenait pour un idiot jusqu'au jour où elle découvrit les *Blps*. »] « I searched in my memory and there is no way I can be 100 per cent sure that Eva saw my piece at Castelli or at my studio. The “roundedness” of her piece is similar to mine which certainly suggests that she did see it. There was a frame in a group show at Castelli in 1964 but that was Formica and very different, and then of course more in 1965. I know think that the wooden piece, the *Handle* never even got to Castelli. [...] I would stake my life on it that Eva saw it. » Lettre, 8 février 2003. [« Je cherche dans ma mémoire et je ne parviens pas à être sûr à 100% qu'Eva vit ma sculpture chez Castelli ou dans mon atelier. Le “profil arrondi” de son cadre est similaire au mien, et ça suggère qu'elle l'a vu. J'avais un cadre dans une exposition de groupe chez Castelli en 1964 mais il était en Formica et très différent, de plus en plus en 1965. Je pense soudain que la sculpture en bois, *Handle*, ne fut jamais présentée chez Castelli. [...] Je parierais ma vie qu'Eva l'a vue. »]

650. « I did the piece when I came back from Europe. [...] I think it was about the fifth piece I did and I think the most important statement I made. [...] I think that I believe in this piece enough that I have it in the back of my mind (and I ever wanted to do this before) to redo it. » Entretien de Cindy Nemser avec Eva Hesse, *Artforum*, vol. 7, n° 9, mai 1970, rééd. *Eva Hesse/October Files* n° 3, MIT Press, Cambridge et Londres, 2002, p. 7. [« J'ai réalisé cette œuvre à mon retour d'Europe. [...] Ce devait être la cinquième, je pense, que je venais de faire et ce fut mon geste le important, je pense. (...) Je crois encore assez en cette œuvre, et elle est encore si présente derrière ma tête que je sens que je pourrais la refaire (et jamais je n'ai eu cette sensation). »] Pour le plaisir, on pourra suggérer un rapprochement avec *Bödenrahmen*, de Reiner Ruthenbeck, 1971, cadre de métal recouvert de bandes de velours rouge à disposer au sol.

651. À la Yale School of Art and Architecture, de 1957 à 1959 — où Serra fit ses études de 1961 à 1964 et où il devint maître-assistant d'Albers et participa à la relecture de son livre *Interaction of Color*.

652. « I loved Albers's color course. [...] I did very well in it. I was Albers's little color studyist and every time he walked into the classroom he would ask, “What did Eva do?” [...] But Albers couldn't stand my painting. » C. Nemser, *op. cit.*, rééd., p. 5. [« J'adorais le cours de couleur d'Albers. (...) Et j'y

constater sans surprise que l'œuvre de Monnier intitulée *D'après Eva*, de 1991 est l'ultime version d'une expérience qui prit sa première apparence en un relief de taille plus réduite intitulé *Domage au carré*<sup>653</sup>. Monnier est-il volontairement passé d'Albers à Hesse pour afficher une préférence ? pour réécrire l'histoire de l'art ? (L'informe prenant le dessus sur la forme parfaite<sup>654</sup>.) Il suffit de le lui demander. La réponse est non : « Sur le moment, je n'y ai pas du tout songé. [...] Ceci dit, quand on fait des carrés, ou rencontre toujours des artistes qui ont fait des carrés<sup>655</sup>. » Or la poursuite de cet exercice en toute liberté n'est plus possible comme au premier jour (l'émerveillement ne s'entretient pas). Les recherches de Monnier avaient à faire avec les mécanismes d'acquisition des connaissances, elles doivent de plus en plus découler actuellement avec la mémoire même de l'expérience et avec ses faiblesses. Plus une œuvre se développe et moins elle peut éviter l'autoréférence. (L'oubli pouvant être cause de surprise pas moins négligeable que la non-connaissance.) De ce souci témoignent contradictoirement l'emboîtement exact des trois ouvrages en forme d'inventaire parus à ce jour sur l'artiste (Credac, Ivry, 1977-1987, FRAC Limousin, Limoges, 1987-1992, et la Chaufferie, Strasbourg, 1992-1999<sup>656</sup>) et l'embarras que lui inspirent les rares expositions embrassant une longue période de son travail qui lui sont proposées<sup>657</sup>. Monnier est si absorbé par la compréhension de certains phénomènes, comment resterait-il indifférent à la façon dont s'organisent ses expériences ? comment la cohérence du catalogue de ses œuvres échapperait-elle à son contrôle ?



J'ai déjà dit qu'il ne fallait pas opposer les photographies et les sculptures de Monnier sur le plan conceptuel. Puis j'ai ironisé en disant que ses photographies ne ressemblaient à rien. Mais pourquoi ne ressemblent-elles à rien ? Parce que ce sont le

---

étais excellente. J'étais la petite étudiante en couleur d'Albers et chaque fois qu'il pénétrait dans la salle de cours, il demandait : « Qu'a donc fait Eva ? » [...] Mais Albers ne pouvait supporter ma peinture. »

653. Ad Reinhardt avait raison, les sculpteurs sont décidément plus encombrants que les peintres ! On dénombre plus d'un millier de tableaux d'Albers sous le titre *Hommage au carré*.

654. Mais si Kelly tend manifestement vers la forme parfaite, Albers y travaille-t-il réellement ? On a chez le premier le souci d'une exécution nette et sans bavure, d'un fini industriel. Les tableaux d'Albers trahissent encore le passage de la main.

655. R. Monnier, lettre, 30 janvier 2003.

656. La première fois que je proposai à Monnier de lui rendre visite à Grenoble, il refusa. Quand, en 2002, je lui demandai s'il n'était pas temps de publier quelque chose de nouveau sur son travail, il s'estima assez bien loti.

657. « Il faut que j'arrête les rétrospectives ! Un bilan chaque décennie ça suffit. Il ne faut pas que je prenne l'habitude de me regarder passé. » Lettre, 23 janvier 2002.

plus souvent des jeux d'optique et que contrairement aux sculptures, leur modèle est plutôt technique ou scientifique. Monnier imprime fréquemment de multiples expositions sur la surface sensible, par exemple — et seules ces *superpositions* permettent de les comparer aux sculptures. Du point de vue de leur titre, elles semblent plutôt s'attacher à l'espace domestique (*Lustucru*, 1986, *Foyer*, 1989, *Ma Voisine*, 1991). Et sans elles, en effet, nous ne connaîtrions pas l'environnement dans lequel vit l'artiste. (Ses sculptures peuvent se concevoir et se fabriquer n'importe où, aucun indice se rapportant aux particularités de l'atelier ne peut y être décelé.) Pour ses photographies, Monnier a eu besoin d'un observatoire, et il l'a trouvé sur son balcon. Les sculptures sont issues du confinement de l'atelier ou du bureau. Les photographies l'obligent au contraire généralement à en sortir, et pas nécessairement pour rentrer chez lui. À l'exception de *Foyer*, qui consiste en la photo frontale et à l'échelle un d'un écran de télévision éteint sur lequel se reflète le décor de son salon et où apparaît une silhouette féminine, l'environnement qui y transparaît est un environnement à distance, or un horizon de montagnes révèle peu de chose sur le mode vie de celui qui s'absorbe, en toute sécurité, dans sa contemplation, même observé depuis le balcon ou la fenêtre de son appartement. « Grenoble est entouré de montagnes. Quand on se trouve au fond de la cuvette, [...] la première manifestation de la lumière naturelle est une lumière réfléchie (le matin, sur le Vercors situé à l'ouest et, le soir, sur Belledonne située à l'est). Bien sûr pendant ce temps-là, je ne regarde pas les choses en face. Ma relation aux montagnes est [donc] plutôt spéculative ; ce qui ne m'empêche pas d'aller faire de la luge avec mes filles de temps en temps <sup>658</sup>. »

La photographie est documentaire par essence mais ici elle n'a aucune valeur d'archive personnelle. Elle s'intéresse plutôt à la rencontre, si possible fortuite, du céleste et du domestique, comme dans cette série d'images réalisées au sténopé sur le seul prétexte qu'« à un certain moment de l'année, la trajectoire de la Lune suit exactement la ligne droite formée par la rue où se trouve l'appartement de l'artiste <sup>659</sup> », et en laquelle se résout si naturellement la difficile question : quoi faire de ma provision d'observations ? autrement dit : comment passer du constat à l'action ? « L'intervention [...] consistant simplement à enregistrer "littéralement" le phénomène <sup>660</sup>. » Donc à faire fusionner constat et action : sans objectif, et sans report du négatif sur un positif, le

---

658. Lettre, 28 janvier 2003.

659. F. Paul, « Le Soleil a rendez-vous avec la Lune », *op. cit.*, p. 24.

660. *Ibid.*, p. 24.

« pinceau lumineux » de la Lune déposant directement sa trace sur l'émulsion argentique. Le retour à l'antique était dans l'air du temps en 1992, juste avant la révolution numérique ! Et si Monnier utilisa plusieurs fois la technique archaïque du sténopé, c'est parce que, le perfectionnement technique des appareils modernes mettant la photographie à la portée de tout le monde, sans formation préalable, l'artifice en question le confirmait en amateur. Car Monnier ne se débat pas avec la difficulté, il la recherche sans faire jamais démonstration de *virtuosité*. Il la cultive *laborieusement* donc.

En somme ses images qui ne ressemblent à rien ne nous apprennent rien. Elles font juste le récit de leur exposition, souvent multiple et souvent de longue durée. Il n'y est question que de lumière, de durée et de déplacement. Soit : de processus de formation de l'image. Ce qui permet finalement d'assimiler leur protocole à celui des sculptures. Seule la série d'images de murs détrempés par la pluie, de 1999, fait exception en se présentant comme une documentation photographique classique. À partir de ces images de pluie, la photographie est prise pour ce qu'elle est habituellement : c'est-à-dire qu'elle disparaît au profit du sujet documenté... Ceux qui ont patienté jusque-là sont récompensés. Avec elles, Monnier a quelque chose à montrer ! Avec ces photographies, dont le titre chiffré correspond à la date de prise de vue (comme précédemment pour les sténopés concoctés sur le balcon), le procédé-d'enregistrement-doublé-d'un-procédé-de-reproduction/multiplication qui fascine tant d'artistes brocanteurs et qui était partie intégrante de l'expérience n'est plus mis au premier plan. Une tout autre orientation est prise et cet écart est beaucoup plus considérable par rapport aux photographies précédentes que celui observé lors de l'irruption, en 1986, de la première image au milieu du corpus de sculptures déjà constitué. Dans *Foyer*, qui anticipait pourtant cette neutralité, de la superposition de deux images (l'écran de télévision éteint, plein cadre et reproduit à l'échelle un, et la vue du salon qui se réfléchit sur son ampoule de verre) résultait une métaphore : du foyer optique en même temps que du refuge familial (la télé remplaçant la cheminée). Mais dans les photographies de murs léchés par la pluie, la frontalité n'est plus renversée par un propos poétique. Entre Barthes (« ça a été ») et Virilio (« ce qui arrive ») : il n'y a rien d'autre à voir que des tâches d'humidité. Certes les grands tirages qui en ont été faits évoquent l'horizon découpé d'une chaîne de montagnes et rappellent à cet égard l'une des toutes premières images de Monnier intitulée *Points du jour* — et qui procédait de « la superposition, sur la même surface sensible, de plusieurs levers de Soleil successifs au dessus du massif de

Belledonne<sup>661</sup> » — mais le déplacement analogique, s'il persiste, n'est plus sanctionné par un trucage ou par l'infra-texte d'un titre imagé, qui affecterait dès lors le propos phénoménal. Si l'on peut y voir des montagnes, ne nous en privons pas ! l'artiste en vit sur les murs de son quartier, et ce sont elles qui attirèrent vraisemblablement son attention sur le phénomène : « Sur un mur de ciment gris sans fenêtre, des coulures d'eau apparaissent à chaque nouvelle pluie. [...] Je remarque que, pour les mêmes conditions météorologiques, la même forme qui, à première vue me paraissait aléatoire, se reproduit à des moments différents de l'année. Les photographies de ces coulures [...] sont tirées à un seul exemplaire, non pas pour créer arbitrairement de la rareté mais pour préserver la singularité de ce phénomène qui se reproduit lui-même. »

Aujourd'hui, il en existe trois. Chaque image est unique mais la série n'est pas close. Après celles prises et tirées en 1999, Monnier pourrait théoriquement en réaliser d'autres. Cette possibilité lui suffit. Ces photos de coulures sont ses premiers instantanés. Mais il est encore long le chemin à parcourir avant qu'il devienne reporter. La vie est ailleurs. On n'y pense pas à propos des sculptures, qui requièrent un atelier, si précaire et encombré soit-il, et se coupent ainsi du réel. Mais on ne peut éviter de s'en inquiéter à propos des photographies.



Toute démarche scientifique doit s'appuyer sur l'expérience et peut se dire *empirique* à ce titre. Pourtant toute démarche dite *empirique* s'en trouve aussitôt disqualifiée. Scientifique donc, sous un certain angle, mais antiscientifique sous un angle opposé, de quoi parle-t-on ? Il n'est pas rare qu'un même mot désigne une chose et son contraire et qu'il prenne ainsi valeur de synonyme et d'antonyme par rapport à un autre dont la signification est plus solidement ancrée. Ce qui l'est moins, dans une même famille lexicale, c'est la persistance d'une acception positive pour le substantif et sa déchéance péjorative dans l'adjectif. Une telle discordance peut davantage s'expliquer quand l'étymologie des deux termes est divergente. Mais les mots *expérience* et *empirique* sont de la même famille. Un mauvais pli fut donc donné au substantif dans sa déclinaison vers l'adjectif. À moins que ce dernier se soit trouvé réhabilité dans sa forme postérieure de substantif. Car les substantifs sont la substance

---

661. *Ibid.*, pp. 21-24.

signifiante d'un vocabulaire mais ils n'en sont pas forcément la substance étymologique. Même s'ils nous semblent qu'ils donnent naissance aux adjectifs plutôt que l'inverse. Ces derniers peuvent en effet à leur tour générer des substantifs, comme *tribu* donne *tribal*, qui donne *tribalisme*. Et, pour preuve qu'ils ne sont pas toujours secondaires, beaucoup de cas d'adjectifs à cours de substantif peuvent être cités — inconvénient qui oblige à prendre un certain détour pour parler du *caractère éphémère* d'une situation, par exemple, lorsqu'on veut remonter à la source de la notion. Les noms de couleurs forment une exception empirique remarquable, violet, bleu, vert, jaune, orange et rouge sont à la fois des substantifs et des adjectifs. Peut-être doivent-ils cette particularité au fait qu'étant inséparables de l'expérience immédiate, ils sont parmi les premiers mots à entrer dans le vocabulaire enfantin.

Je ne suis pas linguiste et il faut que je me sorte de ce mauvais pas. Si ce point de controverse nous concerne, c'est bien sûr parce qu'il n'a échappé à personne que la démarche de Monnier est empirique. « Le ciel est bleu » ne peut se dire par un aveugle de naissance, pour qui, privé d'expérience, la couleur est une notion incompréhensible. Une boîte aux lettres électronique fut créée ces jours-ci par l'artiste sous le préfixe *lebleuducielbleu*, justement. Quand, je lui demandai si c'était la couleur qu'il préférerait chez Bataille, il invoqua plutôt le mathématicien, physicien, ingénieur et astronome suisse Leonhard Euler et ses *Lettres à une princesse d'Allemagne sur divers sujets de la physique et de la philosophie*. Euler fut en optique partisan de la théorie ondulatoire de lumière, il se maria avec la fille d'un peintre. Ses *Lettres*, ouvrage de vulgarisation exigeant, furent écrites de 1768 à 1772, période où l'auteur, déjà éborgné accidentellement en 1735, perd complètement la vue.

Les mots ne s'usent pas. Ils vivent. Ils s'amplifient, se stabilisent, s'éteignent ou se contredisent. La démarche de Monnier est *empirique*. Cela signifie à la fois qu'elle emprunte ses modèles à la science et qu'elle n'est pas scientifique, qu'elle est irrationnelle selon les critères de la science. L'expérience n'est qu'une étape sur le chemin de la certitude scientifique. L'expression « Ce n'est qu'une expérience » trahit une faiblesse. Cette faiblesse précisément que l'on reproche à la démarche empirique. L'expérience est un préalable, c'est l'ordinaire de la recherche. Elle ne peut être confondue avec la découverte ni même l'hypothèse. Elle en est la besogne préparatoire. Et avant que la découverte ne devienne connaissance et l'hypothèse théorie,

l'expérience devra donner suite aux calculs. « Avant de savoir où je suis, je dois d'abord y aller <sup>662</sup>. »

Ailleurs, à deux reprises à propos du même artiste, j'ai eu tort d'écrire qu'une expérience perd tout caractère expérimental si elle est répétée. Une expérience doit avoir lieu au moins deux fois pour avoir une valeur scientifique. Ainsi l'expérience peut-elle confirmer l'expérience ou l'invalider au contraire. Mais voilà ! les artistes ne sont pas des scientifiques. Leur production n'a pas pour but la vérité. Si géniale soit-elle, une œuvre d'art est toujours une pièce rapportée à l'ordre du monde, une proposition, donc, qui (c'est sa grandeur !) ne peut prétendre dépasser le niveau de l'hypothèse scientifique. Arnold Schönberg écrit ces paroles définitives au compositeur Ernest Krenek : « Ce qui distingue l'art de la science : il n'y a pas de principes tels qu'il faille les employer "par principe" ; on y définit "étroitement" ce qui doit rester "grand ouvert" ; la logique musicale ne répond pas à des "si... donc", mais aime à employer les possibilités exclues par les "si...donc" <sup>663</sup>. »

L'empirisme de Monnier est un dosage *savant* entre connaissance et non-connaissance. Il est étayé par des observations méticuleuses, par des lectures, des notes, des textes, des vérifications et par un penchant naturel à l'autocritique. Il est desservi par des bases scientifiques insuffisantes, par le tâtonnement avec lequel l'artiste procède, par sa curiosité toujours à l'affût (qui peut incorporer la distraction comme matériel expérimental), par son inspiration poétique quand il écrit, et par sa culture et son inventivité plastique le reste du temps... Nombre d'artistes, opportunistes ou victimes d'aveuglement, font, dans le cercle étroit où ils évoluent, figures de philosophes, de sociologues, d'urbanistes, d'historiens, de sémioticiens, en un mot : de scientifiques, ou mieux : de théoriciens, jetant plutôt leur dévolu sur les sciences humaines, de peur de se briser sur l'écueil des sciences dures. Passe encore que, comme dans je ne sais quels mauvais films à la façon de Pagnol, devenu notaire ou instituteur, un enfant du pays retourne dans son village nimbé des lumières de la science. Mais il y a plus grave que les pseudo-théoriciens. Car, sans abuser de la litote — qui est une figure de style merveilleusement insidieuse —, je n'ai pas parlé de cette autre catégorie d'artistes agissant en rebelles professionnels et qui, mis en difficulté devant le bourgeois qu'ils n'ont pas su « épater », invoquent la censure, réclament une immunité artistique

---

662. « Before I know where I am, I must get there. » Ce sont les premières paroles du prospecteur solitaire, dans *The Gold Rush* [La Ruée vers l'or], 1925, de Charles Chaplin.

663. Arnold Schönberg, en décembre 1939, *Correspondance : 1910-1951*, trad. Dennis Collins, éd. Jean-Claude Lattès, Paris, 1983, p. 213.



ou, pis encore, plaident l'innocuité des images par rapport aux faits... La misère du monde n'est pas un fonds de commerce que pour eux, bien sûr, mais quand l'artiste fait ostensiblement compétition de *mieux* voir les désordres de la société, il n'est pas le mieux placé pour les réparer. Si le costume de démiurge n'est plus à la mode, celui de super-citoyen est devenu très convoité ! Non, l'artiste n'est pas doué de la capacité de *mieux voir* — il aurait alors pour seul mérite de triompher sur les malvoyants que sont les non artistes et les mauvais confrères (sous entendu : tous les autres). Non, l'artiste n'est pas un médium. Il est doté d'une acuité particulière mais non surnaturelle. S'il ne triomphe pas sur les aveugles, il peut toutefois *rendre la vue* (« rendre visible » : Klee ; ça marche encore) en donnant une forme spécifique à ce qu'il n'est pas seul à avoir vu !! Pour éviter toute dérive chamanique, disons que son acuité n'est pas universelle, très locale au contraire, non exclusive, que sa faculté de « rendre la vue » peut être réciproque, qu'elle lui est nécessaire mais qu'elle ne suffit pas... à en faire à coup sûr un grand artiste.

Entre l'art et la science, il y a peut-être la musique. Klee était bon violoniste. Schönberg se vantait d'être bon peintre et il voyait dans l'exécution de portraits de commande l'opportunité de susciter l'appétit de mécènes pour sa musique. Il fit une proposition en ce sens au directeur d'Universal édition dans une lettre extraordinaire du 7 mars 1910 : « Vous savez que je peins. [...] Alors je pensais que vous pourriez peut-être inciter des mécènes célèbres à m'acheter des toiles, ou à faire peindre leur portrait. [...] Je pourrais ainsi vous faire gracieusement le vôtre si vous me donniez l'assurance de m'obtenir des commandes. Mais vous ne devez pas dire aux gens qu'ils *vont* aimer mes toiles. Il faut leur faire comprendre que mes toiles *doivent* leur plaire, parce qu'elles sont appréciées des connaisseurs en art ; mais avant tout qu'il est beaucoup plus intéressant d'avoir son portrait, ou un tableau, par un musicien de ma renommée plutôt que par un quelconque artiste peintre dont tout le monde aura oublié le nom dans vingt ans, alors que le mien appartient d'ores et déjà à l'histoire de la musique <sup>664</sup>. »

Monnier se méfie des complaisances de l'amateurisme et du dilettantisme qui lui est attaché. Il ne s'agit pas pour lui de se tailler à bon compte une réputation d'expert dans des domaines de compétences auxquels il n'a pas été formé. Sa réponse, par exemple, ne se fit pas attendre quand je lui demandai s'il pensait réunir les aptitudes

---

664. *Ibid.*, p. 20.

élémentaires de plusieurs spécialistes : épistémologue, astronome, mathématicien, chimiste, physicien, l'invitant en outre à compléter la liste à sa plus libre fantaisie. « Ça me gêne beaucoup toutes ces casquettes. [...] Je ne voudrais pas que ma liberté soit lestée par des pseudo-compétences. Je ne voudrais pas donner de raison autre qu'artistique aux aberrations et aux formes fantaisistes que je produis. [...] Dans mes travaux informatiques, la programmation conditionne le résultat visuel final, mais je crois qu'on ne peut pas parler de "mathématiques". Bien que poursuivies à l'aide d'un ordinateur, ces recherches se rattachent de loin au process art, dont les œuvres étaient aussi le résultat de l'exécution d'un programme <sup>665</sup>. » Monnier est un artiste, donc il est implicitement chercheur, et cela bien avant d'être sculpteur.

Voici encore ce qu'il me répondit quand, observant que l'ordinateur offre une autosuffisance technique, je lui demandai plus récemment si les travaux informatiques, qui sont dictés par son intérêt pour le dessin en perspective, ne risquaient pas de l'isoler dans une bulle plus confortable et plus lointaine encore que celle de l'atelier ? « Le risque serait et a toujours été de s'identifier à une technique, de se donner un rôle. (Je suis sculpteur, je suis peintre, je suis vidéaste <sup>666</sup>.) »

Ajoutons au crédit de son empirisme éclairé que, s'il accepte sa réputation de bricoleur et de touche à tout, Monnier sait faire la différence entre une solution de dépannage et la résolution d'un problème au fond, qu'il sait rechercher ailleurs la solution technique quand il ne la possède pas, qu'il est toujours actif et pleinement absorbé dans ce qu'il entreprend — » Il m'arrive de vivre le temps de l'exposition comme une distraction du travail de recherche alors que c'en est la suite naturelle <sup>667</sup> » — et qu'enfin son esprit est aussi agile pour l'hypothèse, l'analyse et la synthèse, pour le montage, le démontage et le remontage des arguments... Mais il ne s'agit pas de faire un portrait moral.



L'activité de Monnier se tint longtemps à mi-chemin de la bibliothèque et du minable box de stationnement qui lui servit d'atelier. La bulle de l'atelier a crevé momentanément. Les travaux informatiques ont permis de réunir aujourd'hui outillage

---

665. Lettre, 9 juillet 2002.

666. Lettre, 30 janvier 2003.

667. Lettre, 29 janvier 2003.

et bibliothèque dans le lieu de vie. L'exercice de la sculpture ne tâche plus, les matériaux ne sentent rien, ils ne pèsent rien et n'encombrent plus. En contrepartie, la dimension physique et tactile est devenue inexistante. Mais y a-t-il quelque chose de fondamentalement changé dans sa démarche ? J'ai redemandé à l'artiste s'il s'était passé quelque chose consécutivement au changement de Marseille pour Annecy, si radical quant à la nature des enseignements assurés : « Il y a peut-être une inversion de la cause et de l'effet. C'est parce qu'il s'est produit une "inflexion" vers les techniques numériques depuis 1995 que j'ai saisi l'occasion du poste qui se créait à Annecy <sup>668</sup>. »

Montaigne, à propos de « ce fagotage de tant de diverses pièces <sup>669</sup> » dont il qualifiait ses *Essais*, précisait ceci : « Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie ; non d'une occupation et fin tierce et étrangère comme tous autres livres <sup>670</sup>. » Grand compilateur de textes anciens, de faits historiques et d'anecdotes, il ajoutait : « Je suis moins faiseur de livres que de nulle autre besogne <sup>671</sup>. » Sa formule, devenue si célèbre, sonne faux dès lors que, pour nous lecteurs, Montaigne (n')est (plus qu')un livre.

Que Monnier *fagote*-t-il actuellement ? Il peut paraître hasardeux d'évoquer des pistes dont ni le succès ni même la poursuite ne sont assurés mais ainsi la dimension expérimentale de son travail sera-t-elle peut-être plus fidèlement restituée. Je ne résiste pas à en donner deux exemples. L'un déjà infructueux. L'autre encore inaccompli.

Pour saisir l'ambition du premier, voici ce qu'il m'écrivait en janvier 2001 : « Pour l'instant, je dessine, je programme (des sortes de dégradés avec interférence) et j'essaie de photographier des bulles de savon au moment elles deviennent noires (*Newton Black Film*, disent les spécialistes). Il va falloir que je sorte un peu <sup>672</sup>. » Je sollicitai récemment des précisions sur ces bulles de savon : « Le *Newton Black Film* ou *Common Black Film*, c'est un état particulier du film de la bulle qui a quelques molécules d'épaisseur et qui ne renvoie plus la lumière <sup>673</sup>. » Et je voulus savoir où il en était avec elles : « Rien, elles se sont évaporées. J'ai renoncé, il y a longtemps, à produire une bulle noire, complète, visible pour un spectateur. Cela ne peut se faire que dans un espace confiné et dans des conditions telles que l'ensemble n'aurait d'autre destination que le Palais de la Découverte. En fait, le dernier état dans lequel je les ai

---

668. Lettre, 12 février 2003. Une *inflexion*, c'est tout ou presque rien. Pourquoi lui avoir soufflé ce mot ?

669. Montaigne, *Essais*, L.II, ch. XXXVII, éd. Gallimard, Paris, 1965, rééd. Folio, 1973, p. 536.

670. *Ibid.*, L. II, ch. XVIII, p. 426.

671. *Ibid.*, L.II, ch. XXXVII, p. 566.

672. Lettre, 24 janvier 2001.

673. Lettre, 28 janvier 2003.

photographiées, c'est sous forme de postillons au moment où elles éclatent. [...] Le problème c'est qu'elles deviennent alors l'illustration du texte que j'ai déjà écrit dans le *Carnet de bord* du Cirva. Les bulles sont justement dans le programme des "images-qui-bougent" que je réalise en ce moment <sup>674</sup>. »

Ricochet sur le travail en cours : « C'est beaucoup trop tôt. Pour l'instant, je filme des séquences de cinq à trente secondes : manipulation d'accessoires ménagers, cygnes sur un lac, arbres, portes coulissantes. Je ne sais pas ce que je vais en faire mais je sais que ça ne sera pas du cinéma. Les images ne dépasseront jamais 240 × 320 pixels. Ce qui permet d'en mettre neuf dans un écran 13 pouces actuel. C'est tout <sup>675</sup>. »

La colle thermofusible et les bulles de savon ont été des impasses. Or elles témoignent, d'une approche où l'expérience est circonscrite par un projet défini d'avance <sup>676</sup>, et elles étaient peut-être excessivement tributaires de l'observation. « Ces deux derniers exemples se sont développés de façon autonome, remarque l'artiste, [contrairement aux] dessins, photographies et petits "softs", [qui] se développent et rebondissent les uns sur les autres <sup>677</sup> ». L'autonomie n'est pas un gage de réussite.

D'autres fascinations demeureront stériles, comme celle que lui inspire encore un phénomène optique de photographie sans appareil dont l'observation réelle put être faite le 11 août 1999, jour de la dernière très éclipse remarquable du Soleil. La preuve fut encore donnée ce jour-là que tout un chacun est sensible aux questions d'astronomie ou que l'animal humain reste réglé sur le rythme des planètes, même si celui-ci, de mieux en mieux connu, ne devrait plus pouvoir lui causer le moindre étonnement. La nuit, par exemple, depuis longtemps, ne fait plus obstacle à l'activité des hommes. Pourtant, sans aller jusqu'à l'éclipse, ou jusqu'au passage d'une comète (qui perturbait tant les populations du Moyen-Âge), quel tableau extraordinaire et banal, par temps clair : un coucher ou un lever de Soleil ! Le 11 août 1999, donc alors que, munis de lunettes en carton — ceux qui n'avaient pas pris cette précaution étaient prévenus, ils pouvaient perdre la vue ; et certains d'ailleurs la perdirent, ils purent le lire dans les journaux suivants ! —, nous tendions tous le cou vers l'éclipse, au moment où sur la Terre un jour glauque s'intercala entre deux jours ordinaires, une poignée de chercheurs, de

---

674. Lettre, 25 janvier 2003. (Cirva : centre international de recherche sur le verre et les arts plastiques, Marseille.)

675. Lettre, 28 janvier 2003.

676. « En 2002, j'ai refait une toile d'araignée à Sigean entre les poutres d'une charpente. Je pense que les cocons et les toiles d'araignée sont toujours viables. Il faut choisir les circonstances et les montrer avec d'autres œuvres. » Lettre, 25 janvier 2003.

677. *Ibid.*

distracts (et, parmi ces irréductibles, un artiste) qui s'étaient mis exprès ou se trouvaient par hasard chacun sous un arbre, purent observer, projetée sur le sol, l'image multipliée du spectacle de la rencontre de la Lune avec le Soleil, celle-là agissant sur celui-ci à la manière du diaphragme sur un objectif, et la lumière ainsi corrigée étant à nouveau filtrée par le feuillage qui, dans certains de ses plus légers bâillements, fonctionnait à la manière d'autant de sténopés. Le scénario rappelle les négatifs enregistrés lors du passage de la Lune dans l'alignement de la rue Guynemer, à Grenoble, en 1992. Il y a là, réunis, les ingrédients de deux fascinations : pour l'optique et l'astronomie. Mais une fois suffit ! De certaines observations, il n'y a rien à faire... Tout ce qui passionne n'est pas assurément exploitable, transformable ni transmissible.

(En-deçà de 15 cm, je vois trouble. 15 cm, c'est donc la distance entre le monde et moi ! Si ses 15 cm m'appartiennent, je ne peux les offrir à personne. S'ils ne sont pas à moi, ils ne pourront jamais le devenir.)

Monnier n'était pas seul sous son arbre, une photographie de l'éclipse multipliée fut prise pour prolonger l'événement, pour y rechercher à froid des indices demeurés inaperçus, enfin pour se rappeler la fascination attachée à ce phénomène, l'entretenir un peu et en assumer les errements. Cette image n'a pas même le statut d'« œuvre d'atelier ». « Il existe déjà une photo de Lunes sous un arbre faite au début du siècle. Personnellement, j'ai déjà vu une photographie qui montrait la multiplication d'une éclipse vue à travers deux mains superposées, les doigts écartés se croisant pour former une sorte de grille. Photo qui m'a longtemps obsédé (et même peut-être, pendant un certain temps, inhibé tellement elle résolvait et résumait magnifiquement ce à quoi j'aspirais). Hallucinante économie de moyen, magie sans truc, vision du ciel sur la Terre. Et puis ça ne me déplait pas que ce soit mon beau-père qui ait fait cette photo <sup>678</sup>. »

Dans un autre registre, sur je ne sais quelle pochette de disque 33 tours, je me souviens des écheveaux de boucles lumineuses que traçaient les mains de Karajan ou Georges Prêtre dirigeant l'orchestre d'une (peut-être deux !) baguette(s) dont l'extrémité avait été munie d'un filament incandescent. Les chefs ne reculaient devant rien, déjà, à cette époque, pour stimuler les ventes d'une symphonie de Beethoven ou de Bruckner. Mais se prêtaient-ils eux-mêmes réellement à ces trouvailles de leur éditeur ? Car leur visage n'apparaissait pas sur ses photographies cadrées plutôt serrées.

---

678. Lettre, 28 janvier 2001.

S'il fallait encore démontrer que Monnier se préoccupe plus de recherche que de production, voici ce qu'il m'écrivit en novembre 2001, à la suite d'une promenade au Domaine de Kerguéhenec faite comme par hasard juste en dehors du périmètre paysager du parc de sculptures : « Les stations météorologiques mesurent la pression, les précipitations et autre point de rosée. Je ne sais évidemment pas comment transformer ces données : texte, dessins, recettes de cuisines, chutes de pierres ? La bêtise serait de [les] traduire visuellement comme les lumières d'un *light-show* suivent l'intensité de la musique. Le programme des stations météo est développé autant pour les statisticiens, qui enregistrent des faits, que pour les usagers, qui demandent une "prévision". Passée la fascination pour le gadget (réelle), l'anticipation est sans doute la dimension qui mérite le plus d'attention. Des matériaux sensibles au dispositif d'observation, de l'outil d'analyse au système de projection, il y a de quoi s'ébattre. Dans cette zone où se croisent les certitudes et les conjectures, il y a la place pour toutes les formations et toutes les déformations<sup>679</sup>. » Ceci ne constitue ni un projet ni encore une intention. Il n'en est toujours rien *sorti*...



Monnier a toujours exercé une verve teintée d'autodérision dans le choix de ses titres. Ses calembours ne sont pas pires que ceux de Raymond Hains ou François Morellet. Le programme des *Dégradés dégradés*, 2000, procédait littéralement de la volonté de réaliser des dégradés chromatiques parfaitement nuancés à l'ordinateur. Une erreur s'étant glissée en cours de programmation, le projet échoua, se *dégrada* et il en résultat l'œuvre ainsi intitulée, qui a, pour le coup, toutes les apparences du gadget électronique ! Entre le fastidieux travail de programmation et le très ludique et très bigarré spectacle offert par le défilement de droite à gauche de cases et de striures de toutes les couleurs, deux attitudes furent engagées : l'une active et intentionnelle, l'autre de pure contemplation. La discontinuité est flagrante jusqu'à ce que la décision d'accepter ce résultat chaotique obtenu par hasard puis celle d'en rajouter n'indiquèrent une autre voie, qui n'était plus celle du projet (elle n'en avait pas l'autonomie conceptuelle) et qui pouvait devenir celle d'un « objet » final à considérer. Très Op, cette production n'est pas des plus remarquables, mais elle témoigne bien de la latitude

---

679. Lettre, 24 novembre 2001.

qu'a l'artiste de construire *son* œuvre aux dépens *des* œuvres parfois : soit en reprenant son propos sous d'autres formes au point où il l'avait laissé plusieurs années auparavant, soit au contraire en se réservant la possibilité de créer des écarts significatifs lui donnant « la sensation de vraiment passer à autre chose <sup>680</sup> ».

De *Ce sol*, 1977, aux réalisations en verre du Cirva, 1991, Richard Monnier ne s'est jamais lassé des châteaux de sable. De la première *Maintenance*, non numérotée, de 1981 <sup>681</sup>, à *La colonne sans moyen*, 1991, et au *Cube Tors*, 1994, il n'a pas épuisé les ressources du grillage de poulailler. Le traitement appliqué au matériau n'est pas identique en 1981 et treize ans après mais l'intention fut toujours de créer *du* volume avec de la surface : en tirant parti de la recette universelle qui consiste à former un cylindre avec un plan (qu'utilisa maintes fois Serra en 1967-1968) ou en mettant en application de plus pénibles procédures. L'artiste est son propre ouvrier — il n'eut jamais ni le besoin ni la volonté de recourir à un ou des assistants. Pour le tour de force que représenta le *Cube tors*, jamais il ne se ménagea moins. Combien d'abnégation exigea, en effet, le « tricotage » manuel de ses éléments ! « La colonne sans moyen est réalisée avec du grillage à poule qui est fabriqué avec des fils de fer torsadés deux à deux puis pliés suivant un angle tel qu'ils forment une maille hexagonale. Cette opération basée sur un geste simple est encore considérée, son exploitation industrielle en témoigne, comme une des façons la plus économique de produire de la surface. En superposant plusieurs couches de ce grillage et en faisant coïncider les mailles entre elles, il est possible de les écarter d'une distance telle qu'il se forme une sorte de maille à trois dimensions <sup>682</sup>. » Le *Cube tors* fournit un exemple typique d'« œuvre à projet », sourde à la distraction, « autonome » donc, mais cette fois convaincante. « Petite anecdote : les surfaces d'1 m par 1 m de grillage à poule utilisées pour faire le *Cube tors* (pour respecter la norme) ne mesurent plus que 82 cm de haut une fois torsadées, hauteur du *Socle du monde* de Manzoni <sup>683</sup>. »

Mêlant élaboration du « cahier des charges », conception et exécution toujours perfectible, les travaux informatiques peuvent aussi requérir un temps considérable, mais ils ne le montrent pas et Monnier ne peut s'y blesser les doigts ! Les processus cèdent actuellement à des procédures (de projection, de rabattement, de programmation)

---

680. Lettre, 5 février 2003.

681. Elle est reproduite sur l'invitation imprimée pour son accrochage d'atelier à PS1

682. Richard Monnier, 1992, « C'est moi qui souligne », in cat. *Richard Monnier, 1977-1992*, éd. FRAC Limousin, Limoges, 1992, p. 53.

683. Lettre, 26 janvier 2003.

cuisinées maison, avec leur lot d'erreurs volontaires ou involontaires, mais au temps instable de la sculpture ne s'est pas substitué le temps implacable de la formule.



Le process art a compté comme une tendance marquante de l'art des années soixante et soixante-dix. Or, moins bien loti encore que l'art conceptuel, aucune déclaration n'a pris valeur de doctrine à son propos. Et si son contour demeure à ce point indéfini, c'est certainement parce qu'il désigne moins une approche plastique distinctive qu'une attitude au monde influencée, on le sait, par la phénoménologie de Merleau-Ponty, et extensible de fait à toute expression artistique accordant un rôle important à la perception — j'en connais beaucoup ! esthétique se définit étymologiquement par : « qui est doué de sensation (*aisthèsis*), qui est perceptible par les sens<sup>684</sup> », on n'en est pas mécontent... —, quand bien même la perception serait engagée d'une façon particulière. Si, en effet, je dis que : l'action incorpore, dans le process art, la perception de cette action (ce qui n'est pas faux), je ne suis pas très avancé ! Ce n'est pas du meilleur goût ni d'une grande pertinence historique et critique, tant pis, mais rien n'empêche de lui rattacher ainsi la boîte de *Merde d'artiste* qui valut une célébrité instantanée à Manzoni. Rien n'empêche, non plus, de voir dans l'expressionnisme un process art anticipé, augmenté du souci de la représentation des affects... et dans Van Gogh avant l'expressionnisme allemand ! et dans Hals bien avant lui ! et aussi dans Tintoret ! la facture expressionniste se caractérisant, caricaturalement mais effectivement, par un geste vigoureux, par sa « graisse » et par l'aptitude de l'artiste à assumer les traces, donc pour les peintres à revendiquer l'unité physique et combinatoire de la touche.

L'œuvre de Monnier est apparue à la fin des années soixante-dix dans le sillage de ce process art extensible, que la controverse historique ne réduira jamais assez mais auquel doivent être attachés les noms d'Eva Hesse et de Serra<sup>685</sup>. Elle en a été durablement influencée mais elle a su s'en émanciper en puisant ailleurs et en s'appuyant obstinément sur l'expérience. Dans l'excellente « Relation à deux » de sa résidence de recherche au Cirva on peut lire ceci « R.M. teste la cuisson d'un tas de sable qui s'avère, comme prévu, réfractaire. C'est-à-dire que les grains de sable ne

---

684. Paul Foulquié, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Puf, Paris, 1962, p. 232.

685. Dont les deux mères se suicidèrent : Hesse avait dix ans, Serra trente-huit.



s'agglomèrent pas entre eux, pas du tout<sup>686</sup>. » Une des vertus de l'expérience : vérifier ce qu'on savait déjà, en donner la preuve par l'épreuve. Si vous ne pouvez compter sur votre machine à calculer, comptez sur vos doigts !

Parmi les autres sources de Monnier, en en laissant beaucoup, il faut citer : Francis Ponge, Jean-Henri Fabre, Maurice Scève, Bernard Palissy, Seurat, Bonnard et encore les dialogues de Platon, *Jacques le fataliste*, les tracts de BMPT, les écrits de Satie, d'Asger Jorn, Ad Reinhardt, Benjamin Franklin, Galilée, *etc.* L'œuvre de Monnier a donc su tracer une voie originale, faite de détours mais aussi de raccourcis. (Le « mariage » d'Eva Hesse et de Max Bill est un exemple d'opposition des plus flagrantes.) Il est difficile de dégager une méthode Monnier comme il y a, pardonnez-moi du peu ! une méthode Degas et Léonard de Vinci chez Valéry — lequel déplorait en écrivant sur... *Les broderies de Marie Monnier* : « L'homme d'aujourd'hui ne cultive point ce qui ne peut point s'abrèger<sup>687</sup>. »

Monnier est lent, c'est son luxe, il n'est pas improductif. Comme d'autres *entretiennent leur indépendance par l'expérience*, comme d'autres *savent* se tromper, lui *sait* passer du temps — et son empirisme en est grand consommateur — sans tomber dans les travers maniaques du perfectionnisme. Le temps qui ne produit rien n'est pas employé inutilement. Ce temps jamais perdu est d'ailleurs, avec les formes, l'un des deux matériaux de la connaissance sensible<sup>688</sup>.

Si donc à raison d'un opus ou deux par an, Monnier ne facilite pas la tâche du chercheur en quête de données quantitatives et statistiques, certaines de ses œuvres vont vite et d'autres lentement. Certaines très vites et d'autres très lentement. Le *Cube tors*, par exemple, est une œuvre lente par sa réalisation et rapide par la simplicité de son projet. Mais les *Arcs*, dont la durée d'exécution ne fut que de quelques secondes, sont-ils des œuvres rapides ? Car même celles qui le paraissent n'adviennent qu'après de nombreux rebonds. Il peut y avoir des instantanés parmi les sculptures, et, on l'a vu, des photographies dont la pause dura toute une nuit. La vitesse spéculative inhérente aux œuvres n'a pas de lien avec leur durée de fabrication. Cette vitesse relative ne se dément pas par une lenteur quantifiable. Il y a moins de différence entre ces deux notions

---

686. Richard Monnier, Françoise Guichon, *NOM RIEN, NIER NOM, MIRE NON, NI RENOM, NI MORNE, MON RIEN, RIME NON, NI MORNE, MONNIER*, coll. Carnet de bord du Cirva, éd. Images en manœuvre, Marseille, 1996, p. 12.

687. Paul Valéry, *Œuvres*, t. 2, éd. Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1960, p. 1244.

688. Définition kantienne de l'esthétique attestée par Paul Foulquié, *op. cit.*, p. 233.

dynamiques qu'entre celles d'obligation et de nécessité. L'obligation reflète une contrainte que ne contient pas la nécessité. La nécessité est naturelle. L'obligation en est le prolongement arbitraire ou raisonné.

On peut passer des heures devant les *Dégradés dégradés*, le spectacle sera toujours différent et toujours pareil. La boucle dure trois ou quatre heures, et c'est trop long pour que la mémoire puisse distinguer la fin du recommencement. Les *Dégradés dégradés* agissent comme un interlude, puis ils tournent la tête, qui s'en détourne alors. Ils constituent aussi une représentation de l'activité incessante de l'artiste qui m'a occupé jusque-là et qui ne devrait pas cesser de m'intéresser, pour les mêmes raisons que son œuvre demeure invisible à tant d'autres. Celle-ci donne en effet l'image d'un ambitieux chantier de construction, avec ce que cela suppose d'apparent fourbi et d'opacité pour qui, ni architecte ni ingénieur ni maçon, ne comprend rien à son organisation précisément réglée. Elle est en même temps extrêmement parcimonieuse et les quelques objets dispersés qui en relèvent peuvent être rétrospectivement disposés l'un à côté de l'autre sans que ne s'en dégage la moindre impression de confusion.

Son inclination pour Jean-Henri Fabre m'incite à user d'autres métaphores. M'y autorise aussi son bestiaire imaginaire : de la taupe, à l'escargot, au fourmi-lion, au nautilus, à l'araignée, au ver à soie... Ces métaphores seront organiques, au nombre de trois, elles ne vaudront pas mieux l'une que l'autre. Je m'efforcerai de réduire à la même taille, au signe près, les courts textes qui en résulteront. À ma connaissance, Richard Monnier n'est pas adepte de l'Oulipo, mais il a un penchant pour Boby Lapointe et pour les histoires fabuleuses comme on le verra ensuite.

1. L'œuvre de Monnier peut se concevoir comme un réseau vasculaire ou nerveux ou encore comme un animal exceptionnellement articulé, doté de plusieurs colonnes vertébrales, et dont les membres ou terminaisons communiquent et échangent les principes vitaux nécessaires au déploiement des recherches qui permettront sa croissance.

2. Les bernard-l'hermite ne secrètent pas la coquille qui leur sert d'abri. Ils l'empruntent à d'autres coquillages de plus en plus gros à mesure qu'ils grandissent. L'œuvre de Monnier toute déployée est la collection de ses coquillages. Il y a plus de différence entre une chenille et un papillon qu'entre deux de ces abris.

3. Un enfant agitant sa main peut s'étonner, s'il se met à la fixer, de voir battre indépendamment ses doigts à l'extrémité de chaque articulation. L'enfant qui est en

nous s'en étonne encore et, pour comprendre, s'imagine autant de fanions agités par le vent et placés, hors de son contrôle, au faite d'autant de clochetons.

Pour rester dans le ton, mais en remontant de plusieurs crans, voici l'histoire de l'art que j'obtins de Monnier en vingt minutes d'effort, montre en main (je lui avais demandé de ne pas y réfléchir plus de dix minutes) :

« Alors, au début y avait déjà des images, mais y avait personne pour les voir : lunules, faciès métamorphiques, *etc.* Au bout d'un moment les animaux ont eu des yeux, ils reconnaissent leurs propres traces et celles de leurs prédateurs. Puis vint l'hiver. Dans les grottes faut s'éclairer pour voir. La lumière du feu projette des ombres sur les parois, y a qu'à recopier. Avec le noir de fumée ou le gris des cendres. C'est le printemps, la Lune croît, je coche, le gibier aussi, je décoche. C'est l'été, y a plein de monde. Y faut des villes avec des monuments pour ceux qu'on aime. Y en a qu'aime pas. Voilà l'automne, découverte du camaïeu et de la roue qui tourne. Encore l'hiver. Merdre, ça tourne toujours dans le même sens. Fin du début <sup>689</sup>. »

Pour conclure, on comparera cet exercice de style à la réponse qu'il me fit quand je lui demandai des exemples d'artistes laborieux :

« Albers, justement. On parle des laborieux qui ont réussi. Un film le montre en train de gratter la peinture avec son couteau <sup>690</sup>. Bien avant que les minimalistes commencent à s'inquiéter de critiquer le lyrisme et le pathos de l'action painting, Albers s'appliquait à appliquer la peinture. Mais contrairement à l'application de l'artisan, Albers ne fait la démonstration d'aucun savoir technique, son geste est extrêmement primitif. Si on s'accorde pour appeler le passage de l'état solide à l'état gazeux, sublimation, j'affirme que le passage de la croûte à la lumière dans les tableaux d'Albers est une haute forme de sublimation <sup>691</sup>. »

---

689. Lettre, 21 janvier 2003.

690. Il s'agit de *To Open Eyes*, 1969, de Carl Oward, tourné chez l'artiste à New Haven, Connecticut, et distribué par The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, Connecticut. Je tiens à remercier la fondation et tout particulièrement Sandrine Vallée pour leur disponibilité.

691. Lettre, 30 janvier 2003.

# 10.

Une place pour chaque chose et chaque chose à sa place

ou

La tentation de l'encyclopédie

C'est lorsque l'art désespère de persévérer à exploiter ses moyens d'expression traditionnels, lorsqu'il désespère de son passé, proche ou lointain, et lorsqu'il se repense cependant comme une activité routinière — où « vingt fois [par jour] sur le métier [il faut remettre son] ouvrage » —, qu'il se tourne vers l'obsession du classement. Le classement de ses richesses a toujours été l'ordinaire du conservateur de musée ou de l'historien. Mais le classement du monde selon des critères n'obéissant qu'à la subjectivité de l'individu est aujourd'hui devenu un langage esthétique à part entière dont se sont saisis un nombre croissant d'artistes. Ce phénomène s'inscrit dans une évolution des mentalités où s'opposent de façon caricaturale l'intérêt général et l'intérêt particulier et où l'étude de marché, la « modélisation », l'anticipation chiffrée sont devenues les préalables indispensables à toute décision d'importance. La baisse de la natalité, si elle est vécue comme un problème dans les sociétés réputées avancées, ne tient pas à autre chose qu'à cette tyrannie de la prévision : collectivement, c'est effectivement un problème préoccupant mais, individuellement, la question ne se pose pas : d'ailleurs pourquoi faire des enfants si, comme tout concourt à nous en convaincre, l'extension du chômage et des inégalités est inéluctable ?

L'empire de la statistique atteint aujourd'hui des sommets qui seront sans doute dépassés. Des artistes, qui pourraient choisir de s'en désintéresser, s'en préoccupent... pour leur intérêt particulier et pour notre intérêt général. Ce phénomène n'est d'ailleurs pas en soi réellement nouveau ? L'activité de classement est une activité humaine par excellence et toute activité scientifique procède d'une tentative taxinomique qui se complique d'une tendance à l'exhaustivité : un mot pour chaque chose, une place pour chaque individu (chaque taxon) et une arborescence idéale (un « arbre de vie » dont les branches seraient plus ou moins nettement hiérarchisées) pour recouvrir tout ça. L'adage a fait ses preuves : « Une place pour chaque chose et chaque chose à sa place. »

On peut ici rabâcher quelques actes fondateurs :

- Héraclite, ses *Fragments* et les présocratiques en général ;
- Platon et Aristote unis dans leurs efforts de décrire une société idéale (le premier dans sa *République*, le deuxième dans son *Éthique à Nicomaque*) ;
- Thucydide, Xénophon, Salluste et Tacite pour leurs études historiques ;
- Vitruve et ses traités d'architecture ;
- Lucrèce et sa conception atomiste de l'univers ;
- Galien et Vésale et leurs anatomies ;
- Vasari et ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* ;
- Linné et sa classification des espèces botaniques et zoologiques, sans oublier, Buffon, Lamarck et Cuvier ;
- Diderot et d'Alembert et leur *Encyclopédie* ;
- Littré et son dictionnaire ;
- Saussure, dont l'œuvre renvoie à des classifications particulièrement fines mais qui pose surtout dès les premières pages de son *Cours* que l'un des objets de la linguistique est de définir son propre champ scientifique, de trouver sa place parmi les autres sciences sociales, celle-ci se distinguant ainsi d'autres disciplines circonvoisines telles la grammaire, la lexicographie, la phonétique ou la phonologie...

Ce qui est nouveau, et ce qui donne à cet intérêt pour les questions de classification une portée particulière, semble-t-il, c'est qu'il est donc entré dans le champ des problématiques (purement) artistiques et qu'il a de ce fait franchi la sphère de l'ordinaire et de l'utile pour entrer dans celle de l'extraordinaire et, sinon du futile, du superflu, de l'exercice parfaitement désintéressé. La rigueur artistique n'est à l'évidence pas plus rigoureuse que la rigueur scientifique mais, n'étant pas quantifiable, et ne s'organisant que selon des contraintes arbitrairement fixées (et contournées) par l'artiste, les projets et les efforts de classification qui en relèvent sont extensibles à l'infini, le spectacle de la rigueur devenant dès lors par lui-même un objet de fascination puisque rigueur désintéressée veut dire ici rigueur absolue. Tant d'effort pour rien...

Pour rien ? Est-ce tout à fait sûr ? La recherche scientifique ne tend pas vers sa propre représentation. Ce qui nous importe principalement, nous usagers, ce sont ses résultats. Ce qui intéresse la communauté scientifique, ce sont bien sûr aussi les

innovations de la méthode expérimentale qui est en mesure de produire ces résultats, mais un fossé incommensurable sépare cette communauté de spécialistes et la masse des usagers de la science dont vous et moi faisons partie dès notre réveil matinal (la pile ou le ressort qui alimente la sonnerie du réveille-matin, la lumière qui s'allume par l'effet d'une impulsion sur l'interrupteur de la lampe de chevet, *etc.*).

L'art a, depuis quarante ans, connu une évolution telle que la méthode expérimentale fait désormais partie intégrante des résultats dont nous avons à juger. L'art, contrairement à la science, tend vers sa représentation pour ne pas dire vers sa pédagogie. L'art est spectacle et c'est cette mortification spectaculaire de l'artiste issue de l'art corporel qui, puisant évidemment chez Christian Boltanski et Hans-Peter Feldmann, s'exprime à travers cette tendance à la taxinomie dont Claude Closky, Jean-Jacques Rullier sont sans doute aujourd'hui en France les meilleurs représentants.

La rigueur est mortification. La rigueur valorise la recherche artistique. Et c'est ainsi que (suivant un syllogisme qui, dans les faits, semble tenir debout) la mortification se trouve valorisée. De clichés en clichés, nous voici progressivement passés de l'artiste-artisan au démiurge, à l'artiste-bohème, au saltimbanque, au mystique, à la mythologie individuelle, au martyr, qui expie sa condition par la torture volontaire, et enfin à l'artiste-secrétaire, après, il est vrai, avoir fait un détour du côté de l'artiste chef d'entreprise (une rétrogradation hiérarchique semble être intervenue depuis l'avènement et le déclin du minimal art !).

Or, si les apparences sont trompeuses, force est ici de constater que la tendance actuelle à la taxinomie se distingue de la désignation démiurgique de l'objet comme œuvre d'art chez Duchamp. Le rapport de force est inversé et si par exemple, comme souvent, le secrétaire se double ici d'un brocanteur, c'est l'objet qui (au propre comme au figuré) *lui dictera sa loi*. La taxinomie rigoureuse ne peut en effet s'exercer que sur un terrain déjà existant. L'artiste cesse de nous encombrer de ses dernières trouvailles, il propose un nouvel ordre pour ces choses et ces informations qui nous embarrassent, et, pour être pertinente, sa contribution ne doit apporter aucune transformation aux objets qu'il manipule, d'où cette confusion avec le ready-made. Confusion d'autant plus difficile à éviter que le ready-made ne se montre pas comme objet mais comme désignation et que le changement de statut qu'il instruit ne transforme pas physiquement l'objet qui y concourt. Ce que l'on peut donc aussi bien dire de l'objet ou de l'information (du matériau) soumis à la manipulation taxinomique : avec cette

différence capitale toutefois que le ready-made s'*isole* comme objet, qu'il doit produire un effet de saisissement par comparaison aux œuvres d'art qui l'entourent, alors que l'objet destiné au projet taxinomique cherche démocratiquement sa place parmi ses homologues, qu'il doit se confondre dans le groupe, qu'il doit se plier à l'ordre collectif qui constitue l'œuvre. Pouvoir de désorganisation contre puissance d'organisation, pouvoir démiurgique contre pouvoir démocratique, Duchamp perpétue à travers le ready-made le culte de l'excentricité quand les taxinomistes, qui s'intéressent aux collections, aux questions de systèmes, ont au contraire le souci de l'intégration, de la conformité.

L'art s'est toujours préoccupé de systèmes de représentation, de composition, mais il ne s'est jamais tant préoccupé de la question du système, considéré abstraitement, comme une fin en soi. Les croisements de l'art des années soixante-dix et de l'art des années quatre-vingt-dix sont nombreux. L'héritage conceptuel est sans nul doute consommé. Mais si dès les années soixante et soixante-dix les classeurs envahissent de façon significative la scène artistique, de Robert Morris à Art & Language en passant par On Kawara, bien d'autres sources doivent être ici citées, à commencer par les loteries surréalistes ; Duchamp, que l'on retrouve ici pour sa *Boîte en valise* (où le catalogue raisonné établi par l'artiste lui-même devient œuvre d'art) et pour *Étant donnés* (qui donne lieu à la rédaction d'une notice détaillée destinée à sa reconstitution) ; la peinture concrète (je pense particulièrement aux peintures de trames de François Morellet) ; l'op art ; les vitrines de Joseph Beuys ; les collections de Marcel Broodthaers ; les empilements d'Arman ; Fluxus (où il, est vrai, l'impression de désordre procède de la convocation du hasard dans une grille de principes également fixés à l'avance) ; le minimal art (où la sculpture se pense comme arrangement de modules) ; le land art (où la ligne droite est encore le plus court chemin !) ; le sérialisme de Gherard Richter ; les livres d'Edward Ruscha ; les relevés photographiques de Jan Dibbets et, parce que deux évidences valent mieux qu'une, les inventaires de Bernd & Hilla Becher et toute l'œuvre de John Baldessari... Sans parler des nombreux exemples extérieurs au champ des arts plastiques, qui, s'il se caractérise aujourd'hui par une extrême perméabilité (on y met ce qu'on ne sait mettre ailleurs), ne semble encore une fois s'être préoccupé de ces problèmes de classification que depuis peu de temps. Ce qu'en effet Fluxus doit à John Cage (et notamment à son piano préparé) et, avec ça, tout ce que John Cage doit à Arnold Schönberg, n'est plus à prouver, Fluxus ni John Cage



n'en ont d'ailleurs jamais fait secret. Ce que l'art doit à la littérature doit aussi être rappelé, des *Notes de chevet* de Sei Shônagon, aux inventaires comparatifs de Moby Dick (Melville, toujours Melville), aux *Impressions d'Afrique*, aux *Cahiers* de Valéry, aux exercices de style et aux *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, et puisqu'on y est, évidemment, à l'Oulipo, à la figure incontournable de Georges Perec, qu'il faut triplement considérer ici : sous l'angle de la contrainte oulipienne, sous l'angle autobiographique et sous l'angle purement descriptif : de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* à *Penser/Classer*, sans oublier la systématique du Nouveau Roman et ses marges où s'inscrit un livre utopique et mal connu de Marc Saporta, non paginé, non relié, dont les feuilles peuvent être battues comme un jeu de cartes et dans lequel le récit ne se distribue plus une page après l'autre mais selon un principe cumulatif à géométrie variable...

Le livre s'épaissit à mesure que s'allonge la colonne de caractères. Les mots se rangent les uns à côté des autres, sans se mélanger et sans pouvoir se confondre. Plus que jamais depuis Mallarmé, Celan et du Bouchet les poèmes sont faits de retours à ligne. La littérature était donc mieux armée que l'art, qui n'y était décidément pas prédisposé, à s'intéresser aux problèmes de taxinomie. Sans parler de la musique, qui comme la littérature est un art doublé d'un langage : du *Clavier bien tempéré*, à *L'Offrande musicale*, en passant par *L'art de la fugue* et les *Variations Goldberg*, chez J.-S. Bach, jusqu'à la série de douze sons chez Schönberg — puisqu'aussi bien celui-ci reconnaît qu'il y a dans l'histoire de la musique un « axe » Bach-Schönberg.

Dans le champ des arts visuels, on peut dire que toute la peinture religieuse européenne tend vers une mise en ordre iconographique des thèmes testamentaires — qui s'y prêtent assez bien il faut le reconnaître si l'on en juge notamment par ces théories de damnés qui encombrant tant de jugements derniers. Il faut aussi parler des livres d'heures, de Fouquet, de Cranach, du Maître de Moulins, de Corneille de Lyon et de leur art consommé du portrait. C'est cependant en se tournant plutôt vers l'architecture qu'on trouvera les représentations taxinomiques les plus exemplaires : je pense ici à la superposition des ordres dorique, ionique et corinthien, je pense à la statuaire qui figure aux portails des églises romanes ou gothiques les plus ornées, je pense surtout à l'importance de l'ornement, justement, dans l'architecture de tous les temps et lorsque je pense aux ornements, je pense surtout aux ornements linéaires, aux frises de toutes sortes, continues ou discontinues (par juxtaposition du même motif ou

de motifs alternés), qui ont pu être inventées au fil des siècles, se sont superposées et se sont hiérarchisées selon une symbolique propre à chacune, sur les façades ou à l'intérieur des édifices publics ou privés : de la modeste coquille Saint-Jacques figurant sur le trumeau des maisons des amis de pèlerins sur le chemin de Compostelle aux formes les plus alambiquées et les plus composites de pastiche qui s'échelonnent jusqu'aux sommets des buildings du quartier de Wall Street à New York.

Rien de très manifeste en peinture et en sculpture avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Rien qui ne puisse évoquer une tendance *artistiquement motivée* à la classification avant les *Meules*, les *Peupliers* ou les *Cathédrale[s]* de Monet. Difficile de distinguer, d'ailleurs, ce qui relève chez tel ou tel artiste de la taxinomie *pure*. Difficile, sur la foi de manifestations extérieures, de se prononcer avec certitude sur quelque chose d'aussi intime qu'une intention. Difficile de ne pas sacrifier à la facilité de la simplification. Difficile, et dangereux, de dresser un tableau thématique de l'histoire de l'art, dans lequel toute œuvre aurait sa case ou, plutôt, dans lequel toute œuvre aurait à partager la même case avec d'autres qui lui sont si étrangères même si elles ont en commun avec elle (et c'est cette hypothèse que je mets ici en doute) de se préoccuper, semble-t-il, de la même chose, avec des moyens très différents. En d'autres termes : qu'est-ce qui relève ? et qu'est-ce qui ne relève pas de l'entreprise taxinomique ? sous quelles conditions peut-on se prononcer avec certitude sur l'« appartenance » — le mot est lâché, avec tout ce qu'il suppose de tribal, de familial — de telle œuvre à la catégorie qui nous intéresse ? Je ne cherche pas à nier ici la force des apparences, mais celles-ci restent après tout des apparences. Et, s'il n'y avait plusieurs caractères en commun entre les œuvres de Closky et Rullier par exemple — le fait, d'abord, qu'ils se connaissent bien, leur âge, leurs participations répétées aux mêmes expositions (argument à prendre avec circonspection, pour les raisons que je viens de citer), la présence de leur œuvre dans les mêmes collections, la galerie d'art qui les représente, l'intérêt qu'ils ont pu susciter chez les mêmes observateurs —, rien ne permettrait de les ranger dans la même case ; la cohabitation est vraiment trop difficile en art ! Réfléchissant d'ailleurs aux caractères partagés de ces deux artistes, c'est la divergence de leurs sources qui me vient à l'esprit : Closky, puisant ses références dans l'art américain (les dessins de William Wegman et les livres de Edward Ruscha) et Rullier oscillant entre des références artistiques et littéraires européennes (Robert Walser, Georges Perec et Christian Boltanski).

Que les choses soient ici clairement posées : le fait d'étudier l'émergence d'une tendance artistique suppose cette émergence comme acquise et cette tendance artistique comme clairement identifiable. Si cette tendance (j'utilise ici ce mot dans son acception la plus vague, par opposition à celle de mouvement artistique constitué) se manifeste de plus par un intérêt pour les questions de classification, force est de constater qu'elle pose, aux maniaques de la classification que sont le critique et l'historien, sinon une difficulté, du moins un risque de confusion supplémentaire : bonheur et dictature de l'analogie... Question de méthode... Et il est vrai qu'il n'avance pas à grand chose de dire que la récurrence de certains sujets ou l'existence d'autres idiotismes particulièrement évidents, dans l'œuvre de tel ou tel artiste, ne peuvent en toute confiance être mises au compte de notre dossier. Ni les arbres de Mondrian ni la silhouette filiforme des sculptures de Giacometti n'ont à cet égard à paraître ici. Pas plus que l'*Hommage au carré*, chez Josef Albers, ou la préparation des supports au plâtre dans beaucoup de tableaux de Paul Klee. Pas plus le masque divisé en compartiments colorés chez Jawlensky ou la palette crayeuse et la disposition des objets chez Morandi. Pas plus le braque de Weimar, chez Wegman, ou le congé pêché au large de Sète, chez Toni Grand. Pas plus le moulage d'objets utilitaires et domestiques chez Rachel Whiteread ou le visage poupin des femmes et celui émacié des hommes dans les tableaux de John Currin. Et enfin pas plus le recours sempiternel, chez une majorité d'artistes, aujourd'hui, au principe organisateur de la série.

Il faudrait d'ailleurs revenir ici sur ce fantasme de rigueur, rapidement évoqué plus haut, qui se niche à l'intérieur de tout projet sériel. Une vérité plusieurs fois assénée ne recèle pas plus de vérité dans sa répétition, elle devient seulement plus vraisemblable : elle fait son chemin par la force de la répétition qui fait sa pédagogie, mais elle exerce cette contrainte au risque de nous lasser. Arnold Schönberg était bien inspiré, comme toujours, d'ironiser sur la réexposition surnuméraire de la même phrase musicale dans le *Beau Danube bleu*, du surnuméraire Johann Strauss numéro deux. Car au fond, ce n'est rien d'autre que ce secret appétit pour la rengaine que vient flatter la série démonstrative sous des formes variables... Mais il faut que je cesse, je ne vois plus soudain, de la série, que ses aspects négatifs : la confiance aveugle et servile en la quantité ; l'illusion, terriblement répandue, de fonder une œuvre sur la seule répétition quand celle-ci ne peut prétendre qu'au titre de caractère extérieur ; la satisfaction d'avancer d'autant plus vite qu'il y a plus d'*opus* à l'intérieur de chaque série ; la tentation de monter une œuvre comme les Égyptiens ou les Aztèques ont élevé des murailles, chaque série constituant

un bloc parfaitement équilibré mais tout aussi indépendant, tout aussi interchangeable que le bloc sur lequel il fut posé. La multitude des œuvres médiocres qui procèdent de la série est en train de me cacher le peloton de celles qui en usent avec excellence.

Passons...

Si la classification suppose l'existence et la quantité, la quantité ne *signifie* ni ne *signale* la classification, elle peut la requérir (pour y voir plus clair ?) mais elle ne s'y oblige pas. Si des quantités s'organisent les unes par rapport aux autres chez Richter, on distinguera par exemple ce qui relève chez lui de la taxinomie (la conduite de plusieurs séries simultanées) et ce qui n'en relève pas (l'accumulation dans chaque série).

Pourtant si l'art ne peut plus laisser de côté le problème de la classification, c'est sans doute parce qu'« à l'époque de sa reproduction mécanisée » illimitée, des quantités de données sans précédent nous envahissent de toutes parts, que leur gestion fait partie du débat de société et que ce débat a d'autant plus d'acuité dans nos sociétés que celles-ci, les plus nanties d'entre elles, ont un attachement sans équivalent historique aux trésors du passé. — Concession perpétuelle...

Des artistes volontaires proposent leurs solutions : des formes empiriques et parfois archaïsantes de solution. (Qu'on songe un instant à Panamarenko, dont l'œuvre ne fait sens que par son non-sens fondamental. S'il ne s'agissait réellement que de voler, le problème est réglé depuis longtemps en effet.) Les informaticiens comme les ingénieurs en aéronautique n'ont rien à apprendre des artistes. Et les artistes sont d'autant moins compétents qu'ils sont moins exposés, comme les écrivains ou les musiciens, à la nécessité d'exposer linéairement leurs propositions : selon une progression argumentaire ou un *tempo* particuliers. Moins compétents, ils n'en sont pas moins concernés. Complètement incompetents ils sont encore plus concernés. Et le tournant historique qui se manifeste aujourd'hui par tant d'attention aux problèmes de taxinomie, chez les artistes, suit de près un tournant technologique : l'invention de la photographie sera bien l'invention d'un art, d'une nouvelle forme d'art (il n'y a pas de premier, de second... de sixième ou de septième art, pas plus d'ailleurs qu'il n'y a de grand art par opposition aux arts « primordiaux ») qui ne se résume pas à l'occurrence photo-argentique. L'application scientifique de la photographie aux travaux d'inventaire ne se fera pas attendre : qu'il s'agisse des pathologies nerveuses étudiées par Charcot, de l'anthropométrie de Bertillon, de la topographie ou du portrait chez Nadar, de la décomposition du mouvement chez Marey puis Muybridge, de l'expédition en Égypte

de Maxime Du Camp, des albums d'architecture d'Édouard Baldus (du *Chemin de fer du Nord* au *Nouveau Louvre*) ou enfin, plus près de nous à bien des égards, d'Eugène Atget, dont semble naturellement procéder : 1. dans le champ de la photographie, les métiers d'August Sander, les reportages de Walker Evans exécutés par commande de la *Farm Security Administration* ; 2. dans le champ des arts plastiques en général (puisque la photographie y est encore souvent considérée comme subsidiaire) les inventaires des époux Becher (qui reçurent le prix de sculpture à la Biennale de Venise de 1993), le catalogue d'étrangetés auquel travaille depuis 1971 Lynne Cohen (qui revendique l'héritage de Duchamp, considérant, dans son cas, la photographie comme un dérivé du ready-made), etc.

L'invention de la photographie n'a d'équivalent que celle du caractère mobile (qui fait entrer le livre dans « l'époque de sa reproduction mécanisée ») et plus tard de la photocomposition (qui le fait entrer dans l'époque de sa reproduction informatique). Elle ne s'est pas seulement adaptée aux besoins des travaux d'archivage, elle a développé le souci de l'inventaire dans des proportions extrêmes, suscitant le réflexe de la documentation jusqu'à l'obsession, comme si le monde avait dû patienter jusqu'à son invention pour s'observer et conserver sa mémoire.

L'invention de l'ordinateur étendra cette obsession dans d'autres directions en offrant une accessibilité accrue aux données enregistrées : textes, sons ou images. (« Comme toutes les bonnes idées, Internet est très simple : faire communiquer votre ordinateur avec d'autres ordinateurs à travers le réseau téléphonique. Et accéder aux textes et aux images du monde entier [...], c'est facile », dit la publicité.) L'activité de classement est donc entre temps devenue une activité artistique à part entière, activité dont l'un des traits nouveaux les plus marquants est cette confiance implicite dans le réel que dit si bien les *Milles fleuves les plus longs du Monde* [*I mille fiumi più lunghi del mondo*, 1970-77] d'Alighiero e Boetti et que pousse à son comble la *Variable Piece # 70* de Douglas Huebler, qui consiste pour l'artiste à « documenter photographiquement jusqu'à la fin de ses jours — mais dans la mesure de ses capacités — l'existence de toute personne vivante ; ceci dans le but de produire la représentation la plus authentique et la plus complète de l'espèce humaine qui puisse être réunie ».

Puisque désormais dire, c'est faire, la confiance se mêle ici au plaisir de se perdre puis de se laisser conduire dans le monde en ordre d'une encyclopédie.

# Origine des publications.

- Introduction “*L’art de la description...*”, *Dits*, n°7, éd. Mac’s, Grand Hornu, automne 2006.
- 1.1. “Douglas Huebler est toujours un véritable artiste”, cat. *Douglas Huebler : Variable, etc.*, éd. FRAC Limousin, Limoges, 1993.
  - 1.2. “Mel Bochner, L’expérience et ses paradoxes...”, cat. *Mel Bochner*, éd. Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 2008.
  - 1.3. “I always do what I say I’m going to do”, *Robert Barry*, éd. mfc-Michèle Didier, Bruxelles, 2008.
  - 2.1. *Bill, William & Pr. Wegman - L’œuvre fondamentale: 1969-1976*, cat. FRAC Limousin, Limoges, 1991.
  - 2.2. “Faut-il encore vous faire un dessin ?”, cat. *William Wegman : Dessins : 1973-1997*, éd. FRAC Limousin, Limoges, 1997.
  - 2.3. “L’œuvre que j’ai sous les yeux, l’idée que j’ai en tête”, cat. *Robert Cumming, L’œuvre photographique : 1969-1980*, éd. FRAC Limousin, Limoges, 1994.
  - 2.4. “D’est en Ouest et du Nord au Sud / aller-retour”, *op. cit.*
  - 2.5. “Trois fois rien”, *op. cit.*
  - 3.1. “Hreinn Friðfinnsson, entre la boucle et la spirale”, cat. *Hreinn Friðfinnsson*, éd. Henna & Pertti Niemistö Kuvataidesäätiö Ars Fennica, Helsinki, 2000.
  - 3.2. “Contes et légendes de ma mémoire et de mon invention ou Précis d’antimythologie”, cat. *Hreinn Friðfinnsson*, éd. Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 2002.
  - 3.3. “RTSCHW ou chronique de *Step to Entropy*, 2003”, *Richard Artschwager, Step to Entropy*, éd. Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 2003.
  - 4.1. “Un poil trouvé par terre”, monographie *Claude Closky*, éditions Hazan, Paris, 1999.
  - 4.2. “Le numéro que vous avez demandé n’est plus en service, votre appel ne peut aboutir” (à propos d’une œuvre de Claude Closky), cat. *Made in Dole*, éd. Musée des beaux-arts, Dole, 2007.
  - 4.3. “Chaque jour, je vais au bureau de poste”, cat. *Jonathan Monk*, éd. Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 2006.
  - 5.1. “David Shrigley, vandale et moraliste — sur les dix doigts de la main gauche”, cat. *David Shrigley*, éd. Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 2002.

- 5.2. “Aernout Mik : la confusion des sensations”, cat. *Post Nature, Nine Dutch Artists*, exposition Biennale di Venezia 2001, Ca’Zenobio, éd. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, NAI publishers, Rotterdam, 2001.
- 5.3. “Quatre films d’Isabell Heimerdinger”, *Isabell Heimerdinger*, éd. JRP | Ringier Kunstverlag AG, Zurich, 2008.
- 6.1. “John Currin, peintre modèle”, cat. *John Currin : Œuvres/Works : 1989-1995*, éd. FRAC Limousin, Limoges, 1995.
- 6.2. “Portrait de l’artiste en larmes”, *op. cit.*
- 6.3. “Glenn Brown ou l’ami des monstres”, cat. *Glenn Brown*, éd. Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 2000.
- 7.1. “De l’usage de la pâte à modeler et de quelques clichés voisins”, cat. *Michel François : Le monde et les bras - Une résidence terrestre*, éd. FRAC Limousin, Limoges, 1996 / rééd. cat. *Michel François : Où je suis, vu du ciel*, 48<sup>e</sup> biennale de Venise, éd. La lettre volée, Bruxelles / Espace 251 Nord, Liège, 1999.
- 7.2. “Mouvement perpétuel, temps clair”, cat. *Discovering the secrets of Monsieur Pippin*, éd. FRAC Limousin, Limoges, 1995.
- 7.3. “Le monde sans son socle”, cat. *Giuseppe Gabellone*, éd. FRAC Limousin, Limoges, 1999.
- 8.1. Publié sous le titre “Notes en marge de quelques sculptures”, cat. *Toni Grand*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris ; Camden Arts Centre, London, 1994.
- 8.2. “Richard Monnier - Le Soleil a rendez-vous avec la Lune”, cat. *Richard Monnier*, FRAC Limousin, Limoges, 1992.
- 9.1. “La bibliothèque de l’instituteur : Hubert Duprat, archéologie et macération”, *Les cahiers du Musée national d’art moderne*, n°72, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 2000.
- 9.2. “Portrait de l’astronome en joueur de boules : Richard Monnier et l’éclairage de l’empirisme”, in *Les cahiers du Musée national d’art moderne*, n°83, printemps, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 2003.
- Conclusion “Une place pour chaque chose et chaque chose à sa place”, cat. de l’exposition *Classifictions*, Galerie Art & essai, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, et ÉNSB-A (École nationale supérieure des beaux-arts), Paris, éd. Presses Universitaires de Rennes, 1996.



# Bibliographie.

avertissement : afin de ne pas l'alourdir excessivement, cette bibliographie ne reprend pas celle de chaque artiste étudié

- Adorno, Theodor Wiesengrund, *Quasi una fantasia*, tr. Jean-Louis Leleu, éd. Gallimard, Paris, 1982
- Adorno, Theodor Wiesengrund & Berg Alban, *Correspondance 1925-1935*, tr. Marianne Dautrey, éd. Gallimard, Paris
- Alberro, Alexander & Stimson, Blake, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, 1999
- Albers, Josef, *Interaction of color*, Yale University Press, New Haven, 1963
- Aristote, *Ethique de Nicomaque*, tr. Jean Voilquin, éd. Garnier-frères, Paris, 1965
- Aristote, *La métaphysique*, tr. J. Barthélémy-Saint-Hilaire, éd. Pocket, Paris, 1991
- Arnaudet, Didier, *Jean-François Dumont, une galerie à Bordeaux : 1984-1998*, Confluences, Bordeaux, 1999
- auteur inconnu, « Jackson Pollock est-il le plus grand peintre vivant aux Etats-Unis ? », *Life Magazine*, New York, 8 août 1949
- auteur inconnu, <http://www.sciences.ch/htmlfr/arithmetique/arithmetiquetheensembles01.php>
- auteur inconnu, *L'Évangile selon saint Matthieu*, 15. « Enseignement sur le pur et l'impur », trad. de l'École biblique de Jérusalem
- Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*, éd. PUF, Paris, 1988
- Barthes, Roland, *F.B.*, 1964, inédit jusqu'en 1984, *Œuvres complètes*, 2<sup>e</sup> édition, t. II, Seuil, Paris, 2002
- Barthes, Roland, *La chambre claire*, éd. Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, Paris, 1980
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, éd. Seuil, Paris, 1953
- Barthes, Roland, *Mythologies*, éd. du Seuil, Paris, 1957
- Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, éd. du Seuil, Paris, 1975
- Beauvais, Yann, *Manifestement*, [http://www.yannbeauvais.fr/article\\_us.php3?id\\_article=3](http://www.yannbeauvais.fr/article_us.php3?id_article=3) et Lynne Cooke, *Stan Douglas, Douglas Gordon Double Vision*, Dia Art Foundation <http://www.diaart.org/exhibs/douglasgordon/double/essay.html>
- Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, tr. Christophe Jouanlanne, éd. Carré, Paris, 1997
- Bergerac, Cyrano de, *L'autre monde ou les états et empires de la Lune et Lettres*, éd. GF Flammarion, 2003
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, éd. Gallimard, Paris, 1955
- Bourdieu, Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, éd. de Minuit, Paris, 1979
- Braque, Georges, *Le Jour et la nuit*, Gallimard, Paris, 1952
- Breton, André, « Crise de l'objet », 1936, dans *Le Surréalisme et la peinture*, éd. Gallimard, Paris, 1965 et 1979
- Breton, André, *Les pas perdus*, éd. Gallimard, Paris, 1924, rééd. coll. *Idées*, 1981
- Breton, André, *Manifestes du Surréalisme*, rééd. J-J Pauvert, Paris, 1977
- Buchloh, Benjamin, « Andy Warhol's One Dimensional Art : 1956-1966 », *Andy Warhol, a Retrospective*, MoMA, New York, 1989
- Caillois, Roger, *Cohérences aventureuses*, éd. Idées Gallimard, Paris, 1976
- Caillois, Roger, *La dissymétrie*, éd. Gallimard, Paris, 1976
- Caillois, Roger, *Le rocher de Sisyphé*, éd. Gallimard, Paris, 1946.
- Caillois, Roger, *L'incertitude qui vient des rêves*, éd. Gallimard, Paris, 1956
- Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphé*, éd. Gallimard, Paris, 1942
- Canguilhem, Georges, « Le vivant et son milieu », *La connaissance de la vie*, éd. Vrin, Paris, 1965-1992.
- Carl Andre, « Sensibility of the Sixties », *Art in America*, New York, janvier-février 1967
- Cézanne, Paul, *Correspondance*, éd. Grasset, Paris, 1978
- Clair, Jean (Gérard Régnier), *Duchamp et la photographie*, Le Chêne, Paris, 1978
- collectif, *13<sup>e</sup> Conférence Générale des Poids et Mesures*, 1967/68
- collectif, *Konzeption/Conception*, Städtisches Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen, 1969
- collectif, *La vision perspective*, textes réunis par Philippe Hamou, Paris, Payot, 1995
- collectif, *L'art conceptuel, une perspective*, éd. A.R.C., Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989
- collectif, *Le Petit Robert*, Société du nouveau Littre, éd. Le Robert, Paris
- collectif, *Penseurs grecs avant Socrate, de Thalès de Milet à Prodicos*, tr. Jean Voilquin, éd. Garnier Frères, Paris, 1964

- collectif, sous la dir. de Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, éd. Hachette, Paris, 1873
- Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, rééd. Flammarion, coll. GF, Paris, 1988
- Defoe, Daniel, *Vie et aventures de Robinson Crusoe*, tr. Pétrus Borel, éd. GF-Flammarion, Paris, 1989
- Desmarais, Charles, *Proof : Los Angeles Art and the Photograph, 1960-1980*, éd. Laguna Art Museum, Laguna Beach, & Fellows of Contemporary Art, Los Angeles, 1993
- Dickens, Charles, *Un conte de deux villes*, tr. Jeanne Métifeu-Béjeau, ch. VI, « Le cordonnier », éd. Gallimard, Paris, 1970
- Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, éd. Gallimard, coll. Folio, Paris, 1994
- Duchamp, Marcel, *Manuscripts*, n°4, New York, décembre 1922, repris dans *Duchamp du signe*, textes en français réunis par Michel Sanouillet, éd. revue et augmentée par Elmer Peterson, éd. Flammarion, coll. Champs, Paris, 1994
- Euler, Leonhard, *Lettres à une princesse d'Allemagne sur divers sujets de la physique et de la philosophie*, Presses polytechniques universitaires romandes, Lausanne, 2003
- Fabre, Jean-Henri, *Souvenirs entomologiques*, éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris, 1989
- Farge, Arlette, *Le goût de l'archive*, éd. Seuil, Paris, 1989
- Flaubert, Gustave, *Correspondance*, t. 1, 2, 3 & 4, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, Paris
- Focillon, Henri, *Piero della Francesca*, éd. Armand Colin, Paris, 1952
- Focillon, Henri, *Vie des formes*, éd. PUF, Paris, 1955
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, éd. Gallimard, Paris, 1966, rééd. collection Tel, 1990
- Foulquié, Paul, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Puf, Paris, 1962
- Freud, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la gradiva de Jensen*, tr. Paule Arbex, Rose-Marie Zeitlin, PUF, Paris, 1983
- Freud, Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, tr. J. Altounian, A. & O. Bourguignon, P. Cotet & A. Rauzy, éd. Gallimard, Paris, 1987
- Gauthier, Marie-Madeleine S., *Rouergue roman*, Zodiaque, Saint-Léger-Vauban, 1963.
- Gilles, Thierry, *La résolution des paradoxes de la Théorie des ensembles*, 1978-83, 2001, p. 5. <http://thierry-gilles.chez-alice.fr/resolution/resolution.pdf>
- Girard, Alain, *Le musée de Villeneuve-lès-Avignon*, Delta 2000/S.A.E.P., Ingersheim, 1993
- Goldstein, Ann & Mark, Lisa, *A Minimal Future? Art as Object: 1958-1968*, Cambridge, MIT Press, 2004.
- Goldstein, Ann & Rorimer, Anne, *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Cambridge, MIT Press, 1995.
- Hamilton, Richard, cat. *Man, Machine and Motion*, Hatton Gallery, Newcastle-upon-Tyne, mai 1955, Institute of Contemporary Art, Londres, juillet 1955 ; repris dans Richard Hamilton, *Collected Words, 1953-1982*, Thames and Hudson, Londres-New York, 1982
- Heidegger, Martin, *Die Frage nach dem Ding*, 1962 ; tr. Jean Reboul et Jacques Taminiaux, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, éd. Gallimard, Paris, 1971
- Hoffmann, E. T. A., *Contes nocturnes*, tr. M. Laval et A. Espiau de la Maëstre, éd. Phébus, Paris, 1979
- Kawara, On, *One Million Years*, éd. Micheline Szwajcer & Michèle Didier, Anvers-Bruxelles, 1999
- Kierkegaard, Sören, *Enten Eller*, Copenhague, 1843, traduit en français sous le titre *Ou bien... Ou bien...* par F. et O. Prior et M.-H. Guignot, Paris, éd. Gallimard, 1943
- Kierkegaard, Sören, *Journal*, tome 1 à 5, éd. Gallimard, Paris
- Kierkegaard, Sören, *Post-scriptum aux miettes philosophiques*, tr. Paul Petit, éd. Gallimard, Paris, 1949
- Kierkegaard, Sören, *Riens philosophiques*, éd. Idées Gallimard, Paris, 1969
- Kong-souen Long, *Sur le doigt qui montre cela*, traduit et commenté par Pascal Quignard, éd. Michel Chandeigne, Paris, 1990
- Krauss, Rosalind, « Portrait of the Artist... Throwing Lead », *Richard Serra, Sculpture*, The Museum of Modern Art, New York, 1986
- Lawless, Catherine, *Artistes et ateliers*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990
- Le Clerc, Georges Louis, Comte de Buffon, *De la manière d'étudier & de traiter l'Histoire Naturelle*, rééd. Société des amis de la Bibliothèque nationale, Paris, 1986
- Leiris, Michel, *L'Afrique fantôme*, Gallimard, Paris, 1934
- Leroi-Gourhan, André, *Le geste et la parole*, Albin Michel, Paris, 1974
- Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, éd. Plon, Paris, 1962
- LeWitt, Sol, *Cube : a cube photographed by Carol Huebner using nine light sources and all their combinations*, éd. Walther König, John Weber Gallery, Edizioni Mario Pieroni, Cologne, New York, Rome, 1990
- Lichtenberg, G. C., *Aphorismes*, Second cahier (1772-1775), tr. Marthe Robert, éd. Denoël, Paris, 1985
- Lippard, Lucy, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object...*, Praeger Publishers, New York, 1973
- Littré, Émile, *Comment j'ai fait mon dictionnaire*, éd. Picquier poche, Paris, 1995
- Lucrèce, *De la nature*, tr. Henri Clouard, éd. GF Flammarion, 1964
- Marcel, Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 1, 2 & 3, éd. Gallimard, coll. La Pléiade
- Melville, Herman, *Billy Bud, marin / Daniel Orme*, tr. Pierre Leyris, éd. Gallimard, Paris

- Melville, Herman, *Le grand escroc*, tr. Henri Thomas, éd. Points Seuil
- Melville, Herman, *Moby Dick*, t. 1 & 2, tr. Jean Giono, Lucien Jacques, Joan Smith, éd. Folio
- Milner, Max, *La Fantasmagorie, essai sur l'optique fantastique*, PUF, Paris, 1982
- Montaigne, Michel de, *Les essais*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1973
- Nemser, Cindy, « Entretien avec Eva Hesse », *Artforum*, vol. 7, n°9, mai 1970, rééd. *Eva Hesse/October Files* n°3, MIT Press, Cambridge et Londres, 2002
- Norvell, Patricia & Alberro, Alexander, *Recording Conceptual Art*, entretiens conduits par P. Norvell, éd. University of California Press, Berkeley, 2001
- Pascal, Blaise, *Les Provinciales*, éd. Le Livre club du libraire
- Pascal, Blaise, *Pensées*, édition de Brunschvicg, Paris, Garnier frères, 1964
- Paulhan, Jean, & Ponge, Francis, *Correspondance 1923-1968*, tome I, éd. Gallimard, Paris, 1986
- Paulhan, Jean, *La peinture cubiste*, éd. Gonthier, Paris, 1971
- Paulhan, Jean, *Les fleurs de Tarbes ou La terreur dans les lettres*, éd. Idées Gallimard, Paris, 1942
- Perec, Georges, « Pour une littérature réaliste », *Partisans* n°4, avril-mai 1962, pp. 121-130 ; rééd. dans *L.G. Une aventure des années soixante*, éd. Seuil, Paris, 1992
- Perec, Georges, *Les choses*, éd. Julliard, Paris, 1965
- Perec, Georges, *L'infra-ordinaire*, éd. Seuil, Paris, 1989
- Perec, Georges, *Penser/Classer*, éd. Hachette, Paris, 1985
- Perec, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, éd. Bourgois, Paris, 1983
- Perec, Georges, *Un cabinet d'amateur*, éd. Balland, Paris, 1979
- Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, éd. Denoël, Paris, 1975
- Platon, *Hippias majeur*, tr. J-F Pradeau, éd. G.F., Paris, 2005
- Platon, *La République*, tr. Robert Baccou, éd. GF Flammarion, Paris, 1966
- Platon, *Parménide*, tr. Emile Chambry, éd. GF Flammarion, Paris, 1967
- Platon, *Phèdre*, tr. L. Brisson, éd. GF Flammarion, Paris, 1989
- Platon, *Protagoras; Gorgias; Cratyle*, tr. Emile Chambry, éd. GF Flammarion, Paris, 1967
- Ponge, Francis, *Le parti pris des choses*, éd. Gallimard, Paris, 1942, rééd. Collection Poésie/Gallimard, 1980
- Pontalis, Jean-Bertrand, *Fenêtres*, Paris, Gallimard, 2000
- Queneau, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, Paris, 1982
- Queneau, Raymond, *Exercices de style*, éd. Gallimard, Paris, 1947
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Minuit, Paris, 1963
- Rolland, Eugène, *Faune populaire de la France*, t. 3, Paris, Maisonneuve, 1881
- Rorimer, Anne, *New Art in the '60s and '70s: Redefining Reality*, Londres, Thames & Hudson, 2001.
- Rose, Arthur, « Four Interviews », *Arts*, February, 1969.
- Rosset, Clément, *Le réel – traité de l'idiotie*, éd. Minuit, Paris, 1977
- Rosset, Clément, *Le Réel et son double*, éd. Gallimard, Paris, 1984 ; rééd. Folio, 1993
- Rosset, Clément, *Loin de moi*, éd. de Minuit, Paris, 1999
- Rougemont, Denis de, *Penser avec les mains*, 2<sup>e</sup> partie, 1. « La pensée prolétariée », 1.1 « L'exigence fondamentale », éd. Gallimard, Paris, rééd. 1972, coll. Idées
- Royet-Journoud, Claude, entretien avec Emmanuel Hocquard, *Action poétique*, n°87, Paris, 1982
- Ruppersberg, Allen, *23 Pieces*, 1969 ; *24 Pieces*, 1970 ; *Greetings from L.A.*, 1972
- Ruscha, Ed, *Leave Any Information after the Signal*, MIT Press, Cambridge, 2002
- saint Augustin, *Les confessions*, tr. Louis de Mondadon, éd. Seuil, Paris, 1982
- Saint-Exupéry, Antoine de, *Vol de Nuit*, éd. Gallimard, Paris, 1931
- Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire ?*, éd. Gallimard, Paris, 1940
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, éd. Gallimard, Paris, 1948, rééd. Folio, 1985
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de Linguistique générale*, 2<sup>e</sup> Partie « Linguistique synchronique », Ch. 4 « La valeur linguistique », § 3. « La valeur linguistique considérée dans son aspect matériel », éd. Payot, Paris 1972, rééd. 1987
- Schoenberg, Arnold & Kandinsky, Wassily, *Correspondance et autres textes*, revue *Contrechamps*, n°2, Lausanne, avril 1984
- Schoenberg, Arnold, *Journal de Berlin*, tr. Gabrielle Babin Gugenheim, éd. Christian Bourgois, Paris, 1990
- Schoenberg, Arnold, *Le style et l'idée*, tr. Christiane de Lisle, Buchet Chastel, Paris, 1977
- Schönberg, Arnold, *Correspondance : 1910-1951*, trad. Dennis Collins, éd. Jean-Claude Lattès, Paris, 1983
- Shônagon, Sei, *Notes de chevet*, tr. André Baujard, éd. Unesco/Gallimard, Paris, 1966
- Siegelau, Seth, *Communication and Class Struggle: Capitalism, Imperialism*, International General éd., New York, 1979.
- Siegelau, Seth, *Marxism and the Mass Media 4-5*, International General éd., New York, 1976
- Swift, Jonathan, *Correspondance avec le Scriblerus Club*, tr. David Bosc, éd. Allia, Paris, 2005
- Swift, Jonathan, *Oeuvres*, tr. Emile Pons, éd. Gallimard – La Pléiade
- Tuttle, Richard, *Small Sculptures of the 70s*, éd. Annemarie Verna, Zurich, 1998

- Valéry, Paul, *Cahiers*, t. 1 & 2, éd. Gallimard, coll. La pléiade, Paris
- Valéry, Paul, *Degas danse dessin*, éd. Gallimard, Paris, 1938
- Valéry, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, éd. Gallimard, Paris, 1894
- Valéry, Paul, *Œuvres*, t. 2, éd. Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1960.
- Vasari, Giorgio, *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. Berger-Levrault, Paris, 1981
- Weiner, Lawrence, « Entretien avec Willoughby Sharp », in *Avalanche*, Spring 1972, cité par Christian Schlatter, *Art-conceptuel-forme-conceptuelle*, éd. Galerie 1900-2000, Paris, 1990.
- Weiner, Lawrence, « Entretien de l'artiste avec Suzanne Pagé », cat. *Lawrence Weiner — Sculpture*, éd. A.R.C., Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1985
- Wilde, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, tr. Richard Crevier, GF, Paris, 2006
- Wilson, Ian, cat. *Conceptual art and conceptual aspects*, éd. The New York Cultural Center, 1970, cité dans *Art-conceptuel-forme-conceptuelle*, éd. gal. 1900-2000, Paris, 1990
- Wittgenstein, Ludwig, *De la certitude*, tr. Jacques Fauve, éd. Gallimard, Paris, 1965
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, 1<sup>ère</sup> édition, 1921, et *Investigations philosophiques*, 1953, tr. Pierre Klossowski, éd. Gallimard, Paris, 1961
- Yeats, W. B., « Memory », *Quarante-cinq poèmes*, tr. Yves Bonnefoy, éd. Hermann, Paris, 1989
- Yeats, W. B., *La rose secrète*, tr. Pierre Leyris, éd. Hatier, Paris 1991

# Index.

- 3 Carrés : p. 188  
Acconci, Vito : 8, 31, 117, 123,  
Adams, Ansel : 146  
Ader, Bas Jan : 6, 8, 142, 167, 246,  
429  
Adorno, T W : 91  
Agam, Yaacov : 393  
Alberro, Alexander : 75  
Albers Josef : 355, 390, 393, 394,  
410, 418,  
Alinder, James : 132, 134, 146, 147  
Anderson, Laurie : 32  
Andersson, Maya : 365  
Andre, Carl : 79, 80, 94, 122, 214,  
215, 223, 226, 228, 229,  
231, 237  
Andriessse, Paul : 142  
Antonioni, Michelangelo : 274  
Appel, Karel : 285  
Arbus, Diane : 145  
Aristote : 413  
Arlogos : 340, 384  
Arman : 415  
Armstrong, Richard : 174, 175  
Arnaudet, Didier : 365  
*Arnolfini, Le mariage des époux* :  
104  
Art & Language : 415  
*Art in the Mind* : 88  
*Artforum* : 52, 100, 140  
*Artnews* : 52, 53  
*Arts Magazine* : 26, 56, 244  
Artschwager, Richard : § 3.3., 2, 4,  
6, 7, 391, 393  
Asher, Michael : 32  
Ashton, Dore : 33  
Astérix : 255, 256  
Atget, Eugène : 420  
Atkinson, Terry : 230  
Aubry, Michel : 365  
Auerbach, Frank : 6, 285, 286, 287,  
288  
Auerbach, Lisa Anne : 301  
Auger, Pierre : 371  
*Avalanche* : 94, 100, 116  
Bach, J-S : 364, 416  
Baldessari, John : 27, 32, 67, 102,  
123, 140, 141, 192, 214,  
218, 219, 220, 221, 229,  
233, 246, 415, 429  
Baldus, Édouard : 420  
Baldwin, Michael : 230, 282  
Balthus, Balthasar Kłossowski de  
Rola, dit : 284  
Barclay, Claire : 250  
Barney, Matthew : 293, 385  
Barry, Robert : § 1.3., 5, 6, 8, 9, 26,  
27, 28, 30, 31, 217, 230, 236  
Barthes, Roland : 8, 9, 16, 17, 101,  
189, 201, 370, 396  
Bataille, Georges : 398  
Bauhaus : 355  
Béar, Liza : 94, 106, 116  
Beauvais, Yann : 271  
Becher, Bernd & Hilla : 31, 388,  
415, 420  
Becher, Bernd : 36  
Beckley, Bill : 143  
Beethoven, Ludwig van : 404  
Beglau, Bibiana : 270  
Bellamy, Richard : 175  
Benetton : 199  
Benglis, Lynda : 390  
Benjamin, Walter : 310  
Berg, Gretchen : 115  
Berger, Wolfram : 271  
Bergerac, Cyrano de : 115  
Bergman, Ingmar : 164  
Bergman, Ingrid : 238  
Berman, Wallace : 139, 141  
Bernard, Émile : 275, 390  
Bertillon, Alphonse : 419  
Beuys, Josef : 27, 28, 31, 415  
Bickerton, Ashley : 67, 303  
Bill, Max : 390, 408  
Bismarck, Otto Eduard Leopold  
von : 176  
Bismuth, Pierre : 219, 229,  
Bla-bla-bla : 188  
Blanchot, Maurice : 354  
Blistène, Bernard : 113  
Bloom, Barbara : 32  
BMPT : 408  
Bochner, Mel : § 1.2., 2, 5, 8, 9, 10,  
78, 88, 207, 229  
Bodum : 60  
Boetti, Alighiero e : 192, 222, 223,  
226, 229, 231, 234, 241,  
381, 420  
Boiffard, Jacques-André : 102  
Boltanski, Christian : 192, 207, 388,  
414, 417  
Bonaparte, Napoléon : 176  
Bond, James : 301  
Bonnard, Pierre : 408  
Borges, Jorge Luis : 47  
Borofsky, Jonathan : 32  
Bosch, Hieronymus : 114  
Botosaneanu, Lazare : 365  
Boucher, François : 283, 284  
Bouchet, André du : 416  
Bourdieu, Pierre : 197  
Bourgeois, Louise : 292, 364  
Boyce, Martin : 213

Brâncuși, Constantin : 292, 381, 390

Braque, Georges : 60, 128

Breton, André : 26, 44

Brialy, Jean-Claude : 276

Broodthaers, Marcel : 27, 28, 192, 415

Brown, Glenn : § 6.3., 2, 6, 8

Bruckner, Anton : 404

Bruegel l'Ancien : 73

Brueghel, Pieter l'Ancien, Pieter le Jeune, Jan l'Ancien, Jan le Jeune, Abraham : 114

Buchanan, Roderick : 250

Buchholz, Christopher : 274

Buchloh, Benjamin H.D. : 32, 115

Budd, Billy : 128

Buffon, Georges-Louis-Marie Leclerc de : 12, 16, 17, 22, 115, 413

Bugs Bunny : 330, 335

Burden, Chris : 31

Buren, Daniel : 33, 217, 222, 223, 229

Burgin, Victor : 27

Burgy Donald : 33, 39, 100

Burnham, Jack : 33, 80

Burri, Alberto : 311

Burroughs, William : 138

Bury, Pol : 393

Butler, Eugenia : 140, 142, 217, 220

Byars, James Lee : 164, 171

Cage, John : 415

Caillois, Roger : 8, 41, 45, 369

Campbell, Naomi : 245

Camus, Albert : 8, 41, 42, 111

Canguilhem, Georges : 201

Cantor, Georg : 49, 50

Castellas, Denis : 365

Castelli, Leo : 34, 175, 240

Castro, Fidel : 245

Celan, Paul : 416

Cellini, Benvenuto : 111, 122, 354

Cerizza, Luca : 239

César : 346, 390

Ceysson, Bernard : 336

Cézanne, Paul (fils) : 275

Cézanne, Paul : 267, 273, 274, 275, 276, 381, 389, 390

Chamaillard, Hervé : 183

Chaplin, Charles : 399

Charcot, Jean-Martin : 419

Chardin, Jean-Baptiste-Siméon : 114, 262, 263

Chauvin, Nolwenn : 200

Chauvin, Rémy : 371

Chaval : 369

Cherix, Christophe : 48, 49, 67, 78, 88

Childress, Nina : 188

Chirico, Giorgio de : 31

Choquet, Victor : 275

*Citizen Kane* : 198

Clair, Jean : 362

Claura, Michel : 363

Clert, Iris : 217

Clinton, Bill & Hillary : 245

Close, Chuck : 390

Closky, Claude : § 4.1., § 4.2., 2, 4, 6, 8, 9, 14, 229, 414, 417, 429

Cohen, Lynne : 420

Cohen, Paul : 420

Coleridge, Samuel Taylor : 251

Condo, George : 284,

Condorcet : 18

Convert, Pascal : 365

Cook, Christopher C. : 25, 26

Cooke, Lynne : 271

Cooke, Margaret : 295

Cooper, Paula : 49

Coplans, John : 145

Courbet, Gustave : 22, 279

Cragg, Tony : 218

Cranach, Lucas : 416

Cumming, Robert : § 2.3., § 2.4., § 2.5., 2, 5, 100, 123, 429

Curien, Hubert : 371

Currin, John : § 6.1., § 6.2., 2, 6, 8, 287, 418

Cuvier, Georges : 413

Cyroulnik, Philippe : 357, 385

Dali, Salvador : 245, 285, 286

Darboven, Hanne : 207,

Dary, Anne : 207, 208

Daumier, Honoré : 283

David, Catherine : 316, 321, 336, 343

Davies, Hugh M. & Forsha, Lynda : 137

Davis, Miles : 334

de Kooning, Willem : 285, 286, 381

Deacon, Richard : 304, 346, 373

Dean, James : 111

Debord, Guy : 389

Defoe, Daniel : 258, 321

Degas, Edgar : 408

Delay, Alexandre : 365

Denizot, René : 35

Derain, André : 279, 283

Desmarais, Charles : 140, 145

Deutsch, David : 123

Dibbets, Jan : 142, 230, 415

Dickens, Charles : 8, 17

Diderot, Denis : 272, 273, 413

Didier, Michèle : 81, 83, 84, 85, 90, 91, 225

Dimitrijevic, Braco : 65

Disney, Walt : 139, 255, 287

Dix, Otto : 279, 283

*Documenta V* : 26, 141

Dokoupil, Jiri Georg : 122

Dorst, Jean : 371

Du Camp, Maxime : 420

Duchamp, Marcel : 39, 44, 81, 95, 128, 140, 145, 155, 164, 168, 245, 282, 292, 297, 301, 362, 414, 415, 420

Dumont, Jean-François : 365, 371, 376, 377

Dunaway, Faye : 273

Duprat, Hubert : § 9.1., 2, 7, 8, 9

Dürer, Albrecht : 158, 282

Dylan, Bob : 52

Eames, Charles & Ray : 213

Eiffel, Gustave : 309

El Castillo (Espagne, Cantabrie) : mains positives et négatives : 14

Ernst, Max : 128

Escher, Maurits Cornelis : 158

Ettl, Georg : 365

Euler, Leonhard : 398

Evans, Walker : 420

Fabre, Eric : 324, 337

Fabre, Jean-Henri : 354, 361, 364, 365, 408, 409

Farge, Arlette : 15

Faucheur, Jean : 188  
 Faucon, Bernard : 365  
 Fauquet, Richard : 206  
 Feigen Gallery : 60, 220  
 Feldmann, Hans Peter : 192, 414  
 Ferril, Meghan : 153  
 Ferus Gallery, Los Angeles : 140  
 Fichter, Robert W : 145  
 Filliou, Robert : 192  
 Finlay, Ian Hamilton : 185  
 Fischer, Konrad : 34  
 Flamsteed, John : 295  
 Flaubert, Gustave : 111  
 Flavin, Dan : 51, 69, 222, 223, 226, 229, 236  
 Floyer, Ceal : 13, 229  
 Fluxus : 415  
 Fontana, Lucio : 292, 311  
 Foss, Chris : 286  
 Foucault, Michel : 254  
 Foulkes, Llyn : 145  
 Foulquié, Paul : 407, 408  
 Fouquet, Jean : 416  
 Fourastié, Jean : 371  
 Fragonard, Jean-Honoré : 6, 283, 285  
 Francesca, Piero della : 390, 392  
 Francis, Sam : 32  
 François, Michel : § 7.1., 2, 7, 265  
 Frank, Robert : 145  
 Franklin, Benjamin : 408  
 Fréchuret, Maurice : 368  
 Freddy : 288  
 Freeman, Peter : 68, 71  
 Freud, Sigmund : 22, 379, 380  
 Fridfinnsson, Hreinn : § 3.1., § 3.2., 2, 6  
 Friedrich, Heiner : 54  
 Gabellone, Giuseppe : § 7.3., 2, 4, 7  
 Gabo, Naum : 292  
 Galien, Claudius : 413  
 Galilée : 408  
 Gargas (France, Hautes-Pyrénées) : mains positives et négatives : 14  
 Gasquet, Joachim : 275  
 Gauguin, Paul : 111  
 Gauthier, Marie-Madeleine S. : 373  
 Gauville, Hervé : 207  
 Gavoty, Jean-François : 365  
 General Idea : 138  
 Gentileschi, Artemesia : 42  
*Gersaint, L'enseigne de* : 341  
 Gershwin, George : 111  
 Giacometti, Alberto : 380, 418  
 Gibson, John : 143  
 Gilbert & George : 31, 300, 388  
 Gilles, Thierry : 49  
 Ginsberg, Allen : 138  
 Giorgione : 31, 381  
 Giquel, Pierre : 356, 386  
 Girard, Alain : 372  
 Glaser, Milton : 52  
 Gober, Robert : 292  
 Godard, Jean-Luc : 108  
 Gödel, Kurt : 50  
 Godot : 245  
 Goetz Sammlung : 166  
*Goldberg, Variations* : 416  
 Gonzalez Torres, Felix : 223  
 Gordon, Douglas : 250, 271  
 Gorgoni, Gianfranco : 385  
 Goya, Francisco de : 283  
 Gradiva : 267, 276  
 Graham, Dan : 80, 287  
 Grand, Julia : 340  
 Grand, Toni : § 8.1., 2, 7, 8, 9, 181, 185, 346, 418  
 Grassé, Pierre P. : 371  
 Gray, Dorian : 143  
 Greco, El, Domínikos Theotokópoulos, dit : 282  
 Guevara, Che : 213  
 Haacke, Hans : 302  
 Hains, Raymond : 405  
 Haller, Lisa : 48  
 Hals, Frans : 114, 407  
 Hamilton, Richard : 143, 295  
 Hammons, David : 292  
 Hamou, Philippe : 361  
 Hardy, Oliver : 288  
 Haring, Keith : 188, 363  
 Hasselblad : 118, 119, 124  
 Hausmann, Raoul : 145  
 Haydn, Joseph : 363  
 Hedgerton, Harold : 145  
 Heidegger, Martin : 318, 319  
 Heimerdinger, Isabell : § 5.3., 2, 6  
 Heinecken, Robert : 141, 146  
 Henningsen, Poul : 213  
 Hepburn, Audrey : 237  
 Héraclite : 413  
 Hesse, Eva : 69, 80, 94, 346, 390, 393, 394, 407, 408  
 Higgs, Matthew : 216  
 Hilbert, David : 50  
 Hirst, Damien : 364  
 Hitchcock, Alfred : 273, 198  
 Hockney, David : 143  
 Hocquard, Emmanuel : 348  
 Hoffmann, ETA : 75  
 Hoffmann, Jens : 216  
 Holbein le Jeune, Hans : 18  
 Höner, Julia & Gray, Zoë :  
 Hopper, Edward : 283  
 Hopps, Walter : 140  
 Horn, Rebecca : 304  
 Huber, Thomas : 271  
 Huebler, Douglas : § 1.1., 2, 5, 8, 9, 20, 21, 22, 66, 78, 79, 80, 82, 100, 133, 139, 140, 142, 176, 196, 217, 220, 222, 223, 226, 229, 230, 231, 232, 233, 245, 246, 254, 286, 330, 347, 420, 429  
 Hufkens, Xavier : 174  
 Hutchinson, Peter : 143  
 Huyghe, Pierre : 188  
 Hybert, Fabrice : 364  
 Iglesias, Julio : 245  
 Ilford : 243  
 Jacobsen, Arne : 364  
 Janssens, Ann-Veronica : 265  
 Jawlensky, Alexei von : 418  
 Jefferson, Thomas : 126  
 Jenney, Neil : 122  
 Johns, Jasper : 56  
 Jorn, Asger : 408  
 Joyce, James : 111  
 Judd, Donald : 51, 69, 73, 94, 207, 340  
 Julian, Académie : 32  
 Kabakov, Ilya : 339

Kafka, Ely : 111  
 Kafka, Franz : 111  
 Kaltenbach, Stephen : 80, 230  
 Kandinsky, Wassily : 95  
 Kaplan, Casey : 214  
 Karajan, Herbet von : 404  
 Kastner, Nikola : 274  
 Kawara, On : 31, 91, 100, 214, 215, 221, 223, 225, 226, 229, 231, 236, 241, 243, 415  
 Kay, Emma : 229  
 Kelley, Mike : 33, 142  
 Kelly, Ellsworth : 32, 394  
 Kermarrec, Joël : 346  
 Kerouac, Jack : 138  
 Keziere, Russell : 148  
 Kienholz, Edward : 139, 140  
 Kierkegaard, Soeren : 8, 114  
 King Kong : 39  
 King, Philip : 60  
 Klee, Paul : 400, 418  
 Klein, Yves : 27, 167, 217, 292  
 Klossowski, Pierre : 46, 367  
 Knight, Nicholas : 59  
 Kolodny, Frank : 218, 221  
 Koons, Jeff : 246  
 Kosuth, Joseph : 5, 26, 27, 28, 30, 31, 33, 35, 36, 41, 51, 80, 123, 139, 230, 367  
 Kotaji, Vera : 90  
 Krauss, Rosalind : 385  
 Krenek, Ernest : 399  
 Kuntzel, Thierry : 60  
 Kunz, Martin : 94, 113  
 La Bonnefon, chanoine de : 365  
 Lachaise, Gaston : 283  
 Lamarck, Jean-Baptiste de : 413  
 Lambert, Yvon : 34, 214, 215, 216, 223, 231, 238, 242  
 Lambie, Jim : 250  
 Lancôme : 199  
 Lang, Jack : 244  
 Lapointe, Bobby : 409  
 Larnac, Didier : 384  
 Lartigue, Jacques-Henri : 145  
 Lauras, Luc : 365  
 Laurel, Stan : 288  
 Lavier, Bertrand : 255  
 Lawless, Catherine : 314, 332  
 Le Groumellec, Loïc : 365  
 Le Nain, Antoine, Louis & Mathieu : 114  
 Le Rond d'Alembert, Jean : 413  
 Le Va, Barry : 132  
 LeFrak, Samuel J. & Ethel : 239  
 Leiris, Michel : 293  
 Leprince-Ringuet, Louis : 371  
 Leroi-Gourhan, André : 362  
 Letraset : 223, 236, 237  
 Levi, Laura & Corrado : 234  
 Levine, Sherrie : 32, 132  
 Lévi-Strauss, Claude : 29, 96  
 LeWitt, Sol : 27, 51, 68, 69, 80, 94, 122, 214, 215, 218, 219, 223, 226, 229, 230, 231, 237, 238, 241  
 Lichtenberg, Georg Christoph : 8, 83, 330  
 Lichtenstein, Roy : 27  
 Lincoln, Abraham : 176  
 Linné, Carl von : 22, 413  
 Lippard, Lucy : 10, 28, 33, 37, 49, 80, 139, 189  
 Lisson Gallery : 214, 215, 216, 223, 234, 238  
 Littré, Émile : 22, 263, 325, 341, 360, 413  
 Lobstein, Pierre : 42  
 Long, Kong-souen : 167  
 Long, Richard : 31, 33, 181, 185  
 Louis XIII : 367  
 Louis XVI : 375  
 Lucas, Sarah : 379  
 Lucrèce : 387, 391, 413  
 Lumet, Sydney : 273  
 Lyon, Corneille de : 416  
 Lyons, Lisa : 95, 99, 105, 113, 116  
 Madonna : 245  
 Maenz, Paul : 79  
 Maeterlinck, Maurice : 366  
 Magritte, René : 192, 263, 309  
 Mallarmé, Stéphane : 416  
 Mamiya : 118  
 Mangold, Robert : 51  
 Manhu : 188  
 Manzoni, Piero : 81, 256, 311, 406, 407  
 Mapplethorpe, Robert : 239  
 Marcuse, Herbert : 77, 78, 89  
 Marey, Étienne-Jules : 419  
 Maria, Walter de : 171  
 Marquardt, Nikki Diana : 231  
 Martin, Étienne : 368  
 Martin, Jean-Hubert : 153, 157  
 Masaccio : 114  
 Mason, Rainer Michael : 330, 331  
 Matisse, Henri : 31, 330, 371  
 Matta-Clark, Gordon : 123, 222, 223, 229, 311  
 Matthieussent, Brice : 385  
 Mavridorakis, Valérie : 48, 49, 67, 78, 88  
 McCarthy, Paul : 246  
 McDonald, Gregory : 115  
 Médicis, Laurent de : 65  
 Melville, Herman : 8, 36, 111, 128, 416  
 Mendeleïev, Dmitri Ivanovitch : 82  
 Merleau-Ponty, Maurice : 96, 407  
 Messenger, Annette : 192  
 Michaud, Yves : 318, 336  
 Michel-Ange : 65, 114, 166, 354  
 Michelet, Jules : 22  
 Mickey Mouse : 330, 340  
 Mik, Aernout : § 5.2., 2, 6  
 Milner, Max : 361  
 Mogarra, Joachim : 365  
 Mondrian, Piet : 44, 111, 418  
 Monet, Claude : 275, 417  
 Monk, Jonathan : § 4.3., 2, 4, 6, 14, 67, 92, 250, 429  
 Monk, Owen : 213, 215, 218, 224, 235, 236, 238, 243,  
 Monk, Vanessa : 215, 221  
 Monnier, Marie : 408  
 Monnier, Richard : § 8.2., § 9.2., 2, 7, 8, 9, 361, 362, 364  
 Monroe, Marilyn : 245  
 Montaigne, Michel de : 8, 300, 365, 366, 367, 402  
 Moody Blues : 173  
 Morandi, Giorgio : 418  
 Morellet, François : 185, 192, 208, 405, 415  
 Morley, Malcolm : 174, 175  
 Morris, Robert : 33, 80, 224, 225, 240, 415  
 Moss, Kate : 245



Moulins, le Maître de : 416  
Murillo, Bartolomeo Esteban : 114  
Murray, Elizabeth : 33  
Muybridge, Eadweard James : 419  
N. E. Thing Co Ltd : 230  
Nadar, Gaspard-Félix Tournachon, dit : 419  
Namuth, Hans : 385  
Nauman, Bruce : 100, 122, 228, 293  
Néel, Louis : 371  
Nelson, Philip : 71  
Nelson-Freeman : 71  
*New York Times* : 127  
Newman, Barnett : 54  
Newton, Isaac : 402  
Nicholson, Jack : 273  
Niepce, Nicéphore : 148, 303  
Noël, Émile : 329  
Noland, Kenneth : 27  
Nordman, Maria : 185  
Norvell, Patricia : 75, 78, 80, 82, 88, 89, 90, 92  
Nuridsany, Michel : 388  
Obrist, Hans Ulrich : 215  
Oldenburg, Claes : 27, 175, 256  
Oppenheim, Dennis : 80, 123  
Oppenheim, Meret : 292  
*Opus International* : 362  
Oulipo : 409, 416  
Oward, Carl : 410  
Owens, Craig : 101, 113  
Owens, Tim : 98, 99  
Ox : 188  
Pacquement, Alfred : 316, 321, 336, 343, 387  
Pagé, Suzanne : 30  
Pagnol, Marcel : 399  
Palermo, Blinky : 287  
Palissy, Bernard : 354, 408  
Pan, Marta : 185  
Panamarenko : 419  
Papillon, Claudine : 168  
Parant, Jean-Luc et Titi : 365  
Pascal, Blaise : 47, 111, 362  
Pasteur, Louis : 211  
Paulhan, Jean : 8, 128, 135, 319  
Pausanias : 22  
Pech-Merle (France, Lot) : mains positives et négatives : 14  
Peck, Gregory : 237, 238  
Penders, Anne-Françoise : 70, 88  
Penone, Giuseppe : 185, 292  
Perec, Georges : 8, 15, 23, 101, 109, 320, 369, 416, 417,  
Perkins, Anthony : 238  
Perreau, David : 205  
Peter Weiermair : 112  
Peterson, Elmer : 297  
Pffaf, Judy : 32  
Philocalie : 376  
Photoshop : 209  
Picabia, Francis : 6, 122, 128, 279, 287  
Picasso, Picasso : 111, 122, 128, 135, 245, 286, 368, 374, 377, 381  
Pippin, Steven : § 7.2., 2, 7  
Pistoletto, Michelangelo : 292  
Platon : 408, 413  
Plutarque : 366  
Poirot, Hercule : 234, 240  
Pollock, Jackson : 32, 42, 72, 111, 312, 385  
Ponge, Francis : 17, 319, 408  
Pontalis, J. B. : 378, 379  
Poulbot, Francisque : 283  
Pozzo, Andrea : 158  
Preminger, Otto : 271  
Preto, Julian : 337  
Prêtre, Georges : 404  
*Primary Structures* : 30, 176  
Prina, Stephen : 33, 142, 230  
Prince, Richard : 102, 284  
Proust, Marcel : 22, 84  
Prouvé, Jean : 213  
PS1 : 346, 384, 406  
Pythagore : 51  
Quarton, Enguerrand : 372  
Queneau, Raymond : 416  
Quincey, Thomas de : 251  
Racine, Jean : 273  
Raetz, Markus : 181, 185, 384  
Ramsden, Mel : 282  
Raphaël : 177  
Rauschenberg, Robert : 27, 246  
Ray, Charles : 386  
Ray, Man [chien] : 98, 99, 101, 103, 108, 109, 113, 115, 116, 118, 119, 120, 142  
Ray, Man : 102, 122, 292  
Raynaud, Jean Pierre : 185  
Reagan, Ronald : 245  
Réaumur, René-Antoine Ferchault de : 365, 367  
Recht Roland : 377, 378  
Redford, Robert : 245  
Reinhardt, Ad : 69, 391, 394, 408  
Remarque, Erich Maria : 163  
Rembrandt : 285  
Renoir, Auguste : 275  
Renoir, Pierre : 275  
Rentschler, Dr Friedrich E. : 79  
Richier, Germaine : 364  
Richter, Gherard : 122, 287, 415, 419  
Riou, René : 377  
Ripoulin, les : 188  
Robbe-Grillet, Alain : 9, 22, 29  
Robbins, D. A. : 96, 113, 115  
Rockwell, Norman : 283  
Rodgers, Richard & Hammerstein, Oscar : 173  
Rodin, Auguste : 324, 354  
Rohe, Mies van der : 63, 121, 233  
Rohmer, Éric : 275, 276  
Rolland, Eugène : 364  
Ronald Reagan : 245  
Rose, Arthur : 26, 40  
Ross, David : 94, 99, 104, 106, 112  
Rossellini, Roberto : 238  
Rosset, Clément : 308  
Rothenberg, Susan : 32  
Rougemont, Denis de : 48  
Rousseau, Jean-Jacques : 251  
Roussel, Raymond : 416  
Royet-Journoud, Claude : 348  
Rückriem, Ulrich : 181, 182, 185  
Rullier, Jean-Jacques : 206, 414, 417  
Ruppersberg, Allen ou Al : 8, 36, 100, 140, 141, 143, 144, 229  
Ruscha, Edward ou Ed : 100, 123, 140, 141, 142, 144, 145, 192, 213, 217, 218, 220,

223, 226, 229, 231, 237,  
241, 415, 417

Russell, Bertrand : 50

Ruthenbeck, Reiner : 393

saint Augustin : 8, 251

Saint-Exupéry, Antoine : 75

saint François : 354

saint Matthieu : 73

saint Suaire : 361

sainte Foy, Majesté de : 373

Sainte-Victoire : 154, 267, 274,  
275, 276, 389

Salluste : 413

Salomon, Claude : 365

Samaras, Lucas : 143

Sander, August : 420

Sanders, George : 238

Sanouillet, Michel : 297

Saporta, Marc : 416

Sartre, Jean-Paul : 8, 84, 88, 89,  
321, 322

Satie, Erik : 408

Saussure, Ferdinand de : 68, 413

Savatier, Pierre : 365

Scarlatti, Domenico : 364

Scève, Maurice : 408

Scharf, Kenny : 188

Schlöndorff, Volker : 270

Schnabel, Julian : 363

Schoenberg [ou Schönberg],  
Arnold : 9, 111, 399, 400,  
415, 416, 418

Schöffler, Nicolas : 393

Schumann, Robert : 91

Searle, Adrian : 391

Selvi, Mme & M. : 241

Semin, Didier : 320

Sempé : 369

Serra, Richard : 80, 112, 222, 223,  
229, 340, 350, 354, 385,  
386, 393, 406, 407

Seurat, Georges-Pierre : 408

Seward, Keith : 284

Shafrazi, Tony : 188

Shakespeare, William : 273

Shingler [épouse], Rita : 215, 221,  
224, 233, 237, 238,

Shônagon, Sei : 416

Shrigley, David : § 5.1., 2, 6, 22,  
23, 214, 229

Siegelau, Seth : 5, 27, 28, 30, 33,  
38, 51, 66, 79, 80, 81, 82,  
88, 89, 90, 133, 139, 220,  
230, 254

Sinclair, Ross : 250

Sisyphé : 41, 364

Smee, Miss : 366

Smith, Tony : 390

Smithson, Robert : 51, 69, 80, 94,  
96, 122

Snow, Michael : 271

Solari, Philippe : 275

Solomon, Holly : 119, 126

Sommer, Frederick : 146

Sonnabend, Ileana : 67, 98

Sonnier, Keith : 123

Sorin, Pierrick : 206, 207

Souchon, Alain : 244

Sperone, Gian Enzo : 34, 76, 77,  
78, 79, 85, 114, 122, 125,  
217

Starck, Philippe : 195

Starling, Simon : 213

Steichen, Edward : 222

Stella, Frank : 27, 94, 122

Stieglitz, Alfred : 111, 297

Strand, Paul : 146

Strauss, Johann : 418

Stuckey, Charles : 55

Sudek, Josef : 145

Suga, Kishio : 293

Swift, Jonathan : 115

Szeemann, Harald : 95, 121

Szwajcer, Micheline : 91, 225

Tabard, Maurice : 102

Tacite : 413

Talec, Nathalie : 365

Taylor, Elizabeth : 245

Thomas, Dylan : 184

Thomas, Ray : 173

Thucydide : 413

Tiepolo, Giovanni Battista : 283

Tintin : 255, 256

Tio Bellido, Ramon : 376

Tiravanija, Rirkrit : 224, 225

Tolstoï, Léon : 115

Turrell, James : 36, 356

Tuttle, Richard : 19, 229

Ubac, Raoul : 102

Valéry, Paul : 8, 134, 408, 416

van Elk, Ger : 142, 429

van Eyck, Jan : 104

Van Gogh, Vincent : 31, 407

Varian, Elayne : 57

Vasarely, Victor : 393

Vasari, Giorgio : 413

Venet, Bernar : 31

Vermeer, Johannes : 381

Verna, Annemarie : 19

Vésale, André : 413

Viallat, Claude : 346

Vifian, Robert : 282

Vinci, Léonard de : 288, 304, 408

Virilio, Paul : 396

Vitruve : 413

Vogt, Rita : 270

Wallner, Nicolai : 214, 218, 245

Walser, Robert : 417

Warhol, Andy : 27, 102, 115, 122,  
140, 222, 223, 245, 270

Watson, John H. : 232, 233, 234,  
237, 238, 240, 244

Watson, Thomas J. : 244

Watteau, Jean Antoine : 341

Weegee : 145

Wegman, Gayle : 98, 103

Wegman, William : § 2.1., § 2.2., 2,  
5, 6, 8, 29, 31, 33, 137, 138,  
140, 142, 191, 192, 417, 418

Weïermair, Peter : 112

Weiner, Lawrence : 26, 27, 28, 30,  
31, 33, 35, 80, 90, 123, 133,  
139, 223, 229, 230, 237, 312

Welles, Orson : 198, 273

Wendler, Jack : 34, 80

West, Franz : 121

Westerman, Horace Clifford : 143

Weston, Edward : 146

*When Attitudes Become Form* : 95,  
121, 141

White, Minor : 146

Whitehead, Alfred North : 391

Whitread, Rachel : 418

Wilde, Oscar : 143

Wiley, William : 143

Williams, Christopher : 19, 20

Williams, Linda : 197

Wilson, Ian : 30, 31, 225  
Winckelmann, Johann Joachim : 22  
Winer, Helene : 98, 113, 118, 140  
Wittgenstein, Ludwig : 29, 46, 50,  
61, 62, 96, 348, 367  
Wood, Rev. J.G. : 367  
Wright, Richard : 229, 230, 250  
Wulffen, Thomas : 217  
Wylter, William : 237  
Xénophon : 413  
Yeats, William Butler : 357  
Yvaral, Jean-Pierre Vasarely, dit :  
393  
Zahm, Olivier : 190  
Zola, Émile : 275

# 4<sup>e</sup> de couverture.

*Convergences aventureuses :  
l'écho des années soixante-dix californiennes sur l'art  
européen des années quatre-vingt-dix  
et autres essais sur l'art contemporain*

Le contexte artistique californien de la fin des années 60 et du début des années 70 constitue un terrain favorable aux investigations d'une nouvelle génération d'artistes, même s'il ne bénéficie pas de réels soutiens logistiques marchands ou institutionnels. L'art conceptuel promu à la même époque par Seth Siegelau à New York prépare une alternative à l'art minimal. Ce phénomène a déjà son équivalent en Europe. La dématérialisation de l'œuvre d'art aura des conséquences décisives en Californie, où elle donnera naissance à un art conceptuel dénué de tout dogmatisme marqué par l'influence de fortes personnalités comme Edward Ruscha et John Baldessari. Des artistes originaires de la côte est comme Douglas Huebler, William Wegman, Robert Cumming, du Midwest comme Ruppertsberg trouveront de l'autre côté des États-Unis des conditions de travail plus stimulantes. Des Européens comme Bas Jan Ader ou son complice Ger van Elk suivront le même chemin. Leurs œuvres ne trouveront pas immédiatement sur place une grande visibilité. Mais après une éclipse d'une quinzaine d'années, voici qu'une nouvelle génération d'artistes européens (citons des artistes comme Claude Closky, en France, ou Jonathan Monk, en Angleterre) se penche sur ces grands frères et les place au premier rang de leurs références. À partir d'exemples sélectionnés d'artistes et d'un corpus de textes constitué depuis le début des années 90, que j'ai écrits pour différents catalogues d'expositions, revues, éditeurs, l'objet de cette thèse est de présenter ce dialogue entre les générations et de mettre en évidence certaines convergences malgré la dissemblance des contextes institutionnels et sociétaux.

*Adventurous Convergences:  
the Echo of the Californian 1970s  
on the European Art of the 1990'  
and Other Essays on Contemporary Art*

The art scene in California in the late 1960s and early 1970s established favourable terrain for the investigations of a new generation of artists, even if it did not enjoy any real logistical support, be it from the art trade or from institutions. The conceptual art promoted at the same time by Seth Siegelau in New York prepared an alternative to Minimal art. This phenomenon already had its equivalent in Europe. The dematerialization of the work of art would have decisive consequences in California, where it gave rise to a Conceptual art stripped of any dogmatism and marked by the influence of powerful personalities like Ed Ruscha and John Baldessari. East coast artists such as Douglas Huebler, William Wegman, and Robert Cumming, plus Ruppertsberg in the Midwest, would find more stimulating working conditions on the other side of the United States. Europeans like Bas Jan Ader and his colleague Ger van Elk would follow the same path. Their works would not find any immediate on-the-spot visibility, but after a gap of about fifteen years, a new generation of European artists (let us mention artists like Claude Closky, in France, and Jonathan Monk, in England) leaned on those older brothers and elevated them to the rank of primary references. Using selected examples of artists and a corpus of texts put together since the beginning of the 1990s, written for various exhibition catalogues, reviews and publishers, the aim of this thesis is to introduce this dialogue between generations and shed light on certain convergences despite the disparity of institutional and societal contexts.

**Mots clés - Key Words :** art conceptuel / art contemporain / dématérialisation / Richard Artschwager / Robert Barry / Mel Bochner / Glenn Brown / Claude Closky / Robert Cumming / John Currin / Hubert Duprat / Michel François / Hreinn Fridfinnsson / Giuseppe Gabellone / Toni Grand / Isabell Heimerdinger / Douglas Huebler / Aernout Mik / Jonathan Monk / Richard Monnier / Steven Pippin / Allen Ruppertsberg / David Shrigley / Seth Siegelau / William Wegman