

À propos de point de vue

Conférence d'Hubert Renard à l'École des Beaux Arts de Rennes, le 17 septembre 2008.

Je vais commencer par les remerciements d'usage mais réellement sincères, d'abord à Jacques Sauvageot, directeur de l'école des Beaux Arts, ensuite à Leszek Brogowski qui m'a invité au Cabinet du Livre d'Artiste, et avec qui c'est toujours un plaisir de travailler, à Aurélie Noury qui a été d'un soutien et d'une efficacité réjouissante dans la préparation de ce travail, et enfin à Valérie Police, dont la collaboration discrète mais essentielle m'a enchanté. Elle est d'une certaine manière à l'origine même de ce travail, et je l'en remercie chaleureusement.

C'est étrange pour moi de me retrouver ici, puisque c'est dans cet amphithéâtre que j'ai fait pour la première fois une conférence. Je l'ai appelée la *Conférence des Échelles*, c'était en 2001, elle est devenue depuis une façon de présenter mon travail, que j'actualise en la redonnant régulièrement, et qui a été éditée sous forme de CD-Rom par les Éditions Incertain Sens en 2002. Un retour à la case départ, en quelque sorte. Je ne vais donc pas refaire, même mise à jour, la *Conférence des Échelles*, mais je vais me centrer autour de mon dernier travail réalisé pour le Cabinet du livre d'artiste, et dont le vernissage aura lieu demain au Lycée Victor et Hélène Basch de Rennes.

Le titre de cette exposition est *Point de Vue*, et l'on verra plus loin qu'il faut l'entendre à la fois dans son sens d' « opinion », de « pensée », mais aussi dans celui d' « absence de vue », d' « aveuglement ». J'ai donc décidé de faire la conférence sans aucune illustration, sans image projetée, sans diaporama.

Il n'y aura donc *point de vues*.

Ce qui ne va pas me faciliter le travail, ni vous rendre la séance plus attractive. Ce n'est pas une punition, ni pour moi ni pour vous, prenons-le plutôt comme une expérience.

Faire une conférence sans image, c'est évidemment par goût du jeu, de la prouesse, en tout cas pour un artiste plasticien.

On pourra aussi me faire remarquer que c'est à la mode, que c'est dans l'air du temps, je pense à l'exposition rétrospective de Rirkrit Tiravanija au musée d'art moderne de la ville de Paris en 2005, une exposition vide de tout objet ou d'image, que des conférenciers patentés faisaient visiter en décrivant oralement l'œuvre absente de l'artiste, ou bien Claude Closky cette année au MacVal, qui transforme le regardeur en auditeur.

On pourra bien sûr y voir une méfiance pour les images, comme l'exprime si bien Alain Farfall dans son livre *Des Illusions, ou l'invention de l'art*, paru dernièrement aux Éditions Incertain Sens – Je vais citer plusieurs fois ce livre, d'abord parce qu'il est absolument essentiel et je vous en conseille vivement la lecture, et aussi parce que je connais bien Alain Farfall et que j'ai participé à sa conception. Page 41, note 22 :

« *La saturation iconographique à laquelle nous assistons en cette fin de siècle a déjà codifié toute représentation du monde, et c'est bien à la surface de l'image et non dans son référent que se produit la rencontre avec le regardeur.* »

Et il ajoute ensuite :

« - *Plus d'images. Comme le recommandait le Livre.*

- *Chercher chez les spécialistes des religions si l'interdit ou la méfiance portent sur l'image (l'icône), ou son adoration.* »

Et il y a enfin une dimension purement pratique, car finalement dans ces conférences illustrées, il y a toujours un problème de netteté ou de luminosité qui fait dire au conférencier « *si cette image était de meilleure qualité on pourrait y voir...* », ou bien des saletés qui dansent sur les diapos (c'est un charme qui disparaît hélas avec les projections numériques), ou encore les images mal rangées, et le pauvre conférencier qui ne sait plus ou il en est.

Je vais donc vous raconter, plutôt que vous montrer, le travail que vous pourrez voir dès demain, au CLA.

Et il nous faut remonter dans le temps, en 1998 exactement. (Remarquons au passage que la conférence se prête fort bien à cet exercice pas toujours si facile, le voyage dans le temps...)

Au printemps 1998, j'ai été gentiment invité par Serge Blow-Koszik à réaliser une édition et une exposition pour le Laboratoire d'Art Multiple. J'avais rencontré Serge Blow-Koszik deux ans auparavant, lors de mon exposition rétrospective « Le bout du monde » en 1996 à la fondation Rosario Almara de Pully, en banlieue de Lausanne, en Suisse, au bord du lac Léman.

Serge Blow-Koszik est professeur à l'École cantonale d'Art de Lausanne, et surtout, directeur ou responsable des Ateliers *Trouble Vue*, structure de production d'œuvres multiples. Ces ateliers sont connus en Suisse pour publier des livres, des cartes postales, des posters, des objets divers, mais aussi plus traditionnellement des lithographies, des sérigraphies, des photographies. Ils n'ont pas de forme éditoriale définie, ils s'intéressent au multiple dans sa grande diversité, essentiellement parce que celui-ci permet de s'éloigner de l'objet-fétiche du monde du marché de l'art. Multipliée, éditée, l'œuvre se démocratise, elle sort des circuits traditionnels pour s'infiltrer dans des espaces où l'art n'a pas l'habitude de pénétrer.

Une petite parenthèse, et je vous demande par la même occasion de bien vouloir me pardonner mon goût pour la digression : Cette conception très enthousiaste des Ateliers *Trouble Vue* pour l'aspect subversif du multiple me semble un peu discutable. En effet, s'il est indéniable que multipliée, l'œuvre perd son caractère d'unicité, il faut quand même remarquer que le marché a vite trouvé la réponse, en numérotant notamment les multiples. Au lieu d'être une, l'œuvre est cinq, quinze, quarante exemplaires. Et chacun de ces exemplaires, d'un prix sûrement plus bas que l'original, continue néanmoins à jouer le jeu de l'objet marchand et du même coup fétiche. Il n'y a qu'à voir comment la photographie, par essence multiple, s'est efforcée dans les années 80 à limiter, à arrêter le nombre de tirage (en augmentant au passage son format, très souvent), allant jusqu'à créer le tirage unique (n'hésitant pas à détruire le négatif, c'est plus radical...), certainement uniquement pour intégrer le merveilleux monde du marché de l'art.

Non seulement les ateliers *Trouble Vue* exercent une activité de production, mais ils sont à l'origine d'un projet que j'ignorais alors, le Laboratoire d'Art Multiple. Il s'agit d'un espace nomade de consultation et de présentation de leur production mais plus largement d'une documentation et d'une collection d'art multiple. Ils invitent des artistes à intervenir dans cet espace, librement, sous forme d'exposition ou d'intervention, à la rencontre d'un public plus large que les seuls habitués des musées et des galeries d'art. Hébergé par d'autres organismes, bibliothèques, écoles, mairies, le LAM se trouvait alors au Conservatoire Johannes Sebastian Bach de Renens, à côté de Lausanne. Ce projet était tout à fait dans l'air du temps, où beaucoup de recherches esthétiques s'orientaient vers les notions de partage, de rencontre, d'échange. Ce que note avec une certaine distance Alain Farfall :

« - *On assiste en cette fin de siècle à un regain d'intérêt chez les artistes pour les rapports entre l'œuvre et le public, et ceci dans (presque) toutes les tendances qui s'expriment aujourd'hui. Il s'agit là de la traduction dans l'art d'un phénomène social plus large : la démocratie, peut-être réellement déstabilisée, semble plus que jamais avide d'expériences sociales de l'échange et du partage qui témoigneraient de sa légitimité (de la télé-réalité aux télé-actions humanitaires en passant par toutes sortes de sondages d'opinion : une nouvelle forme de journalisme consiste à faire des micro-trottoirs à portes de tout et n'importe quoi).* »

Il ajoute ensuite :

« - *Monsieur Bourriaud voudrait en faire une nouvelle avant-garde : on sent bien ce qu'il y a d'artifice dans cette entreprise. (D'autant plus que cette question du rapport au social a traversé tout le siècle.)* »

Et l'annotation suivante :

« - *Et bien sûr, la machine culturelle, de plus en plus efficace, va vite digérer ce petit événement. Il y a maintenant des « médiateurs » dans tous les musées.* »

Des Illusions, p.45 note 25 – Je précise ici que le texte de Farfall date de 2000, c'est-à-dire que la théorie de Bourriaud sur l'esthétique relationnelle était en pleine actualité (son livre *Esthétique relationnelle* date de 1998, c'est une compilation d'articles parus dans les années 90).

C'est Dino Barruso, un designer très connu en Suisse, qui a créé pour ce Laboratoire un mobilier à la fois pratique (pour les déménagements successifs) et sobre, pour mettre en valeur leurs objets.

C'est donc dans ce laboratoire que Serge me proposait à la fois une intervention et le lancement d'une édition. Comme je ne connaissais pas les lieux, je leur ai demandé de m'envoyer à Paris les contraintes, les conditions d'expositions inhérentes au Labo. Laurie Renouy, l'assistante précieuse du LAM, m'a donc fait parvenir par mail le plan de la salle du Conservatoire où se trouvait le labo, accompagné d'une série de contraintes : c'était parfait pour moi, j'ai en effet l'habitude de travailler toujours à partir des contraintes matérielles ou socioculturelles des institutions dans lesquelles j'interviens. Parmi les conditions à remplir, et en dehors des dimensions propres à l'espace et aux vitrines d'exposition, il y avait notamment l'impossibilité de faire des trous dans les murs, et la nécessité de conserver à la salle sa fonction de salle de travail (c'est-à-dire tables et chaises et tableaux blancs intouchables). Dans les propositions, il y avait la possibilité d'utiliser les pages de leur journal gratuit, *aveu Nié Sans Mentir*, et de présenter le travail lors d'une conférence à l'École cantonale d'Art de Lausanne, qui se trouve d'ailleurs à Renens, assez près du Conservatoire.

Lors de notre rencontre avec Serge deux ans auparavant au dîner de vernissage de mon exposition « Le bout du monde », nous avons longuement discuté au moment du dessert de ma collection de photographies anonymes, que je collectais depuis de nombreuses années déjà, et qui semblait le passionner. Je proposais donc

aux Ateliers *Trouble Vue* une présentation de cette collection, en tout cas d'un choix d'images à l'intérieur de celle-ci.

J'ai ouvert mes boîtes à photo, et fouillé dans toutes ces images que j'achète dans des brocantes, des vides greniers, qui sont des photographies le plus souvent d'amateurs, mais pas forcément, et qui représentent une multitude de scènes, de paysages, de portraits, de fêtes, de natures mortes, d'anniversaires, de mariages, parfois des nus, (mais c'est plus difficile à trouver car très prisé de certains collectionneurs), des sujets si nombreux et si variés que l'on en est un peu décontenancé. Cet ensemble permet d'observer les caractéristiques typologiques de l'image, et leur standards, avec certains groupes surreprésentés bien sûr (la photo n&b, la photo familiale, la photo de vacances...). C'est, un peu comme les agences de photographies, une sorte de catalogue de tout ce qui est (ou serait) photographiable. C'est ce caractère un peu encyclopédique, un peu effrayant aussi, qui m'a attiré à ces images, mais aussi et surtout la disparition de leur auteur. L'absence d'auteur, et par conséquent l'absence du référent, rendent ces photos énigmatiques, plus poétiques que beaucoup de photographies très professionnelles ou parfaitement maîtrisées, dans la mesure où nous nous trouvons dans l'impossibilité de vérifier, d'authentifier, ce qu'elles représentent. La magie de ces photos est d'être entièrement contenue dans l'image, sans recours possible à la réalité qu'elles doivent représenter.

C'est même un peu plus compliqué que ça (comme dirait Alain Farfall) : car le fait que la photographie soit orpheline, qu'on ait perdu trace de son auteur, de son origine, ne change strictement rien à l'image inscrite sur la surface argentique. C'est exactement la même image que celle qu'elle était quand elle avait encore un auteur, avant qu'elle ne se perde au gré d'événements variables, décès du photographe, perte de la photo, ou tout simplement abandon ou vente par son auteur car manquant vraiment d'intérêt. Ce qui change, une fois trouvée, récupérée, à nouveau regardée, ce n'est pas l'image, mais son référent, ce qu'elle représente, qui devient pour le coup totalement ou partiellement indétectable, en tout cas difficilement authentifiable. Et si ce changement prend autant d'importance (en tout cas à mes yeux, mais je ne dois pas avoir un regard si particulier que ça...), cela veut dire d'une part que l'on ne regarde pas seulement l'image, mais aussi sa valeur de document d'une réalité passée, et d'autre part que la photographie n'est pas capable d'enregistrer tout à sa surface : il lui faut encore, en tout cas pour avoir une valeur de témoignage, que l'auteur précise, par un titre, une date, une légende, ces renseignements qu'elle est incapable de donner. C'est la légende qui donne à la photographie son caractère d'indice objectif du monde. Et je me permets de souligner le mot légende, dans son ambiguïté sémantique particulièrement délicate ici.

Revenons à Renens. J'ai fait alors dans ce grand ensemble de photographies étranges, un groupe qui me plaisait particulièrement, celui des photographies floues. Photos ratées, photos bougées, elles sont plus difficiles à trouver qu'on ne le pense, car elles ont souvent été jetées directement à la poubelle. Ces images créent une distance avec leur représentation, car non seulement on ne peut pas savoir qui ou quoi exactement est reproduit à leur surface, mais en plus, on le distingue mal. Elles éloignent encore du monde et donnent à mon avis une image très juste de la réalité de la photographie : quelque chose qui est là, sur le papier, une réalité qui n'a plus grand-chose à voir avec l'enregistrement du monde qu'elle est censée être.

« Le désir provoqué par une image, une photographie, une représentation, est alimenté par le fait qu'il ne peut jamais être entièrement contenté, l'original étant immanquablement repoussé ailleurs.

- Passion du réel.

- Beauté du néant. »

Des Illusions, p.57 note 35

Serge Blow-Kozsik, c'était prévisible, a été enthousiaste quant à la présentation de ma collection d'images floues dans les vitrines du LAM. Par contre, il avait une obsession, c'était produire un multiple. Je lui ai proposé que le journal *aveu Nié Sans Mentir* devienne cette édition, ce multiple (petite parenthèse : le titre du journal, qui est aussi le nom que Dino Barruso a donné à son mobilier, vient paraît-il d'un dicton suisse, que l'on utilise dans le canton de Vaud pour dire « tenter de convaincre du faux en prônant le vrai », et qu'on utilise souvent en politique, notamment... Serge prétend que ce titre a été choisi pour son côté absurde, saugrenu. C'est une explication qui en vaut bien une autre.) Faire du journal l'œuvre multiple me plaisait, car j'y retrouvais un peu du jeu que j'avais mis en place à Montréal en 1986 à la galerie M&M, où un petit livre intitulé « catalogue » était distribué gratuitement aux visiteurs. Il reproduisait des photographies de chaises piquées dans des catalogues de vente de mobilier, et des tirages de ces images étaient montrés dans la galerie, et tout le monde prenait le livre pour le catalogue de l'expo. Alors qu'en réalité, c'est le livre qui était à l'origine du travail, qui était l'œuvre, les photos dans la galerie n'étant que son faire-valoir, son produit dérivé. A Renens, le journal devenait une de mes productions, les photographies exposées étant son origine : ma collection de photos trouvées. J'avais choisi un sous-ensemble de six photographies, dans le groupe des images floues, qui formait une séquence que je trouvais intéressante, autour du *point de vue*, de la direction du regard : un personnage montre du doigt quelque chose hors champ. Un autre observe un point lointain à l'aide de jumelles de vue. Un personnage semble se cacher derrière un autre, ou au contraire chercher à se faire voir de l'objectif. Des femmes tournent autour d'un mur de cartes postales. Trois jeunes gens, l'un ayant peut-être un appareil photo, font un

cercle étrange et chorégraphié qui désigne un centre invisible. Une femme s'engage sur une voie ferrée, tandis qu'un autre personnage semble venir à elle par cette même voie. C'est ce groupe d'images qui a été reproduit dans le journal et qui a donné le titre à l'exposition, *Point de vue*, qu'il faut prendre comme je le disais au début de cette conférence dans le sens d' « angle qui permet de voir quelque chose », dans le sens de « pensée », de « jugement », mais aussi littéralement dans le sens de « pas de regard ».

Mais Serge, bien qu'il aimait l'idée de faire du journal l'œuvre publiée, voulait vraiment un numéro de plus dans son catalogue d'éditeur (je pense que c'était plus par principe que par appât du gain, car je ne suis pas (et je n'étais pas plus à l'époque) un artiste très coté !) : je lui ai alors proposé de publier deux images floues en format immense, couvrant le mur du sol au plafond, sous forme de tapisserie. La photographie, immatérielle et multiple par essence, se retrouve, collée directement au mur, complètement dépendante du lieu d'exposition, *in situ* en quelque sorte.

Il a fallu convaincre Serge du bien-fondé de cette édition, car elle remettait en cause sa propre définition du multiple : en effet, avec la photo-tapisserie, nous ne sommes plus face à un objet numéroté, mais à une édition qui s'adapte à chaque tirage (puisque le collectionneur donne les dimensions du mur avant que l'on imprime son exemplaire) et qui du coup a tendance à redevenir objet-unique. Ces réticences étaient aussi d'ordre économique, il avait en effet peur que, comme je ne voulais pas limiter le nombre d'exemplaire, et que chaque exemplaire était unique, les éventuels acheteurs s'enfuissent. Or, son premier client a été le directeur du Conservatoire, qui a acheté les deux tirages pour rester par la suite dans la salle allouée au Laboratoire d'Art Multiple. À partir de là, Serge s'est laissé convaincre sans problèmes.

L'exposition de Renens reposait sur un accrochage extrêmement simple, que je vais tenter de vous décrire sans avoir recours aux images (et c'est maintenant qu'elles vont cruellement nous manquer) : sur les deux murs les plus longs de la salle, se faisant face, les deux photo-tapisseries, que j'avais sobrement intitulées n°1 et n°2, noir et blanc, floues. La première représente un portrait en extérieur, devant la mer, d'une femme dont le visage en très gros plan est tourné de profil... Elle a les épaules nues, son visage jeune et charmant semble plus flou que le décor. Sur le mur d'en face, il s'agit d'un portrait de groupe, on y voit surtout des femmes, trois sont au premier plan, deux à droite et à gauche parfaitement frontales sont très souriantes, voire radieuses, et entre elles, de trois-quarts profil, la troisième, aussi souriante, porte une robe coquette et des lunettes de soleil. C'est sur elle que le regard se porte immédiatement. Enfin, dans leurs dos, encore de nombreux visages, qui vont de souriants à hilares, tous de face, comme si le photographe s'était placé à l'endroit exact d'une scène réjouissante que tous regarderaient.

Sous ces deux photographies/tapisseries, et tournant autour des tables de travail, les vitrines du Laboratoire présentent les autres photographies floues de ma collection. Il n'y a pas de cartel, évidemment, pas de titre, pas d'explication, juste les photos disposées dans les vitrines. Une vitrine entière était consacrée à mes éditions antérieures : le catalogue « Tres jovens artistas lioneses » de la fondation Fausto Costa Negreiros de 1976, le catalogue du CLAC de Limoges de 1984, le livre intitulé « catalogue » et publié en 1986 par la galerie M&M de Montréal, la plaquette « L'exposition du bonheur (triptyque) » publiée par la BFI de Nantes en 1989, le catalogue « Stille Gesten » de l'exposition à la Kunsthalle de Krefeld en 1990 et le livre « Vols » publié par la revue Orbe en 1996 à l'occasion de l'exposition rétrospective de Lausanne. Je les ai présentés tous ensemble, bien que certains soient des catalogues d'expo et d'autres des livres d'artiste, car ces distinctions me semblaient un peu théoriques et manquant de pertinence, en tout cas dans l'idée qu'un livre permet de faire connaître son travail – et aussi parce que, notamment avec « Stille Gesten », je jouais à contrarier ces catégories.

Et de partout dans le laboratoire, sur la table basse du petit salon de lecture, dans les rayons des bibliothèques, le journal *aveu Nié Sans Mentir*, qui était finalement le dernier né de cette liste, librement disponible.

Je n'ai rien touché aux éclairages très propres du lieu. C'était une exposition que je voulais très simple, humble, je ne voulais pas prendre le pas sur les images anonymes, je ne voulais pas les mettre en scène, les utiliser, les manipuler. A Quimper à l'espace *Zoom Avant* en 1988, j'avais exposé de très grands formats de photographies volées dans la presse et représentant des visages souriants, c'était très spectaculaire. A Renens, au contraire, il s'agissait d'être le plus en retrait possible, pour laisser les photos entrer en interaction avec les visiteurs. Instaurer un dialogue, ou en tout cas une possibilité de dialogue, entre des images qui ne m'appartenaient pas, et des regardeurs.

« L'exposition ne peut plus [se] contenter d'être une réunion d'objets de création, mais doit devenir un espace où les œuvres se posent en vecteur entre une proposition et une réalité vécue par les visiteurs. L'œuvre n'est pas un terme, un produit fini, mais un outil à réactualiser et réactiver à chaque intervention. »

Et il ajoute ensuite :

« - Non à l'œuvre-objet. Non à l'œuvre-fétiche. Mais aussi, inévitablement et impérativement : Non à l'exposition, Non au nom. Et ceci sans appel. »

Et l'annotation suivante, plus énigmatique :

« - Une souris verte, qui courait dans l'herbe... »
Des Illusions, page 11 note 1

L'exposition a été très bien reçue, et je crois que les Ateliers *Trouble Vue* étaient satisfaits de son succès auprès du public. Il y a eu plein de monde au vernissage. Vu d'ici et aujourd'hui, c'est-à-dire après-coup, mais en art comme en tout on parle toujours après-coup, il me semble que cette exposition, que j'ai ensuite un peu oubliée (je n'ai jamais représenté cette collection d'images trouvées), qui me semblait à l'époque être un peu comme un accident de parcours, un caprice du hasard, une récréation inoffensive, a été plus importante qu'il ne me semblait alors, et qu'elle est symptomatique d'une façon d'appréhender l'art, de penser l'art, que j'essayais de mettre en place dans mon travail, qui passait par le refus du spectacle et de la signature au profit de la rencontre et de l'expérience partagée.

Nous quittons le passé pour revenir en 2008.

Au printemps 2008, donc, j'ai été gentiment invité par Leszek Brogowski à réaliser une intervention pour le Cabinet du livre d'artiste. Vous connaissez certainement Leszek Brogowski, il est professeur à l'Université de Rennes, et responsable des Éditions Incertain Sens, maintenant célèbres en France pour leurs publications de livres d'artistes, soucieuses de répondre aux spécificités de ce domaine particulier du livre d'artiste, qui permet de faire exister dans les pages d'un livre et à grand tirage une œuvre conçue pour ce format. Économique, pratique, souvent petit et humble, le livre d'artiste s'éloigne de l'objet-fétiche du monde du marché de l'art, sort des circuits traditionnels pour s'infiltrer dans des espaces où l'art n'a pas l'habitude de pénétrer.

Il faut bien sûr que l'on s'entende sur la définition du livre d'artiste, pour que cette conception subversive puisse tenir : en effet, le livre est aussi un objet, et comme tout objet susceptible d'être collectionné, thésaurisé. On voit même des éditeurs qui, pour augmenter la valeur marchande du livre, les numérotent, en font des tirages de tête, des tirages de luxe sur papier chichiteux, des tirages signés de la main de l'artiste, toute une stratégie de retour vers l'objet rare, précieux, unique. Ce n'est évidemment pas la politique d'Incertain Sens, qui tire à 1000 exemplaires (car il faut bien dire à l'imprimeur à quel moment arrêter la rotative), pas pour limiter le tirage, mais pour le rendre au contraire le plus large possible. Ce qui rend le livre d'artiste particulièrement corrosif, c'est bien sa capacité de diffusion, de circulation, de dispersion dans un monde plus vaste (et plus intéressant) que le monde de l'art.

Non seulement les Éditions Incertain Sens exercent une activité de production, mais ils sont à l'origine d'un projet que je n'avais pas eu l'occasion de voir jusque là, et qui s'appelle le Cabinet du livre d'artiste. Il s'agit d'un espace nomade de consultation et de présentation de leur production mais plus largement d'une documentation et d'une collection de livres d'artistes. C'est un lieu qui a été hébergé par l'Université de Rennes 2 d'abord, puis maintenant au Lycée Victor et Hélène Basch. C'est un artiste, Bruno Di Rosa, qui a créé pour ce Cabinet un mobilier qu'il a conçu comme une œuvre, mobile et éphémère, faite de matériaux de récupération et de débrouille. Les vitrines, les tables, les étagères qu'il a fabriquées répondent aux fonctions utilitaires, mais leur forme est obtenue par un jeu d'assemblage, de collage, de mixage de planches, de tubes, de portes et de mobiliers cassés, usés, et recyclés. C'est un travail proche des attitudes écologistes du retraitement et du recyclage, qui convient bien au livre d'artiste, lui-même souvent bricolé avec les moyens du bord.

Comme je ne connaissais pas les lieux, sinon par ouï-dire, et par quelques photographies, je leur ai demandé de m'envoyer à Paris les contraintes, les conditions d'expositions inhérentes au Cabinet. Aurélie Noury, la précieuse coordinatrice du CLA, m'a donc fait parvenir par mail le plan de la salle du CDI du Lycée où se trouve le cabinet, accompagné d'une série de contraintes : c'était parfait pour moi, j'ai en effet l'habitude de travailler toujours à partir des contraintes matérielles ou socioculturelles des institutions dans lesquelles j'interviens. Parmi les conditions à remplir, et en dehors des dimensions propres à l'espace et aux vitrines d'exposition, il y avait notamment l'impossibilité de faire des trous dans les murs et la nécessité de conserver à la salle sa fonction de salle de travail (c'est-à-dire tables et chaises et tableaux blancs intouchables). Dans les propositions, il y avait la possibilité d'utiliser les pages de leur journal gratuit, *Sans niveau ni mètre*, et de présenter le travail lors d'une conférence à l'École des Beaux Arts de Rennes, à laquelle vous assistez en ce moment même.

Partant de ses contraintes, n'ayant pas de projet récent à présenter et me disant qu'il fallait que je profite de cette invitation pour créer une pièce nouvelle plutôt que d'apporter des boulots déjà exposés ailleurs, qui est quand même une solution de facilité, je proposais une présentation des archives autour du travail *Point de Vue* réalisé dix ans auparavant à Renens en Suisse, et que je viens de vous décrire.

J'ai donc rassemblé des archives, collecté des images, proposé des documents, qui sont les traces, les preuves, les souvenirs, les résidus plus ou moins intéressants de ce travail en Suisse. La photo d'une exposition, l'article qui la commente, le catalogue qui la diffuse sont pour moi des éléments à part entière qui fabriquent l'œuvre, qui la font exister au monde, pas dans sa réalité matérielle mais dans sa valeur symbolique, dans sa

représentation, dans son devenir culturel. L'archive, le document, en l'absence de l'objet, possède toute la potentialité de diffusion de celui-ci, et même un certain degré de mystère que l'œuvre dans sa glorieuse matérialité n'a jamais : l'absence. Le document, la reproduction d'une œuvre est cette œuvre moins son caractère d'unicité plus son potentiel d'éternité : c'est finalement encore mieux.

Alain Farfall dit dans son livre quelque chose de similaire, avec lequel je me sens en accord parfait :

« Il ne faut pas [perdre] de vue (au sens propre du terme) que l'on connaît un grand nombre d'œuvres uniquement à travers leur reproduction, que ce soit dans les [catalogues] d'exposition, les posters ou les cartes postales. Sans même discuter de la hiérarchie entre connaissance et expérience, on peut dire qu'une œuvre acquiert une existence au monde réel dès lors qu'il est possible de la reproduire, de la commenter. » Des Illusions, page 58 note 37

J'ai donc organisé des archives en commençant par réunir des photographies anonymes floues, et en classant dans un dossier des documents divers et parfois étranges, comme par exemple le devis du laboratoire photographique de Genève qui a réalisé les photos-tapisseries. J'ai bien sûr joint des articles de presse, il y en a eu deux en tout et pour tout, un dans *Le Temps* et un dans *Ricochet n°30*, j'ai ajouté aussi le carton d'invitation au vernissage, quelques mails imprimés, etc. Ces documents permettent de refaire, de réécrire, de revivre, si ce n'est réellement, en tout cas avec un peu d'imagination, l'exposition de Renens en 1998. Ils nous donnent une image de ce qui a été, imparfaite et parcellaire certes, mais lisible. Ils finissent par être la seule réalité aujourd'hui possible de cet évènement passé. Les documents font l'œuvre.

Leszek Brogowski, c'était prévisible, a été enthousiaste quant à la présentation de mes archives dans les vitrines du CLA. Plus compliqué a été le problème du journal : j'ai en effet proposé que, pour l'occasion, il soit remplacé par la reproduction du journal du Laboratoire d'Art Multiple de Renens, qui se trouve avoir exactement le même format et une mise en page tout à fait similaire – le monde est bien fait, parfois. Mais je n'ai pas réussi à trouver une forme satisfaisante, et j'ai proposé alors qu'on le publie en insert dans le journal *Sans niveau ni mètre* : le journal devient ainsi un document souvenir sur ses pages et le cadre d'une édition d'artiste glissée à l'intérieur.

L'exposition du CLA est donc entièrement constituée d'archives documentant l'exposition du laboratoire d'art multiple, auxquelles j'ai, par vanité peut-être mais surtout dans un souci d'information, joint mes éditions antérieures : le catalogue « Tres jovens artistas lioneses » de la fondation Fausto Costa Negreiros de 1988, le catalogue du CLAC de Limoges de 1993, le livre intitulé « catalogue » de 1994, et sa réédition qui date de 2008 aux Éditions PEGG, la plaquette « L'exposition du bonheur (triptyque) » de 1999, le catalogue « Stille Gesten » de Krefeld de 2001, le livre « Vols » publié par la revue Orbe en 2006, et enfin le livre de Farfall de 2008. Évidemment, mettre des catalogues d'exposition au Cabinet du livre d'artiste, c'est une façon de montrer que je joue avec ces catégories, et souligner leur statut de livre d'artiste.

Dans l'exposition, il n'y a donc pas à proprement parler d'objet d'art, ou bien alors il faut s'entendre sur la notion d'objet ou sur la notion de propreté. J'ai trouvé dans Farfall cette anecdote, que je vous résume en deux mots : il décrit une exposition d'un artiste dont il a oublié le nom, qui consistait en la visite d'un espace nu, vide, accompagnée d'un texte qui décrivait les interventions, les détournements très légers que l'artiste y avait pratiqué, puis supprimé, redonnant à l'espace son aspect d'origine.

« Le public était invité à constater l'absence d'une œuvre qui était elle-même quasiment invisible. C'est le récit du geste de l'artiste qui faisait « exposition ».

- Car il faut bien constater que ce n'est pas souvent l'objet qui fait l'exposition. »
Des Illusions, p.14 note 2

L'exposition a été montée très simplement, j'ai uniquement utilisé les vitrines, pour y disposer les documents de Renens. Je n'ai rien touché, rien détourné, rien modifié de l'espace du CLA, je me suis contenté de montrer les documents, en prenant soin de la rédaction des cartels explicatifs.

À propos des cartels d'exposition, permettez-moi une nouvelle parenthèse. Comme les légendes des illustrations dans les catalogues, ils nous restituent des informations que l'objet (ou sa reproduction) ne peuvent donner par leur présence seule. Ils sont donc la preuve que l'objet (que l'image, pour les légendes de catalogue) ne peut se suffire à lui seul.

De plus en plus souvent, les cartels sont complétés d'indications plus générales sur le sens de l'œuvre présentée : une clé de lecture, une indication sibylline, parfois un vrai texte, le plus souvent du commissaire d'exposition, ou bien du médiateur, ce nouveau gardien du temple.

Je suis personnellement un grand adepte de ce type de visite muséale, plus rapide et moins éprouvante, qui consiste à aller de cartel en cartel (et non pas de toile en toile), afin de pouvoir en tirer rapidement l'essentiel : Qui ? Quoi ? Quand ? Où ? Et même un début de savoir de spécialiste : à qui appartient l'œuvre, quel matériau la constitue. Et de plus en plus souvent, un début d'analyse de l'œuvre : ce qu'elle symbolise, ce

qu'elle interroge (les œuvres contemporaines ont la manie d'interroger un peu tout et n'importe quoi, et presque toujours l'espace...)

« L'art que l'on trouve dans les musées et les galeries est un art qui affirme. Comme les artistes et les curateurs sont des gens prudents, ils n'oublient pas d'y joindre sur un cartel l'affirmation que l'œuvre interroge le monde réel (l'architecture, l'institution, la société...) On est ainsi obligé d'admirer avec un certain respect un tel potentiel de questionnement. »

Et, dans les annotations qui suivent cette note, celle-ci :

« Il y a véritablement une inflation de l'interrogation, c'est devenu une figure de style, un discours paresseux qui finit par saboter toute relation intelligente avec l'art. »
Des Illusions, p.31 note 15

Vous l'avez remarqué, ces deux récits, celui de Renens en 1998 et celui de Rennes en 2008, comportent énormément de similitudes. Ils semblent presque calqués l'un sur l'autre, si ce n'est la différence des images dans les vitrines : à Renens des photos anonymes floues, à Rennes des documents d'archives.

Bien sûr, si on avait des images, on aurait pu voir les différences.

Par exemple, j'aurais projeté des photographies des vues d'exposition (bien que pour Rennes, cela aurait été matériellement compliqué, puisque nous avons monté l'expo aujourd'hui même. Je sais bien qu'avec les appareils numériques la photographie n'a jamais été aussi rapide, cela aurait tout de même demandé une efficacité remarquable.) À ce propos, je voudrais signaler un truc qui ne cesse de me troubler autour du « catalogue d'exposition ». À l'origine, il prenait la signification d' « inventaire des choses exposées ». Mais au fil du temps et des expositions, il évoque aujourd'hui plutôt le livre d'image (et éventuellement de textes et de documents, mais pour beaucoup c'est accessoire...) que l'on achète en souvenir de l'exposition, ou par défaut car on n'a pas pu, trop loin ou trop tard, la visiter. Mais en observant bien mes catalogues dans ma bibliothèque (j'en ai plein, ça fait très joli) : il n'y en a pratiquement aucun qui reproduit des vues de ladite exposition. En effet pour les mêmes raisons évoquées à l'instant, le catalogue est presque toujours fabriqué en amont pour être prêt le jour du vernissage, et il reproduit soit les images des tableaux exposés, mais du coup on a plus leurs dimensions dans l'espace, les effets d'accrochage, les relations qui s'établissent entre eux dans l'exposition, soit, pour les pièces qui ne sont pas des images planes, les installations, les sculptures, *etc.*, les œuvres installées ailleurs, auparavant, dans d'autres expositions. Un catalogue d'exposition est presque toujours un album de photos anciennes.

Pour revenir à nos deux expositions, si les plans des salles se ressemblent étrangement, leurs photographies diffèrent énormément. Le mobilier de Dino Barruso à Renens est blanc, dessiné, géométrique, rigoureux. Tout en angles droits, en plans s'entrecroisant, en formes épurées. Une esthétique froide et fonctionnaliste contrastant avec le décor un peu triste de la salle de lecture du Conservatoire qui fait penser à une administration provinciale des années 80. Les meubles blancs et carrés du Laboratoire lui donnent une certaine noblesse. Ici, à Rennes, les éléments que Bruno di Rosa a installés sont faits de matériaux bruts, assemblés sans niveau ni mètre, sans soucis d'harmonie de couleurs ou de matières, et l'ensemble, bricolé, bringuebalant, semble vouloir, dans sa maladresse affichée, montrer que la création n'est pas affaire de spécialiste, de professionnel. C'est un espace qui s'éloigne volontairement et joyeusement loin des canons esthétiques de l'architecture muséale, du cube blanc, auxquels les galeries et les lieux d'art tentent souvent par tous les moyens de ressembler.

J'aurais pu aussi vous montrer le journal suisse, avec ses reproductions de photos floues. Il évoque un peu l'esthétique pauvre des éditions de Hans Peter Feldmann ou de la documentation Céline Duval. Au contraire, le journal du CLA, malgré une maquette très semblable, ressemble plus à un catalogue d'exposition ou à une publication scientifique documentée, avec ses reproductions de documents, ses légendes et ses textes explicatifs, pédagogiques.

Les photographies nous auraient permis de distinguer ces deux récits. Sans photographie, les esprits chagrins pourront douter de leur exactitude, de leur véracité. Pourtant, je les rassure, il suffira d'aller demain au CLA pour vérifier tout en image. On pourra vérifier la réalité du CLA, que beaucoup d'entre vous j'imagine connaissent déjà, et on pourra vérifier la réalité du Laboratoire, puisqu'il y aura des images dans les vitrines qui confirmeront mon récit d'aujourd'hui.

À moins que... À moins qu'un document, qu'une image ne soit pas plus fiable qu'un récit. J'aurais pu très bien ne pas présenter tout ce travail au CLA et ne faire que cette conférence : après tout, tout y est, tout est dit, décrit, raconté, et les mots valent bien les images, et un témoignage oral vaut bien un document, sans doute.

Retournons à Farfall, qui est décidément d'un grand secours :

« La photographie reste d'une incroyable actualité. Et l'une des croyances qu'elle continue de bousculer, c'est notre indéfectible certitude qu'elle est l'outil parfait de la reproduction exacte du monde réel, que l'image argentique évoque un référent clairement identifiable, un objet original antérieur à elle, qu'elle pointe, précisément et fixement, sans ambiguïté sémantique. »
Des Illusions, p.37 note 19

Si on garde, archive, conserve, collectionne, publie, toutes ces pièces témoignant de l'exposition, c'est peut-être parce que ce que l'on cherche à atteindre, ce n'est pas seulement l'exposition et son expérience sensorielle (un objet est là, présent, donné à l'expérimentation visuelle, tactile, sensible du visiteur), ce qu'on cherche à atteindre c'est aussi son après-coup, son inscription, au-delà de l'événement, dans la mémoire collective et la belle histoire de l'art. Et du coup, l'exposition ne serait-elle pas toujours en retard, toujours trop tard ? En tout cas, jamais au bon moment, l'œuvre d'art n'étant finalement pas quelque chose qui se laisse arrêter, fixer, poser définitivement.

« Les actes qui constituent et documentent l'objet devraient être au centre de nos réflexions. Ils sont fondamentalement plus proches de l'idée de l'art que l'objet lui-même. » *Des Illusions*, page 27 note 11

Autrement dit, si on fait des expositions, c'est peut-être autant pour alimenter les archives de l'art (et notre propre curriculum vitae) que pour réellement produire un événement, une rencontre avec le public. Il n'y a qu'à voir l'attention que portent les organisateurs d'exposition et les artistes aux prises de vues de l'accrochage : c'est primordial – tellement important que l'on adapte régulièrement les accrochages, en tout cas leur éclairage, lors de la prise de vue. C'est-à-dire que, juste pour la photographie, on réinstalle l'exposition, parfois pas assez photogénique, qui du coup devient secondaire. La photographie (est-ce encore dans ce cas un document ?) devient une mise en scène au service de la diffusion de l'exposition.

Alain Farfall le formule autrement :

« Dites à un artiste que vous organisez une exposition avec de gros moyens de production mais sans réelle visibilité ni catalogue. Il hésitera, et se déterminera en fonction de la confiance qu'il vous accorde. Proposez à ce même artiste une exposition sans gros moyens de production mais avec une forte visibilité et un beau catalogue, il acceptera immédiatement. Les artistes ne sont pas idiots. »

Et il ajoute :

« - Ce besoin de diffuser, de faire savoir, de faire connaître, ce besoin de publicité, constitue finalement le véritable lieu de l'art contemporain. Il ne faudrait pas pour autant perdre de vue que l'art n'a rien à voir avec la communication. »
Des Illusions, page 59 note 37

De même, si on fait des objets d'art, c'est sûrement aussi pour qu'ils soient reproduits dans des catalogues et commentés ensuite par des spécialistes dans des colloques savants. Car finalement, c'est le commentaire, c'est la diffusion, qui permet à l'œuvre d'exister dans le champ du monde de l'art. Et c'est encore Alain Farfall qui nous en donne une des illustrations historique des plus fameuses :

« - Et que dire du cas de l'urinoir de Marcel Duchamp, (Fountain de R. Mutt), qui n'a pas été exposé au salon de 1917, ni reproduit dans le catalogue, et qui a disparu après l'exposition ? Sa notoriété extraordinaire s'est construite uniquement sur la photographie de Stieglitz, les reproductions de 1950 et 1964, et les innombrables commentaires qu'il a suscités. »
Des Illusions, page 58 note 37

On peut dire que l'urinoir de Marcel Duchamp était, en tout cas dans les 30 premières années de sa vie d'œuvre, une rumeur, un bruit qui court, un ouï-dire. Comme quoi, la matérialité de l'œuvre n'est pas forcément nécessaire à sa diffusion, à sa connaissance ni à son succès...

Si ces deux récits se ressemblent, c'est bien sûr, vous l'avez sûrement deviné, parce que l'un s'est construit sur l'autre, c'est qu'il y a un récit qui est alimenté par une histoire vécue, réelle, et l'autre qui est alimenté par des constructions mentales autour du même récit. L'un raconte une histoire véridique, et on sait à quel point c'est un argument vendeur dans l'industrie du livre ou du cinéma : « la véritable histoire de machin », « le récit authentique de tel événement » disent les accroches publicitaires afin d'attirer le public. Car nos communicants le savent bien, le degré d'authenticité d'un récit augmente son pouvoir de fascination sur nos esprits en mal de vérité. Un récit fantastique, un récit entièrement imaginé et créé de toute pièce par un auteur inventif ne fonctionne que sur qui accepte d'y croire, au moins le temps du récit. On ne peut faire croire qu'à celui qui veut bien croire.

Un récit est vrai, l'autre pas. Si cette phrase a le mérite d'être claire et limpide, et on ne pourra pas ainsi m'accuser d'imposture, elle pose à mon avis un peu à la légère l'idée de vérité. Car si j'ai construit le premier récit sur le récit véridique de mon intervention à Rennes, cela ne donne pas au second une « valeur vraie » plus

grande, plus noble, plus sûre. Je n'ai peut-être accepté l'invitation au Cabinet du livre d'artiste de Rennes que pour rendre le Laboratoire d'art multiple de Rennes possible. L'expérience vécue à Rennes n'est finalement que la trame, le scénario, la matière première de mon exposition à Rennes. De la même manière que chez les Oulipiens, il y a un texte préexistant que la contrainte, le S+7 par exemple, transforme en un nouveau texte.

Et je ne suis pas certain que le récit de Rennes en 2008 ait réellement une qualité de vérité si forte : c'est comme quand on raconte un rêve nocturne, le simple fait de mettre des mots sur les images fugaces qui nous restent en tête les fixe, les immobilise, les désactive. Quand on raconte un événement que l'on a vécu, on le transforme forcément, on l'améliore ou on le dramatise, et malgré toute l'objectivité qu'on voudrait y mettre, on n'en fait que son propre récit. Tout récit est par nature une fiction. Écrire sur son propre travail, c'est fatalement le refaire, autrement. L'histoire n'est jamais finie.

Une parenthèse, très personnelle (mais dans tout récit les détails intimes donnent de la saveur...) : je me souviens quand j'étais étudiant à l'École des Beaux Arts de Lyon, encore très ignorant des choses de l'art, j'avais une très grande soif d'apprendre. Mon professeur d'histoire de l'art m'a enseigné l'histoire du XX^e siècle, que j'ai trouvé magnifique et exemplaire : tout y était parfaitement rangé dans une sublime conquête vers un art enfin pur, dépouillé de ses préciosités passées : grâce aux impressionnistes du XIX^e siècle et à la photographie, la représentation était débarrassée du constat objectif, la peinture pouvait devenir abstraite, puis s'autonomiser, se libérer au passage du signifiant et du subjectif, décidait de sortir du cadre pour envahir l'espace, et dans un bouquet final en finissait avec tout objet pour devenir idée pure. Sauf que... Sauf que plus j'apprenais et plus ce récit se fissurait, et plus il fallait soit le réécrire, l'ajuster, le réviser, soit il fallait en exclure les éléments trop dissonants. Quand j'ai compris qu'il n'y avait pas un récit de l'histoire de l'art mais plusieurs, quand j'ai appris que l'histoire de l'art était une invention du XIX^e siècle, quand j'ai compris que l'histoire de l'art était une fiction, j'ai été à la fois soulagé, car je me sentais du même coup dégagé d'un héritage trop lourd à porter, et en même temps terriblement déçu, car j'y avais sincèrement cru, moi, à cette histoire !

On devrait finir tous les manuels d'histoire de l'art (mais aussi les manuels d'histoire tout court) par la fameuse phrase que l'industrie cinématographique a inventé pour parer à d'éventuels procès : « Toute ressemblance avec des événements ou des personnages réels ne sauraient être que fortuite. »

Et si l'histoire de l'art est un récit qu'il nous faut toujours réécrire, ne peut-on pas alors considérer les œuvres d'art comme des documents, des archives à trier, à interpréter et à réinterpréter ?

« Peut-être que la réalité, visible ou cachée, est une fiction façonnée et soulignée par des images de la culture. »

- Peut-être que le monde réel est le monde réel parce que je sais qu'il est le monde réel. »

Des illusions, page 57 note 36

Dans les documents qui racontent l'histoire de Rennes, il n'y en a aucun qui documente la conférence qui s'est tenue à l'École cantonale d'Art de Lausanne.

Comme ici, il n'y avait pas d'images.

Faire une conférence sans image, c'était évidemment par goût du jeu, de la prouesse, en tout cas pour un artiste plasticien.

On aurait pu aussi me faire remarquer que c'était à la mode, dans l'air du temps, je pense à la conférence de Philippe Thomas, en 1987 au Musée National d'Art Moderne, « Pour un art de Société ». À la fin de cette conférence, une plaquette ayant pour titre « Philippe Thomas décline son identité » a été distribuée au public. Elle contenait le texte de la conférence, ainsi que les indications scéniques, y compris les raclements de gorges, les moments où il boit une gorgée d'eau, où il vérifie l'heure à sa montre. Par ce geste, il fait de cette conférence un spectacle, une exposition, une fiction. Il décline son identité, il disparaît.

On pouvait bien sûr y voir aussi une méfiance toute platonicienne pour les images.

Et il y avait enfin certainement une dimension purement pratique, car il y a toujours un problème de netteté ou de luminosité, ou bien des saletés qui dansent sur les diapositives, ou encore des images mal rangées, etc.

Cette conférence racontait comment la collection de photos anonymes s'était créée, les raisons et le plaisir à l'entretenir. Elle disait le projet de montrer ces images au Laboratoire d'art multiple, l'envie que ce soit un moment de rencontre plutôt qu'une exposition d'un artiste. Elle décrivait toute l'ambiguïté de ces photographies sans auteur. Elle parlait du flou de ces images, erreur de mise au point, tremblement du photographe, accident poétique qui fait du monde réel une ombre fragile. Il s'agissait de décrire oralement des images floues, exercice périlleux puisque les mots ont tendance à rendre trop nettes les choses incertaines (mais parfois c'est l'inverse).

Il n'y a pas de traces de cette conférence. Il faut reconnaître que documenter une conférence n'est pas chose aisée : l'enregistrement sonore ou audiovisuel reste le plus fidèle, mais ne restitue pas forcément la tension, l'ambiance qui y régnait, et sa diffusion est fort peu pratique. On voit bien là les limites de la documentation, et cela relativise l'idée que les traces, les inscriptions culturelles de l'œuvre sont suffisantes à sa diffusion : par suffisant, il faut donc entendre peut-être : mieux que rien.

Il n'y a pas de traces de cette conférence, je n'en ai pas gardé le texte, elle n'a pas été enregistrée, ni même photographiée. Il n'en reste que quelques annonces sur le communiqué de presse ou sur les pages du site Internet des Ateliers *Trouble Vue*, une simple ligne disant : « Conférence de l'artiste à l'École Cantonale d'Art le mercredi 16 septembre 1998 à 15h ». Il n'en reste que ce je vous en dis, il n'en reste que ce récit. Et bien que personne ici n'ait été à Renens ce 16 septembre 98, nous avons, je crois, ensemble, sans images, aujourd'hui, un peu rendu cette conférence au monde réel.