

UNIVERSITE DE BOURGOGNE
UFR Sciences Humaines, Histoires des arts et archéologie
ED LISIT Centre Georges Chevrier UMR CNRS 7366

Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Bourgogne
Discipline : Histoire de l'art contemporain

Par :
NICOLAS-XAVIER FERRAND

26 septembre 2014.

Bertrand Lavier et le rapport au réel,

Dirigée par M. Bertrand Tillier, Professeur d'Histoire de l'art contemporain à
l'Université de Bourgogne.

Jury :
M. Dufrêne Thierry, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université de Paris-
Ouest, Nanterre-La Défense.
M. Goldberg Itzhak, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Jean Monnet,
Saint-Etienne.
M. Ucciani Louis, maître de conférences HDR de philosophie de l'université de Franche-
Comté, Besançon.

REMERCIEMENTS

La tenue, le développement ainsi que l'achèvement de ce travail n'auraient pu se faire sans l'aide de personnes que je tiens à remercier ici :

M. Bertrand Lavier, plasticien, pour avoir pu m'accorder un peu de son temps précieux et avoir apporté sympathie et éclairage à mon travail, pour m'avoir donné tant de matière à réflexion au cours des sept dernières années,

M. Bertrand Tillier, professeur d'Histoire de l'art à l'Université de Bourgogne, pour m'avoir permis de terminer ce travail avec autant de paix que nécessaire, après la défection de M. Andrzej Turowski, professeur émérite à l'Université de Bourgogne, qui a dirigé cette thèse de 2007 à 2013,

Melle Valérie Dupont, maître de conférences à l'Université de Bourgogne, pour son soutien et son intérêt pour mon travail, pour ses conseils et ses mises en garde que je conserve toujours quelque part dans mon esprit,

Le personnel de la Bibliothèque Universitaire Droit-Lettres de Dijon, pour m'avoir laissé accéder aux œuvres in situ, et pour sa magnanimité concernant mes (multiples) retards de rendus de livres,

Mes parents, Colette et Gérard, pour leur patience et leur indéfectible soutien pendant cette longue et douloureuse période du troisième cycle,

Melle Karima Agha, pour un ensemble de raisons auxquelles une page ne suffirait pas,

M. Franck Balland, pour sa conception de l'existence d'une manière générale, pour son amitié en particulier, pour nos échanges, intéressants ou non, dans tous les cas,

Mon frère Matthieu, sans qui, comme d'habitude, le présent document n'aurait rien de présentable,

Et, sans raison ni ordre particulier, pour leur affection et leur patience quant à ma sociabilité diminuée ces dernières années : M. Léo Cohen-Solal, M. Lova Ramarosan, Melle Marion Popard, Melle Vichinie Suos, Melle Clémentine Perney, M. Sébastien Dangoin, M. Guillaume Marot, M. Grégoire Antheaume, M. Alexandre Legret, M. Ravi Paul, M. Adrien Pihoué, M. Vincent Kherchaoui, M. Ludovic Capriglione, M. Nicolas Gramczewski, M. Antoine Aubert, Melle Clotilde Gros, M. Guillaume Libot, M. Jean-Renaud Dumas, Madame Karen Dumas, ma petite Louise, et Marama.

Je tiens également à dédier ce travail à la mémoire de mes grands-parents, Jeannine et Gaston Jeannin, auxquels j'aurais eu tant de fierté à leur présenter ceci.

AVANT-PROPOS

L'idée de consacrer une thèse au travail de Bertrand Lavier ne fut pas immédiate et résulte d'une lente réflexion. Qui regarde la liste de mes travaux en conviendra : mes premières recherches portèrent sur l'absolu théosophique dans la théorie néo-plastique de Mondrian, sujet philosophique s'il en est. Les suivantes se concentrèrent sur la façon dont Takashi Murakami s'approprie la culture de masse dans sa pratique artistique, ce qui me rapprochait plus des *cultural studies*. Passer de Mondrian à Murakami constituait déjà en un considérable saut dans le temps et l'espace. Passer de Murakami à Lavier n'est coule guère plus de source. J'ai souhaité cesser de m'intéresser à Mondrian parce qu'il me semblait que l'artiste avait été déjà particulièrement bien cerné, et je souhaitais également me confronter à la pratique d'un artiste vivant, si possible polarisant. Murakami remplit parfaitement cette fonction. Quand il fallut établir un sujet de recherches de troisième cycle, le profil du japonais ne convenait pas : pas assez de recul historique pour une étude approfondie, et la difficulté, concernant les problèmes de langue, d'obtenir des sources de première main.

Ceci m'a conduit, sans que je puisse réellement en déterminer les raisons, à Bertrand Lavier. A présent que ce travail est terminé, il m'apparaît au fond que ces recherches cumulent mes obsessions quant à ma vision de l'art contemporain et qui régissent les précédents exercices : un artiste qui ne fait pas forcément l'unanimité, vivant, avec une base théorique riche et complexe, porté sur l'esthétique, et me permettant une exploration de sujets transversaux. Quand Franck Balland m'a rappelé l'existence de « ce type qui fait des trucs avec Mickey », j'ai rapidement entrevu l'infinie matière à réflexion que représentait la pratique de Bertrand Lavier. Si je fus tout d'abord attiré par les éléments de culture de masse mobilisés dans ses pièces par l'artiste l'intérêt se porta rapidement sur des choses plus abstraites, et la lumière jaillit assez rapidement : j'avais ici une véritable possibilité de m'attaquer à une thématique fondamentale dans l'histoire de l'art contemporain : la façon dont les artistes envisagent la réalité et la retranscrivent dans leurs œuvres.

Enfin, il y a le personnage. J'ai toujours eu une préférence pour les artistes qui présentaient un profil étonnant. Après les moines hollandais danseurs de boogie, les provocateurs japonais amateurs de dessins animés, pourquoi pas les horticulteurs bourguignons conducteurs de Ferrari ?

Les voies de l'histoire de l'art sont impénétrables, et chacune de mes recherches n'est du reste que l'une des faces du prisme de mon intérêt vorace et contrarié pour les choses de l'art et dont le présent travail représente, je pense, l'expression la plus cohérente et la plus aboutie. J'espère de tout cœur que le lecteur saura éprouver même si mon argumentaire ne le convainc pas l'ardeur qui est la mienne quand il s'agit de parler d'art.

INTRODUCTION

Comment un réfrigérateur posé sur un coffre-fort peut-il être considéré comme une sculpture ? Comment accepter l'inacceptable ? Le consternant est-il constitutif de l'ADN de l'art contemporain ? Ces questions, chacun se les pose à la vue du travail de Bertrand Lavier. Inévitablement, ces interrogations aboutissent à considérer la frontière séparant l'art de la vie, problématique capitale de la théorie artistique du XX^e siècle. L'art contemporain continue d'essayer la critique permanente de son prétendu désengagement du réel et de sa déconnexion d'avec ce que les gens « vivent en vrai ». En proposant des objets extrêmement banals comme constituants principaux d'une œuvre d'art, Bertrand Lavier se pose en première ligne d'une bataille historique commencée il y a bien longtemps, où chacun cherche à déterminer les conditions d'expression de la réalité par la création artistique.

L'utilisation des items courants relève dans l'histoire de l'art du XX^e siècle de cette recherche de la réalité. On se rappellera ici que lorsque Braque et Picasso commencèrent à insérer de véritables morceaux d'objets dans leurs tableaux cubistes, il s'agissait d'une tentative de rapprochement entre la peinture et la vie, d'en finir avec l'illusion et d'accéder à la vérité du monde. L'histoire des objets dans l'art se confond avec celle du siècle. Bertrand Lavier, opérant essentiellement depuis le milieu des années 1970, apparaît comme l'une des possibles conclusions – en tous cas l'une des dernières étapes chronologiques – concernant l'emploi de l'objet comme élément du réel confronté à l'espace représentationnel de l'exposition. La question de la définition du réel dans l'art peut sembler relever davantage de l'esthétique que de l'histoire de l'art. Cependant les questionnements au cœur de la création du XX^e siècle, l'essence des recherches des mouvements-clés sont en majorité liés à la problématique du rapprochement entre l'art et la vie. Ces mouvements, bien souvent, ont puisé leurs réponses dans la littérature ou la philosophie. Les cubistes cherchaient la réalité de l'objet dans la réorganisation mentale de son identité visuelle en présentant simultanément toutes ses faces ; les abstraits, tributaires de Platon et de Saint-Augustin, pensaient la vérité du monde comme essentiellement spirituelle et non matérielle ; les surréalistes croyaient que l'essence de l'être, de l'art et de la culture résidait dans le subconscient ; Duchamp, puis les conceptuels à sa suite, voulaient en finir avec le diktat d'une vision perçue comme un mensonge, et démontrer la supériorité de l'idée sur la matière... L'histoire de l'art du siècle passé, siècle qui a enfanté Lavier quasiment exactement à son mitan, est toute entière construite autour de ce programme dans lequel l'art se donne pour mission de rendre compte du réel le plus fidèlement possible, ce réel changeant de nature selon la philosophie ou la vision du monde des artistes en question.

On peut arguer qu'il ne s'agit là que de la continuation de l'éternelle mission de l'art occidentale, la mimésis, qui semble ici avoir survécu à la fin du rêve réaliste, pour exister sous une forme plus intellectuelle.

Bertrand Lavier s'inscrit dans la droite ligne de cette tradition et cherche à apporter sa propre pierre à un édifice déjà colossal. C'est donc bien la réponse historique que Lavier adresse à

ses aînés concernant cette question centrale de l'art qui nous intéresse ici, quand même nos moyens d'accès à cette réponse passeront par des passerelles philosophiques. Le texte s'intéresse donc plus à l'œuvre de Bertrand Lavier qu'à l'approche artistique de la réalité en général, même si ce sujet reste latent.

Ainsi, la question que nous nous sommes posée lors de nos recherches est la suivante : comment Bertrand Lavier essaye-t-il de répondre à l'opération fondamentale consistant à mêler l'art et la vie, dans le contexte de la fin du XX^e siècle ?

Il nous faut avant de développer, préciser les termes du sujet. A l'évidence, le mot « réel » ou sa variation « réalité » nécessite une explication. Ces termes pouvant prêter à d'interminables débats, il nous faut faire un choix. Lorsque nous abordons la notion de réel, nous parlons ici de l'essence du monde. Il s'agit pour nous de donner pour le moment la définition la plus neutre possible. Toute précision supplémentaire pourrait déjà altérer notre explication et orienter hâtivement la réflexion. Nous allons voir que la définition employée à l'instant est déjà connotée. De nombreux penseurs ont donné leur vision du réel. Ces visions se complètent, s'opposent parfois, attestant ainsi de la difficulté de donner une définition précise de la notion de réalité. D'aucuns considèrent que la définition de l'art représente le même obstacle et que toute tentative poussée à ce sujet reflète plus de chose de la personnalité de l'auteur que de la véritable essence de l'art.

Les définitions « officielles » sont les suivantes. Le *Grand Larousse illustré* avance que le réel est ce « qui existe ou a existé véritablement », « qui est bien tel qu'on le dit ; authentique, véritable »¹. Le *Dictionnaire de Littré* déclare que c'est ce « qui est effectivement » et « se dit par opposition à idéal »², une définition qui prend immédiatement parti pour une réalité sensible et non conceptuelle.

Il faut nous tourner vers des dictionnaires spécialisés pour obtenir une réponse plus précise et plus utile. Dans son *Vocabulaire d'esthétique*, Souriau pose le problème ainsi³ : « Le *réel* est l'ensemble de tout ce qui est réel », soit « ce qui existe effectivement en acte » et non simplement *en puissance*, ou sur un plan seulement représentatif. Cette effectivité est subordonnée à un « référentiel d'existence, le premier étant l'appartenance au monde sensible, concret, mesurable. Le deuxième, plus propre à l'esthétique et à l'œuvre d'art, est « le réel diégétique, ayant pour référentiel l'univers posé par l'œuvre. La distinction de ce qui est réel dans ce monde et de ce qui est irréel, est le fondement de toute comédie des erreurs, de toute utilisation esthétique de personnages menteurs ou dupes d'une illusion, de toute reconnaissance d'un personnage d'abord cru autre qu'il n'était, etc. »⁴. Il apparaît que le saisissement de la réalité dépend donc des outils utilisés pour ce saisissement, et qu'il n'existe pas véritablement d'approche neutre du réel. Le présent ouvrage nous renvoie pour plus de précisions, au mot « vérité » dont l'entrée présente l'avantage significatif de proposer une définition générale, et une définition spécifique aux arts :

¹ *Le Grand Larousse illustré*, tome 3 « Palis-Zythum », Larousse, Paris, 2005, p. 2100.

² *Le Nouveau Littré*, Garnier, Paris, 2006, p. 1454.

³ Cf. A. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Paris, 1990, 2004, pp. 1209-1210.

⁴ *ibid.*, p. 1210.

« La vérité est la qualité de ce qui est vrai (par opposition avec *une* vérité, qui est une certaine pensée vraie, donc un cas présentant cette qualité, et non la qualité elle-même) ; c'est la relation de conformité avec une pensée, un discours, une représentation, soit avec l'objet extérieur à eux-mêmes (adéquation avec la chose, selon la formule traditionnelle), soit, intérieurement, avec eux-mêmes, dans une homogénéité logique »⁵.

Concernant les arts plastiques eux-mêmes, Souriau donne plusieurs définitions possibles de la vérité⁶. La première forme de vérité artistique est centrée sur la notion d'imitation, soit la conformité avec l'apparence, schéma rapidement critiqué par Platon et sa théorie des Idées. La vérité devient alors une notion morale, où la sincérité de l'artiste dans son rapport au monde devient alors une condition de possibilité. Ceci débouche sur une véracité « spirituelle-formelle » telle que le Réalisme de Courbet ou le Naturalisme de Zola.

Le second type de vérité artistique est la conformité avec l'essence des choses, schéma dans lequel le travail formel peut être envisagé comme un accès à une profondeur, au-delà de l'apparence : « C'est d'ailleurs pour cela que la science, pour montrer des structures considérées en elles-mêmes, préfère souvent à la photographie un dessin qui peut extraire l'essence ».

Le troisième concerne la « diégèse » évoquée plus haut : l'œuvre d'art ouvre un espace-temps particulier qui a sa propre vérité. Est considéré comme vrai ce qui arrive dans l'œuvre, selon ses propres termes. Ceci est relié au quatrième type, celui de la « vérité formelle », selon laquelle une œuvre fonctionne avec une logique propre qui peut être démontrée et établie : « on peut ranger dans la vérité formelle, l'accord suivi avec un monde conventionnel de représentation. Un dessin géométral est vrai, quand il rend fidèlement l'objet dessiné en fonction de ce procédé, qui consiste en une projection de chaque point de l'objet sur un plan. (Il y a de même une vérité du dessin industriel et du croquis coté, même s'ils ne rendent pas l'apparence sensible de l'objet représenté) ». Ceci aboutit à la dernière possibilité :

« La vérité d'instauration. (...) Dans « Art et vérité » (*Revue philosophique*, mars-avril 1933), E. Souriau montre comment l'art « donne par les lois que spontanément il respecte, des exemples de succès de l'instauration, et définit les conditions de ce succès », lequel est une « vérité intrinsèque » : « seule est vraie d'une vérité intrinsèque la chose faite selon l'art ». C'est ainsi qu'un portrait d'inconnu peut être d'une « criante vérité » bien qu'on ne puisse juger de sa ressemblance, ce qui élimine la simple « vérité-miroir » de la ressemblance au modèle (E. Souriau, « Les vérités d'instauration », *Actes du XII^e congrès de philosophie de langue française*, 1964) ; mais la vérité d'instauration, plus que « l'œuvre d'art vraie », définit la « vraie œuvre d'art ». Ce qui conduit à un autre domaine de vérité »⁷.

On le voit, alors qu'une définition est censée nous amener à la réalité des choses, la définition du réel ne nous mène qu'à d'autres questions et par conséquent, à des choix. Deux schémas s'opposent dans la constitution du réel : l'approche sensible et l'approche conceptuelle. La première pense la seconde comme invalide parce qu'immatérielle, la seconde voit la première insuffisante, car sujette à la mystification des sens. En déclarant que notre définition du réel est « l'essence du monde », nous paraissions pencher pour une approche conceptuelle. Le terme « essence » suggère un *en-deça*, un monde supra ou extra-sensible, accessible par une réduction de ceux-ci. Toutefois, à ce stade, nous ne saurions nous priver d'un pan entier de l'accès au monde.

⁵ *Ibid.*, p. 1381.

⁶ Pour la définition intégrale de chacune, cf. *Ibid.*, pp. 1381-1382.

⁷ *Ibid.*, p.1382.

Nous requérons donc ici un emploi non-connoté du mot « essence », qui pourrait englober tout aussi bien la vérité sensorielle que l'acuité conceptuelle.

Il nous faut présenter succinctement Bertrand Lavier et son travail. Né en 1949 en Côte-d'Or, suivant une scolarité sans formation artistique plastique particulière – sinon un apprentissage du piano – Lavier s'engage dans des études d'horticulture à l'école de Versailles, dont il sort diplômé en 1971, entamant une carrière de paysagiste. Introduit à l'art actuel depuis quelques temps, il s'acclimate au milieu et réalise ses premières œuvres en même temps qu'il termine ses études. Propulsé « artiste prometteur » par Catherine Millet et Pierre Restany au début des années 1970, sa carrière prend peu à peu son envol, la consécration arrivant à la décennie suivante. Ses travaux les plus connus sont aussi les séries majeures comptant des centaines d'exemplaires : « les objets repeints » (1980), où Lavier s'empare d'objets communs pour les recouvrir de peintures, tout en conservant chaque détail ainsi que la colorimétrie originale ; et les « superpositions » (1984) mettant en scène deux objets industriels posés l'un sur l'autre et exposés en tant que sculpture.

L'éventail temporel de l'activité artistique de Lavier s'étend de 1969 à nos jours. Nous avons choisi d'aborder son travail depuis son origine, et ce pour des raisons essentiellement historiques. L'époque à laquelle Lavier démarre sa carrière est celle de l'art conceptuel : c'est dans l'intervalle de ses études d'horticulture qu'ont lieu les deux expositions marquant l'avènement et la domination de ce courant, *Quand les attitudes deviennent formes* en 1969 à la Kunsthalle de Berne, et la *Documenta V* de Kassel en 1972. L'art conceptuel était lui-même en grande partie tourné vers la reconnexion du monde avec le réel, un réel vu précisément comme conceptuel, il fallait donc en finir avec la peinture, en finir avec la visualité. C'est cette vision radicale du réel à laquelle Lavier va se confronter, tout d'abord en adoptant une posture relativement proche de celle de son temps, avant de s'en éloigner et de constituer son propre discours. A ce stade, il est nécessaire de donner plusieurs précisions. D'abord, il est difficile de réduire tous les mouvements relevant de l'art conceptuel à cette définition particulière de la réalité et que la cartographie précise de l'essence du monde selon ses courants demanderait un travail de recherches à lui seul. Ensuite, et ce point découle du précédent, la vision que nous avons souhaité présenter de la notion de réel selon l'art conceptuel est essentiellement celle de Lavier – ce qu'il en a perçu, ce qu'il en a compris. Cette façon de comprendre l'art conceptuel, est comme nous allons le voir, une information à elle seule et une partie prenante du discours de l'artiste quant à sa propre expression du réel.

Pour ce travail, la totalité des œuvres réalisées par Bertrand Lavier n'a pas été analysée. Plusieurs séries de l'artiste sont passées sous silence, pour plusieurs raisons. Le travail de Lavier se caractérise par une certaine cohérence. La lecture des présentations d'œuvres devrait apporter au lecteur la preuve que ce sont souvent les mêmes thématiques qui sont au cœur du travail de Lavier : la représentation, l'esthétique des objets simples, l'histoire de l'art, la place de l'artiste... Ces problématiques reviennent systématiquement, et certaines séries n'apportent pas forcément beaucoup plus de réponses que d'autres, ni de nouvelles formulations. Notre travail s'est par conséquent concentré sur l'étude systématique des œuvres emblématiques de chaque période. Ces choix sont à la fois logiques et pratiques : des séries, comme « les objets repeints », « les superpositions », les « Walt Disney Productions » sont si connues, ou représentent un corpus si large

qu'il est impossible de ne pas leur accorder une place conséquente. D'autres œuvres ou séries, enfin, n'ont bénéficié que d'une exposition minime. L'artiste n'a pas souhaité les réemployer, les retravailler, et il existe trop peu de sources photographiques, documentaires, trop peu de témoignages ou de textes de première main pour se faire une idée suffisante. Le silence de l'artiste quant à ces œuvres nous a donc encouragé à les mettre de côté, ayant par ailleurs un éventail de pièces déjà conséquent. L'artiste, en outre, continue de produire à l'heure actuelle. Dans le souci d'avoir un minimum de recul historique, nous avons donc choisi de nous arrêter à l'année 2007, date du début de nos recherches.

Concernant l'état de la recherche sur Bertrand Lavier, il est à noter que l'immense majorité des écrits produits sont issus de catalogues d'expositions ou d'articles de presse⁸. Dès le départ, son travail a bénéficié d'une certaine attention de la part d'acteurs majeurs de la scène contemporaine. Ainsi, c'est Pierre Restany lui-même qui rédigea le texte d'introduction du carton d'invitation de sa première exposition personnelle chez Lara Vincy en septembre 1973⁹, exercice qu'il poursuit pour la seconde au Centre National de l'Art Contemporain de Paris. Le critique y pose Lavier comme un artiste conceptuel travaillant sur les possibilités du langage.

Sa découverte par Catherine Millet le fait accéder aux colonnes du journal *art press*, fondé par cette dernière et Daniel Templon en 1972. Les premiers textes apparaissent dès 1975¹⁰, et sont signés Jacques Soullou, puis Jacques Henric. Millet elle-même fournit quelques textes, avant que Catherine Franbclin ne signe des articles décisifs. Le journal a fourni à Lavier une exposition fidèle et durable. Depuis 1975 à nos jours, *art press* a couvert quasi systématiquement toutes les expositions de Lavier. On compte par exemple pas moins de sept articles entre 1982 et 1987, chacun prenant fait et cause pour l'artiste, profondément lié à l'histoire du journal et de sa fondatrice. Ils sont issus de la même génération et font partie du même milieu, Lavier étant un assidu de la galerie Templon, responsable de ses premiers contacts avec l'art contemporain. De ce point de vue, les écrits de Millet ont une valeur biographique inestimable, la proximité de l'auteur avec l'artiste remontant à avant-même son éclosion. Dans les entretiens, celui-ci apparaît à l'aise et délivre toujours des informations capitales, les deux esprits étant en bonne intelligence. La ligne d'*art press* est la première à avoir pointé le rapport trouble de Lavier avec l'art conceptuel, et à avoir acté le caractère visuel de ses pièces.

Les œuvres s'espacant jusqu'au tournant des années 1980, les textes font de même. Avec l'arrivée de séries comme les « Landscapes Painting and beyond » ou les « objets repeints », la littérature portant sur l'artiste explose. Plusieurs commentateurs majeurs entrent alors en scène. On note tout d'abord l'arrivée de Franck Gautherot et Xavier Duroux, ce dernier publiant en 1980

⁸ Il est important de mentionner deux outils capitaux pour aborder en profondeur la littérature produite sur Lavier : la bibliographie reproduite en fin du catalogue *Bertrand Lavier, depuis 1969*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2012, pp. 159-162, qui s'approche de l'exhaustivité ; et la « biographie » du catalogue *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, Paris, 1991, pp. 92-117, dans laquelle sont reproduits dans l'ordre chronologique plusieurs articles clés sur le travail de l'artiste.

⁹ Cf. *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 92.

¹⁰ *Ibid.*, p. 124.

8 ateliers d'artistes en Bourgogne, catalogue de l'exposition du même nom, à la Maison de la Culture de Chalon-sur-Saône, commissionnée par Douroux. Par ce double événement débute une longue et fructueuse collaboration entre eux. Outre la parution régulière de textes, les fondateurs du Consortium et des éditions des presses du réel vont organiser à partir des années 1980 plusieurs expositions majeures de l'artiste, qui vont au-delà de la dizaine, et ne se limite ni aux murs du Consortium, ni même au territoire français. Le Coin du Miroir, devenu le Consortium, agit comme une vitrine expositionnelle et critique pour le travail de Lavier, qu'ils placent dans leurs textes comme un des éléments-clés de l'art mondial pour la décennie 1980, et l'un des meilleurs représentants de l'art post-conceptuel, ayant compris et digéré les conclusions de l'art des années 1970 et intégré les codes de l'art lui-même en tant que matière plastique. Comme ce fût le cas pour *art press*, Bertrand Lavier bénéficie de la prise d'envergure du Consortium et des presses du réel, dont le soutien ne s'est jamais démenti, le centre ayant programmé l'artiste pour la Biennale de Lyon dont il eut la charge en 2003, et ayant édité le catalogue d'une exposition ne portant pas leur marque en 2009.

Le début des années 1980 marque également le début de l'intérêt des grands médias nationaux. Dès 1981, l'artiste orne régulièrement les pages culture du *Figaro* avec Michel Nurisdany et de *Libération* avec Hector Obalk puis Daniel Soutif, chacun lui accordant un article par an au minimum. Nurisdany et Soutif, par leur activité soutenue, inscrivent définitivement Lavier dans le paysage artistique français et l'installent comme un créateur majeur. Tous deux agissent dans le contexte de l'apparition des « objets repeints » puis des « superpositions » et fournissent des interprétations décisives quant à ces séries. Soutif s'attarde sur la notion de paradoxe et argue que les œuvres ne sont ni une continuation pure et simple du conceptuel, ni une négation farouche de celui-ci par la présence physique de l'objet. Le critique se montre particulièrement prudent dans ses prises de position. Nurisdany souscrit également à l'ambiguïté des « chantiers », voyant les œuvres de Lavier comme des objets doubles.

Le milieu de la décennie est aussi le moment de la reconnaissance institutionnelle. Serge Lemoine le fait entrer dans la collection du FRAC Bourgogne nouvellement créé, et produit à son tour plusieurs textes, davantage explicatifs que critiques, visant à la promotion du travail de l'artiste. C'est aussi à cette période que le nom de Lavier se fait une place sur la scène internationale, l'artiste bénéficiant pour la seule année 1985 de deux articles dans *Artforum*, dont un signé Germano Celant, précurseur quant à l'analyse de l'ontologie de la touche de pinceau chez Lavier, ainsi que sur le thème plus général du passage de l'objet à l'œuvre d'art, actant le caractère à la fois physique et symbolique de la méthode employée par Lavier.

C'est aussi au cours des années 1985-1986 que paraissent les premiers catalogues monographiques sur l'artiste : le premier pour l'exposition *Bertrand Lavier* à l'ARC/Musée d'art moderne de la ville de Paris, avec des textes de Claude Gintz, Suzanne Pagé et Alain Coulanges, dans lequel ce dernier émet l'hypothèse que l'entièreté du travail de Lavier tourne autour de la peinture et qu'il est lui-même avant tout un peintre ; puis un second à l'occasion de la grande exposition dijonnaise organisée par le Consortium, le Musée des Beaux-arts et l'Athénéum. On y retrouve des textes de Celant, Douroux et Gautherot, et surtout un entretien capital avec Bernard Marcadé au

cours duquel est effectué un rapide rapprochement avec Nietzsche, qui a grandement influencé notre approche. L'année 1986 se termine notamment par la consécration internationale, l'artiste bénéficiant d'un article personnel dans le *New York Times*, par Roberta Smith¹¹.

A partir de ce moment, l'artiste bénéficie d'une très large couverture médiatique nationale et internationale, le nombre des contributeurs augmentant drastiquement. Cette popularité fait de Bertrand Lavier un des représentants majeurs de l'art français, et aussi l'une des cibles, avec Daniel Buren, d'une certaine partie de la critique faisant d'eux les parangons d'un art contemporain déviant, Philip Jodidio qualifiant la superposition *Brandt/Haffner* de « nouvel académisme », dans un éditorial assassin¹². Ici se forme une partie de l'image publique de l'artiste, accusé de désinvolture et d'imposture.

Dès lors, les articles cèdent le pas aux catalogues d'expositions monographiques d'importance. En 1991 paraît celui relatif à la présentation de son travail aux galeries contemporaines du MNAM au Centre Georges Pompidou. Plusieurs textes clés y sont présents, de Dominique Bozo, Paul-Hervé Parsy, Thierry de Duve, Catherine Millet et Bernard Marcadé. La question de la place du ready-made et de l'influence de Duchamp sur Lavier y est largement développée par de Duve. De façon générale, l'ouvrage prend acte de la séparation de Lavier avec l'art conceptuel – c'est ici que Millet déclare *Polished* comme une caricature de l'œuvre de Lawrence Weiner¹³ –, tout en posant le débat de la filiation entre Lavier et Duchamp, débat qui va mobiliser les énergies de de Duve et Coulange au début des années 1990, le premier arguant que l'œuvre de Lavier est essentiellement théorique, le second qu'elle est strictement picturale, échangeant leurs points de vue par catalogue interposés¹⁴, ayant pour effet d'associer probablement à tout jamais le nom de Duchamp à celui de Lavier. Enfin, pour revenir au catalogue susmentionné, celui-ci brille par une compilation conséquente d'articles de presses ou de cartels d'exposition rédigés depuis les débuts de carrière de Lavier jusqu'à 1990, le tout agrémenté de photographies inédites, faisant du livre un inestimable réservoir d'informations, et un premier véritable jalon dans l'écrit sur Bertrand Lavier.

Un autre catalogue est publié la même année en Italie à la suite d'une exposition au Castello di Rivoli, aux éditions de Luca. Michel Nurisdany y développe l'idée de « l'évidence déconcertante » et de l'aveuglement que provoquent les situations pourtant simples mises en place par Lavier. Giorgio Verzotti s'y concentre sur la façon dont Lavier parvient à changer de simples objets en œuvres d'art, connectant son travail avec le contexte du retour à la peinture, de l'appropriation, citant l'œuvre de Lavier comme un travail sur l'image et la façon dont l'art la traite. Il est l'un des défenseurs de l'aspect conceptuel de l'art de Lavier.

¹¹ « Bertrand Lavier, John Gibson Gallery », *New York Times*, 28 novembre 1986.

¹² « Le nouvel académisme », *Connaissances des arts*, n° 435, mai 1988. L'auteur a poursuivi avec « Art mort ou langage mort » dans le n° 465, en novembre 1990.

¹³ *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 13.

¹⁴ A. Coulange, *Bertrand Lavier*, ARC-MNAM, Paris, 1985, p. 65 ; T. de Duve, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, pp. 22-29 ; A. Coulange, *Peut-être*, les presses du réel, Dijon, 1994.

En 1994 paraît *Argo*, petit ouvrage faisant suite à une exposition collective à Hambourg, commissionnée par Hans-Ulrich Obrist, catalogue uniquement consacré à l'entretien entre le critique et Lavier, ayant pour point de départ son récent travail de « repeinture » d'un bateau nommé *Argo*. Deux ans plus tard sort un catalogue uniquement en anglais et en italien (avec Ida Gianelli, Daniele de Giudice, Giorgio Verzotti et Daniel Soutif), prouvant la présence bien implantée du travail de l'artiste hors du contexte strictement français, à la suite d'une nouvelle exposition au Castello du Rivoli, seulement trois ans après la dernière.

En 1999 paraît chez Flammarion l'unique véritable monographie sur l'artiste, entièrement menée par Catherine Francblin, elle y aborde l'ensemble de l'œuvre de Lavier, fournissant un long texte explicatif sur chaque série significative. L'ouvrage se termine par un entretien-clé entre l'auteure et l'artiste (« Redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite »), où de nombreuses précisions biographiques ou thématiques ont lieu. Francblin reprend en quelque sorte le travail de Millet et donne ses propres conclusions. Sa vision des rapports de Lavier avec l'art conceptuel est aussi tranchée et elle s'inscrit comme le plus fervent défenseur de l'idée que les pièces de Lavier ont pour mission la rematérialisation de l'art. La nature de son travail, portant sur l'exhaustivité, la distance et la précision documentaire, donne à ses écrits une validité inégalée. Elle fut longtemps, avant le catalogue de Michel Gauthier, la seule à s'être penchée de façon globale sur l'œuvre de Lavier et être ainsi en mesure de mettre en perspective les séries les unes par rapport aux autres. Son approche objective concernant le problème du ready-made donne aussi une valeur inestimable à son analyse, là où d'autres ont tendance à prendre parti. Nos recherches sont grandement tributaires des écrits de Francblin, qui est parfois la seule à avoir traité en profondeur de certaines séries mineures.

L'année suivante, Eric Troncy, alors co-directeur du Consortium, signe le catalogue de l'exposition *Vitrines* chez Yvon Lambert. Les écrits de Troncy, plus thématiques et aussi plus littéraires, cherchent à décrypter la technique de Lavier, en approfondissant notamment la thématique de la greffe et de l'hybridation. L'écriture volontairement imagée et poétique de Troncy permet de faire des rapprochements et des correspondances particulièrement fertiles, selon sa fameuse pratique d'exposition du « Display » où l'auteur fait se confronter deux œuvres sans nécessairement de rapport, mais qui mises ensemble vont produire du sens et donner un éclat inédit à chacune.

A partir des années 2000, ces catalogues se multiplient. Plusieurs sont à retenir : à la suite d'une exposition au MAMCO de Genève, le musée publie une compilation des entretiens donnés par l'artiste entre 1982 et 2001¹⁵. Il s'agit d'un document de travail inestimable, certains d'entre eux étant introuvables ailleurs, ou seulement partiellement reproduits dans d'autres publications. L'ouvrage permet ainsi d'éprouver l'évolution de la pensée de l'artiste, par exemple sur son propre statut, se qualifiant tour à tour de peintre, puis d'artiste, ou sur ses hésitations quant à qualifier les superpositions en tant que synthèse dialectique ou de monolithe paradoxal.

En 2002 a lieu une de ses expositions majeures au Musée d'art Moderne de Paris, sanctionnée elle aussi d'un catalogue. Y est reproduit un entretien d'importance dans lequel l'artiste disserte

¹⁵ *Bertrand Lavier. Conversations, 1982-2001*, Mamco, Genève, 2001.

avec Daniel Birnbaum de l'importance de sa formation d'horticulteur dans son travail d'artiste, ainsi que de la complexité de la série des « Walt Disney Productions », ainsi qu'un article clé de Daniel Soutif dans lequel il établit que le cas de Lavier présente un problème majeur : celui d'un artiste visuel au pays des écrivains, arguant que le travail de l'artiste est fréquemment l'objet d'erreurs d'approche, développant avec précision le caractère esthétique des œuvres, posant de façon définitive le problème de la place de Lavier dans le paysage français.

Serge Lemoine programme Lavier pour une manifestation au Musée d'Orsay en 2008, dans laquelle il fut confronté à la peinture de Manet. On y découvre dans le catalogue afférent un entretien avec Catherine Millet dans lequel sont dévoilées, pour la première fois aussi précisément, les conditions qui permirent à Lavier d'entrer dans le monde de l'art contemporain. L'année suivante, l'artiste est choisi pour une grande exposition à la Villa Médicis à Rome. Les presses du réel éditent le catalogue¹⁶, comprenant différentes interventions, dont une notable de Bernard Blistène, arguant que l'œuvre de Lavier est entièrement conceptuelle, concédant tout de même à Lavier que son travail est avant tout basé sur l'expression de son propre style, un style mental.

Enfin en 2012, Michel Gauthier publie le catalogue de l'exposition qu'il a personnellement commissionnée au Centre Georges Pompidou en 2012/2013, *Bertrand Lavier, depuis 1969* ». Ouvrage d'envergure, le catalogue est la première tentative de couverture exhaustive du travail de Lavier depuis la monographie établie par Francblin plus de dix ans auparavant et représente un travail considérable. De nombreuses précisions biographiques, bibliographiques, contextuelles inédites sont apportées, le texte est parsemé de témoignages de l'artiste. Le livre permet également d'avoir un aperçu des évolutions de la carrière de l'artiste – études, changements de galeries, rencontres, anecdotes personnelles –, donnant ainsi un éclairage inattendu sur son travail et permettant d'affiner considérablement les analyses. Le texte aborde l'ensemble des pratiques de l'artiste, même si le manque de temps et de place ne permet qu'une analyse superficielle dans certains cas. L'auteur insiste notamment sur la dimension postmoderne des œuvres de Bertrand Lavier. La chronologie établie par Pierre Tillet, ainsi que la liste des expositions et des œuvres, réalisée par Marie Griffay, sont des outils inestimables pour le chercheur. Hélas, l'ouvrage est paru trop tardivement en ce qui concerne notre propre travail, qui au moment de la sortie du livre était davantage tourné vers la rédaction que l'étude des sources. Nous avons néanmoins essayé de tenir le plus possible en compte les informations contenues dans cet ouvrage afin de maintenir la qualité du présent travail à jour en apportant le maximum de modifications possibles.

Il est indéniable que le travail de Gauthier doit servir de base aux études futures sur l'œuvre de Bertrand Lavier, et doit être considéré sur un pied d'égalité avec la monographie de Catherine Francblin, dont elle ne semble toutefois pas dépasser la pertinence critique. La compilation des *Conversations* constitue à n'en pas douter le troisième document absolument indispensable à la bibliographie laviérienne.

¹⁶ *Bertrand Lavier, Roma*, Les presses du réel, Dijon, 2009.

Concernant les travaux universitaires, aucun travail de troisième cycle n'a été effectué sur Bertrand Lavier. Quelques thèses¹⁷ – soutenues pour la plupart au début des années 2010 – en arts plastiques évoquent son travail à titre d'exemple, sans se focaliser sur lui. Ces travaux du reste, n'ont que peu à voir avec notre angle d'attaque.

Concernant la méthodologie, nous avons privilégié une approche tripartite classique, très semblable à celle édictée par Erwin Panofsky : présentation, contextualisation, interprétation. Dans un premier temps, il s'agit de présenter les séries d'œuvres de Lavier dans l'ordre chronologique. Il arrive un point cependant où le travail de Lavier, notamment au tournant des années 1980, tend à mélanger les séries qui se chevauchent, commencent, s'arrêtent, puis reprennent. Nous avons ainsi pris la liberté de retarder la description de certaines d'entre elles, qui se terminent plus tardivement d'autres pourtant commencées après ou au même moment. Nous avons essayé de limiter au maximum ce phénomène afin de garder une forme de cohérence. Ces présentations se décomposent elles-mêmes en trois parties, elles aussi selon le plan panofskien : une approche physique et technique des œuvres ou d'un groupe d'œuvres est d'abord effectuée, approche que nous avons souhaitée la plus concise possible afin de ne pas alourdir la lecture. Ensuite, vient un travail de contextualisation. Généralement, il s'agit de replacer ces œuvres ou ses groupes d'œuvres dans l'histoire du siècle, l'histoire de la thématique principale qui y est abordée, et aussi selon la carrière de Lavier, afin de dégager les éventuelles transformations de son art et de son discours. Dans un troisième temps intervient l'analyse plus approfondie de la série, où nous tâchons d'établir une corrélation avec notre problématique. Nous avons opté pour analyser d'emblée les séries, afin d'en dégager la substance, substance qui doit nous servir à édifier un portrait du rapport de l'artiste au réel, rapport qui va ensuite être discuté selon plusieurs façons : l'angle historique, et l'angle herméneutique. Voilà pourquoi il est nécessaire de ne pas conserver l'interprétation des séries pour la fin. Cette interprétation est entièrement subordonnée aux œuvres, alors que notre problématique est à la fois plus générale et plus profonde. L'interprétation des séries stricto-sensu devient alors une simple matière première pour deux autres vagues d'analyse.

Le deuxième temps de l'étude est consacré à la contextualisation générale du travail de Lavier, dans le but de situer historiquement son rapport artistique au réel. Ce placement historique débute par des précisions sur les origines du travail artistique de Lavier, travail qui n'avait jamais été effectué auparavant, dans le but de nous permettre de préciser sa vision du monde. Ensuite, il

¹⁷ S. Lecomte, *Le fard comme médium, objet d'étude et d'expérimentation plastique*, (dir. J.L. Le Gouic), thèse de Doctorat en Arts Plastiques et Sciences de l'art, soutenue le 11 mai 2011 à Aix-Marseille 1 ; M. A. Molina-Martinez, *Photographier la peinture : de la photographie document de l'œuvre à la photographie de notation*, (dir. Y. Toulouse), thèse de doctorat en Arts Plastiques, soutenue le 17 novembre 2012 à Rennes 2 ; L. Martinez, *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique, en France de 1970 à 2005*, (dir. L. Barlangue), thèse de Doctorat en Histoire de l'Art, soutenue le 27 juillet 2011 à Toulouse 2 ; E. Molinet, *L'hybridation, un processus décisif dans le champ des arts plastiques : de la figure à la culture hybride*, (dir. B. Goetz, J.P. Resweber), thèse de Doctorat en Arts Plastiques et Esthétique à l'Université de Lorraine ; L. Balard, *L'objet, la figure et l'entour : Essai sur l'objet pictural réel à partir des conditions et des modalités de mise en œuvre de l'entour ; l'entour étant entendu dans différents sens : le fond, l'environnement spatial et le contour : Corpus d'artistes de référence : Pierre Bonnard, Giorgio Morandi, George Segal, Pablo Picasso ...*, (dir. J.P. Mourey), thèse de Doctorat en Arts Plastiques, soutenue 19 novembre 2010 à Saint-Etienne.

convient de l'inscrire dans une chronologie artistique. Comme nous l'avons énoncé, le siècle entier a été agité par cette recherche du réel. Il est donc possible de le confronter à certains grands schémas du siècle, schémas que nous avons choisi de la sorte : le premier, imposé par l'essentiel des critiques et fréquemment discuté par Lavier (Duchamp), et le second, peu évoqué, mais revendiqué par l'artiste (Warhol). Ces deux visions, clairement identifiées, doivent nous permettre d'affiner notre propos et de donner une perspective historique à l'analyse des séries susmentionnées.

Le troisième et dernier temps, davantage interprétative, confronte la nouvelle matière première à deux courants de pensée, l'un, choisi car il est caractéristique de la période dans laquelle l'artiste s'est manifesté (la postmodernité) et qu'elle peut donc nous éclairer quant à son rapport au monde ; l'autre, parce qu'il était nécessaire de trouver mode de réflexion qui batte en brèche la domination conceptuelle dans l'approche du monde, rende sa noblesse au sensible, et fasse état d'un chaos du réel et de la nécessité de lui imposer un filtre esthétique (Nietzsche). Il ne s'agit plus ici nécessairement de situer Lavier par rapport à eux, mais davantage de préciser, d'un point de vue philosophique puisque le sujet s'y prête, la position de l'artiste en le confrontant à des systèmes hétérogènes qui pourtant semblent lui seoir. Cette approche est venue au cours du processus de maturation intellectuelle du sujet. La dimension paradoxale de la philosophie de Nietzsche, la volonté de renverser la domination de la pensée idéale-idéale héritée de Platon par une approche plus sensuelle et sensible, en tous cas plus équilibrée dans son rapport au concept et à la matière, qu'elle ne considère pas comme opposées, mais subtilement mêlées, nous ont paru suffisamment résonner avec le travail et le discours de Lavier. Nous avons souhaité soutenir l'hypothèse que la philosophie de l'un éclaire le travail de l'autre, tout en gardant à l'esprit notre problématique de départ. Il n'y a ici aucune volonté de fournir un travail philosophique pur. L'état de l'art, après la période conceptuelle, est indéniablement conditionné par le discours philosophique ainsi la réponse que les artistes apparus par la suite y apportent, on ne saurait simplement passer sous silence cet état de fait. Il ne s'agit pas non plus de prouver que Lavier est nietzschéen, mais d'apporter un éclairage par une pensée déjà construite nous permettant par comparaison de préciser le rapport de Lavier à la réalité et d'évaluer comment l'art doit en rendre compte.

La démarche panoskienne présente cet avantage de cerner concrètement et historiquement l'objet, avant de pouvoir l'analyser avec recul. Notre problématique étant davantage hermétique que thématique, il était pertinent de réserver ce troisième temps uniquement à l'interprétation détachée de la surface des œuvres, notre propos visant à mettre au jour le sens profond du travail de Lavier, et non simplement de déterminer « de quoi parle l'œuvre ».

Le lecteur constatera que les développements de ces différents sujets sont parfois inégaux, notamment ceux concernant les présentations d'œuvres. Ceci est dû au fait que certaines séries sont plus importantes, plus longues dans le temps et ayant fourni plus d'œuvres. Ces parties bénéficient en général d'une littérature très conséquente que nous fûmes obligés de prendre en compte. Les textes présentent de longues analyses qui ont nourri notre réflexion. Certaines semblaient indépassables, d'autres de passionnantes pistes à suivre, d'autres encore, des thèses à

contrer. Des différences très sensibles existent dans le traitement des séries. Les « superpositions », les « objets repeints », les séries inspirées de Walt Disney jouissent de dizaines et de dizaines de pages de catalogues et de monographies, tandis que des propositions plus récentes, comme les « Harcourt/Grévin » ou les peintures de Stella refaites en néon ne bénéficient, littéralement, que de quelques lignes. Dans ces cas-là, l'entièreté ou presque du travail restait à faire et nous n'avions à nous soucier d'éventuelles prises de position. Nous avons donc décidé de prendre en compte ces différences, sans céder à la tentation d'égaliser artificiellement les parties entre elles.

Enfin, nous avons privilégié pour notre recherche une approche documentaire appuyée. Il était nécessaire d'avoir une connaissance approfondie des sujets satellitaires à la thématique principale, afin d'être le plus précis possible dans nos observations. Cette démarche a été accomplie dans l'objectif d'offrir à notre étude la base la plus stable. Les cas de Marcel Duchamp, Andy Warhol et Friedrich Nietzsche ont donc demandé des recherches parallèles fournies, au risque que le fruit en alourdisse les parties concernées. Certains raccourcis auraient peut-être pu être pris, mais nous avons préféré une approche plus précise et normée, afin de bien faire comprendre au lecteur d'où nous partions, et pour mieux lui faire entrevoir où nous voulions aboutir.

Le plan de notre étude se déroule donc en trois temps. Le premier est consacré à une présentation chronologique, dans la mesure du possible, des séries majeures de l'artiste. Nous débutons tout d'abord par l'étude des œuvres de son début d'activité d'artiste, avant-même qu'il ne le soit « à temps plein », avant d'examiner ses tentatives d'ordre conceptuel. Ensuite viennent les deux séries phares des années 1970, dans lesquelles l'artiste commence à s'interroger sur la peinture : les « oppositions de couleur », puis les « paysages repeints ». La décennie suivante est toute entière consacrée aux grandes disciplines de l'art que sont la peinture et la sculpture : « les objets repeints », les « superpositions », les « Walt Disney Productions », les « peintures projetées », les « objets découpés », « les miroirs et vitrines repeints ». Puis viennent deux séries-clés des années 1990, les « Ready-Destroyed » et les « objets soclés », qui se concentrent davantage sur les modes de présentation artistiques. Enfin, le premier mouvement s'achève sur la présentation de deux « chantiers » des années 2000, les « Harcourt/Grévin » et les « Néons », où l'artiste s'adonne à l'appropriation de styles artistiques donnés. Chaque série, comme annoncée, fait l'objet d'une étude tripartite : une présentation, une mise en perspective historique générale et du point de vue de Lavier lui-même, et enfin une interprétation.

La deuxième partie du texte reprend le travail de contextualisation à plus grande échelle. Dans un premier temps, nous présenterons une biographie de l'artiste et tenterons de déterminer ce que nous pouvons en retirer quant à sa pratique artistique, de déterminer la possibilité d'une origine lointaine à la découverte – relativement tardive – de sa vocation d'artiste. Le second temps est consacré aux rapports entretenus par Lavier avec l'œuvre de Marcel Duchamp. L'ombre de l'artiste franco-américain plane sur Lavier depuis le début de sa carrière, et chacune de ses apparitions lui vaut son lot de comparaisons, qu'il a la plupart du temps démenties. Il est rare qu'un texte sur Lavier ne mentionne pas le nom de Duchamp, ou qu'il ne convoque le ready-made. L'étude porte sur trois points : la comparaison entre le ready-made duchampien et l'objet laviérien,

la figure de l'artiste selon chacun, et enfin la définition du réel par chacun d'entre eux. Nous avons ici tenté de déterminer précisément quels liens les unissent et quels éléments les séparent. La dernière étape de cette contextualisation est consacrée à la figure d'Andy Warhol et se concentre elle aussi sur trois points : la façon dont l'artiste se situe par rapport à la société, la relation distante que l'artiste adopte face à ses propres créations, et enfin, sur la volonté d'exprimer la réalité au travers d'images.

La troisième partie est concentrée sur l'analyse de la construction artistique de la réalité par Bertrand Lavier. Chacune des précédentes parties a apporté son lot de réponse quant au sujet initial. Il s'agit alors de réexaminer ces réponses à travers deux approches. La lecture postmoderne du travail de Lavier nous amène tout d'abord à un travail de définition des valeurs postmodernes, et sur la façon dont Lavier y répond. Ensuite, il s'agit de s'intéresser à la façon dont le postmodernisme et Lavier autorise et encourage le recours à la vision dans l'art. Par la suite, trois thématiques typiquement postmodernes étudiées : l'utilisation du cliché, celle du travail des autres, et enfin le rapport à la tradition. En dernier lieu, nous posons la question de l'adhésion de Lavier à la notion postmoderne de la fragilité du réel. L'autre lecture est plutôt esthétique : il s'agit du lien avec la pensée nietzschéenne. Nous avons découpé notre approche en quatre parties. La première reprend là où l'approche postmoderne du monde nous avait laissé : la nature chaotique du réel, d'où découle l'insuffisance de la philosophie à en rendre compte et à soulager l'être humain de cet état de fait, contrairement à l'art. Les trois mouvements suivants consistent à établir les trois caractéristiques fondamentales de l'art nietzschéen comme laviérien : l'importance de la mise en scène, la construction paradoxale de l'œuvre, et enfin la place de l'œuvre comme acte de résistance face au désespoir.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS

AVANT-PROPOS

INTRODUCTION

SOMMAIRE

PARTIE I : PRESENTATION DU CORPUS

Chapitre I : Les débuts

Chapitre II : Répétitions différentes, les années 1970.

Chapitre III : Oppositions de couleurs

Chapitre IV : Paysages repeints (1977,...)

Chapitre V : Objets repeints (1980-...)

Chapitre VI : Superpositions

Chapitre VII : Walt Disney Productions, 1947-1984-1985-1987-1995-1997-2001-2008-2013 ?

Chapitre VIII : « Télépeinture »

Chapitre IX : Fragments et recadrages (1988-2000)

Chapitre X : Miroirs et Vitrines (1984-1998)

Chapitre XI : Ready Destroyed (1993-...)

Chapitre XII : Objets soclés (1994, ...)

Chapitre XIII : Harcourt/Grévin (2002)

Chapitre XIV : Néons (2003, ...)

PARTIE II : CONTEXTES

Chapitre I : La formation de Bertrand Lavier.

- 1) L'enfance de Bertrand Lavier.
- 2) Les études supérieures : horticulture et paysagisme.
- 3) Rencontre(s) avec l'art.
- 4) Les débuts.

Chapitre II : Bertrand Lavier, héritier de Marcel Duchamp ?

- 1) Ready-made duchampien et objet laviérien

1.1. Définitions du Ready-made.

- a) Le ready-made comme tentative conceptuelle.
- b) Le ready-made comme tentative « sociologique ».
- c) Le ready-made comme tentative esthétique.
- d) Le point de vue de Lavier sur le ready-made.

1.2. L'objet laviérien

- a) L'unicité des objets
- b) Le rôle de la peinture, l'intervention de l'artiste.
- c) Rapprochements possibles avec le ready-made.
- d) Le passage du ready-made à l'œuvre d'art.
- e) Ni formalisme, ni conceptualisme

2) Le rôle de l'artiste : Rose Sélavier.

2.1. L'artiste chez Duchamp

- a) Un travail mental
- b) La subordination du travail manuel au concept.
- c) La place dévaluée de l'artiste.
- d) Le devoir d'innovation.

2.2. L'artiste chez Lavier

- a) L'artiste metteur-en-scène, mobilisant des intermédiaires.
- b) Le passage visible de l'artiste.
- c) Le travail artistique comme convention active
- d) Le travail concret

3) L'approche de la réalité.

3.1. Duchamp platonicien, Lavier épicurien ?

- a) Le rejet du visuel
- b) La haine de la peinture
- c) La mort de la mimésis
- d) Le concept supérieur et sa nécessaire mise en action.
- e) La possibilité d'un art pur
- f) Lavier, le rejet du conceptuel dominant et l'amour du visuel
- g) Le réel tiré de la matière ?

h) L'apparition du réel au travers d'un cadre, du général au particulier.

i) Le réel construit à partir de la représentation ?

3.2. Le rôle du langage

a) L'usage particulier du titre : décalé chez Duchamp, descriptif chez Lavier.

b) Duchamp, la mise en échec de l'image par le langage : Lavier, la mise en échec du langage par l'image.

3.3. Une approche paradoxale du réel.

a) Le monde insaisissable de Duchamp, le paradoxe comme valeur

b) L'érotisme chez Duchamp, la sexualité conceptualisée

c) Poésie et ironie chez Duchamp.

d) Le paradoxe laviérien, les sens conceptualisés.

e) La notion de retard chez Lavier.

f) Un équilibre concept-matière.

Chapitre III : Emprunts de Bertrand Lavier à Andy Warhol

1) L'artiste face à la société

1.1. Un contexte favorable ?

1.2. Vers une égalité des sources de l'art.

1.3. Un rapport ambigu à la société.

2) Des artistes à distance.

2.1. Le peintre absent

2.2. L'utilisation d'intermédiaires.

2.3. L'artiste-machine.

2.4. Une autonomie accrue des œuvres.

3) Peindre le réel.

3.1. La force de la peinture.

3.2. La nécessité de la déformation

3.3. Le moyen de rendre compte d'une réalité complexe.

3.4. Rester à la surface de la profondeur.

PARTIE III : LA TRANSFIGURATION DU BANAL

Chapitre I : L'approche Postmoderne.

1) Définitions

- 1.1. Généralités.
- 1.2. Critique de la raison.
- 1.3. Le peuple, la nouvelle référence.
- 1.4. Nivellement à tous les niveaux.
- 1.5. Nivellement par le traitement.
- 1.6. la dernière valeur : l'efficacité
- 2) Le retour au visuel.
 - 2.1. Réévaluations historiques.
 - 2.2. La place historique de la vision ?
 - 2.3. L'incommensurabilité de l'œil.
- 3) L'utilisation des clichés
 - 3.1. Un disqualifié symbolique d'une période, devenu matière première.
 - 3.2. L'art comme cliché
- 4) L'utilisation du travail des autres.
 - 4.1. L'absence de hiérarchies des pratiques
 - 4.2. De l'appropriation manifeste.
- 5) Le rapport à la tradition.
 - 5.1. Les notions de progrès et d'avant-garde mises en question ?
 - 5.2. Un art éternel, une avant-garde jamais vaincue.
 - 5.3. Un rapport trouble.
- 6) Le réel postmoderne : un réel fragilisé.
 - 6.1. L'invérifiabilité du réel, la possibilité de sa multiplicité.
 - 6.2. Le réel postérieur à la représentation, le réel protéiforme.

Chapitre 2 : L'approche Nietzscheenne.

- 1) Le chaos comme réel
 - 1.1. La prise du pouvoir de la philosophie sur l'édification du réel.
 - 1.2. Un réel chaotique
 - 1.3. L'insuffisance de la philosophie comme moyen d'appréhension du réel.
 - 1.4. De la vie et de la mort.
 - 1.5. Le tragique et le consternant, deux manières similaires d'aller à la rencontre de la réalité ?

- 1.6. La nécessité esthétique, le besoin d'Apollon.
- 2) La mise en scène du réel.
 - 2.1. Le théâtre de la vie : la scénographie du réel.
 - 2.2. Une temporalité particulière : le mythe.
- 3) L'art comme système unifiant.
 - 3.1. Un art à la substance mixte.
 - 3.2. L'action artificielle d'Apollon.
 - 3.3. La nécessité de l'équilibre.
 - 3.4. La critique du consensus.
 - 3.5. L'alliance paradoxale.
 - 3.6. L'œuvre comme monolithe.
 - 3.7. Vers la synthèse ?
- 4) La physiologie de l'art, transfiguration du banal, ré-enchantement du quotidien : la résistance au désespoir moderne et postmoderne.
 - 4.1. Le retour à l'enfance par le jeu.
 - 4.2. L'esprit de pesanteur et le romantisme.
 - 4.3. Le rire.
 - 4.4. Le jamais-vu, l'art comme réalité augmentée ?

CONCLUSION GENERALE

BIBLIOGRAPHIE

PARTIE I :

PRESENTATION DU

CORPUS

Le premier mouvement de notre étude porte sur la compréhension particulière de différentes séries d'œuvres créées par Bertrand Lavier. Dans un souci de précision, nous avons voulu aborder un maximum de groupes d'œuvres, permettant de nous baser sur un champ solide. Nous avons opté pour une présentation chronologique de ces séries. Si les « chantiers » majeurs de l'artiste naissent essentiellement lors de la décennie 1980, et que certaines séries postérieures n'ont pas la même portée, chacune d'entre elles agit comme une réponse bien particulière à notre problématique. Il apparaît que chacune de ces réponses résonnent avec les précédentes, et annoncent les suivantes, laissant entrevoir la nécessité d'une approche historique et chronologique du corpus. L'intention ici est de dégager, pour chaque moment-clé, chaque série importante, comment Lavier envisage le passage du réel à l'œuvre d'art, quelle essence de l'art il tire de la nouvelle série. L'artiste se servant souvent de son travail précédent comme base de départ, ou comme point à contredire, il est nécessaire de se pencher, dans l'ordre, sur les différentes propositions énoncées par Bertrand Lavier, afin d'obtenir un spectre global de son approche du réel, spectre qui sera dans les mouvements suivants confrontés à d'autres artistes ou à des courants de pensées hétérogènes.

Chapitre I : Les débuts

Ampélopsis ou *Premier Travaux de peinture*¹⁸ ou *Sans titre*¹⁹ est la première œuvre réalisée par Bertrand Lavier et date de 1969. A cette période, il est encore élève en horticulture fréquente assidument des galeries parisiennes. L'œuvre se situe dans le jardin de la maison familiale des Lavier, à Aignay-le-Duc, en Côte-d'Or (Bourgogne). A l'image des futures œuvres de l'artiste, il s'agit d'une intervention minimale sur un objet – en l'occurrence un végétal. Ici, Lavier se contente de peindre une ligne blanche sur des feuilles de vignes, des *ampélopsis*²⁰. L'ensemble donne l'impression d'une succession de petits points blancs dans le paysage. Une description plus précise serait difficile, l'œuvre ne subsistant que sur quelques photographies, et bien sûr dans les souvenirs de Lavier. Il convient de rappeler que c'est Bertrand Lavier lui-même qui a décrit cette œuvre comme la première de sa carrière²¹.

¹⁸ Entretien avec C. Broué in *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

¹⁹ CF. ANNEXES, Cat.1

²⁰ « -Votre première œuvre c'était...

-C'était la vigne vierge, l'*ampélopsis*. » F. Stech, *J'ai parlé avec Lavier Annette Messager Sylvie Fleury Hirschhorn Pierre Huyghe Delvoye D. F. G. Hou Hanru Sophie Calle Ming Sans et Bourriaud*, Les presses du réel, Dijon, 2007, p. 13.

²¹ C'est en tous cas le premier de ses travaux qu'il « revendique comme étant intéressant ». Il a réalisé d'autres choses auparavant, mais qui n'étaient pas dignes d'intérêt selon lui, cf. Entretien avec C. Broué, *La Grande Table*, France Culture, 16 novembre 2012.

Aucune difficulté pour classer cette œuvre d'autant que l'artiste le fait lui-même : « C'était un peu inspiré du Land Art »²². De fait, avec une micro-intervention artistique en pleine nature, au destin éphémère, dont les traces sont uniquement photographiques et mémorielles, on pourrait difficilement trouver une meilleure catégorie pour cette pièce, qui ne dépareillerait pas à côté des œuvres de Long, Morris ou Smithson exécutées quelques années plus tôt. Il faut remarquer que Lavier, qui bâtit l'essentiel de sa carrière sur la modification artistique d'objets manufacturés majoritairement mécaniques, dont il conserve une grande partie dans sa propre collection pour les retravailler et les réexposer à loisir, initie sa production avec un support naturel et éphémère. Ce type d'interventions végétales, in situ, sera plutôt rare dans son œuvre comme nous le verrons par la suite. Ceci étant, le choix du support peut s'expliquer par le contexte : le début de carrière (et encore, Lavier pense-t-il vraiment qu'il démarre une carrière d'artiste avec cette œuvre, qui devait tout autant être destinée à amuser le visiteur) d'artiste d'un horticulteur provincial. De fait, l'œuvre peut revêtir la forme d'une synthèse des éléments importants dans l'univers de Lavier à ce moment précis²³ : un intérêt bien évident pour l'art contemporain et la peinture en particulier ; une continuité manifeste avec sa formation d'horticulteur (l'utilisation d'un support végétal connu et choisi) ; et enfin un attachement viscéral à son origine bourguignonne, non seulement en raison du « lieu de naissance » de la pièce, mais aussi pour l'utilisation d'un certain type de feuille, la feuille de vigne, évident symbole de la région s'il en est²⁴. Si ce type de raisonnement est un peu facile et intellectuellement trop séduisant, il permet de mettre à jour le fait que Lavier se trouve à un carrefour de son existence. L'œuvre est tout autant une pièce d'art contemporain qu'une décoration florale, certes un peu audacieuse – et on retrouve déjà ici le mouvement caractéristique de va-et-vient qui entraîne le flou permanent sur le genre de l'œuvre –, comme si Bertrand Lavier ne pouvait ici véritablement se résoudre à choisir entre la tentation de la création contemporaine et l'amour des plantes. Comme une décision annonciatrice de son mode opératoire, Lavier ne choisit pas entre les deux. Il fait, il montre, mais rien n'est définitif. La peinture blanche, l'intervention artistique est manifeste, mais pour autant les feuilles de vignes restent ce qu'elles sont. La transformation est légère et on remarque déjà l'obsession chez Lavier de conserver les valeurs d'usage d'origine de l'objet élu. Le phénomène est d'autant plus criant ici que l'intervention est minime, au contraire de ses futures « repeintures d'objet ».

Ces objets, selon les dires de l'artiste, peuvent encore fonctionner et revenir à tout moment dans leur milieu d'origine. Leur évolution visuelle est malgré tout irréversible : gratter le vernis endommagerait à coup sûr l'objet. Ici, le résultat est différent. On sent que Lavier n'est pas encore prêt à franchir ce cap. Peut-être est-il encore trop attaché aux plantes familiales ainsi qu'à l'objet de ses études. Toujours est-il que cela tient du travail à la maison des écoliers. Lavier aurait pu réaliser cette œuvre n'importe où. Il a pourtant choisi sa maison en Bourgogne, loin de Paris, loin

²² *Correspondances. Bertrand Lavier/ Edouard Manet*, cat. Exp., « Correspondances. Bertrand Lavier/Edouard Manet, 22 février-18 mai 2008 », Musée d'Orsay, Argol, Paris, 2008, p. 22.

²³ L'artiste déclare : « L'horticulture et la peinture se sont rencontrées », *ibid.*

²⁴ « Une transition, en quelque sorte, entre mon amour pour la culture et la nature » in Entretien avec F. Bousteau « Conversation avec Bertrand Lavier. « Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » », *Beaux-Arts Magazine*, n° 340, octobre 2012, p. 107.

de la Galerie Daniel Templon dont il est déjà un fidèle. C'est une sorte d'entraînement, un match amical, sans enjeu, où l'artiste tente délicatement de mettre ses idées en œuvre, avec la réserve théorique et l'incongruité ironique d'une mauvaise blague. On est déjà dans le registre favori de Lavier : l'humour absurde. Le voisin rural pourra en effet se demander pourquoi le fils Lavier s'est mis à peindre des lignes blanches sur les feuilles de vignes du jardin parental. L'intervention reste probablement incomprise du côté d'Aignay-le-Duc, où le Land Art aura peut-être difficilement posé le pied. Toujours est-il qu'on est clairement ici dans le domaine de l'expérimentation. Lavier fait des tests, il essaye des choses visuellement et conceptuellement. On est dans le domaine de l'exercice à la maison avant le contrôle final de l'exposition publique. Il est d'ailleurs intéressant de noter que dans la cave de cette maison naîtra la superposition, et que Lavier continue ses expérimentations dans la grange de la maison familiale, où il entrepose œuvres passées et futures.

Tout « landartique » qu'elle soit, la pièce nous parle malgré tout de quelque chose qui sera toujours au cœur des préoccupations de l'artiste : la peinture. Si le choix du lieu ou du végétal sont dignes d'être développés (nous y reviendrons), c'est bien l'intervention qui mérite la plus grande attention. Il y avait quantité d'autres interventions possibles dans la nature, et les grands représentants du mouvement de l'Earth Art l'ont parfaitement prouvé. L'utilisation de la peinture en 1969, en plein essor de l'art conceptuel, n'est pas quelque chose d'évident. Il y a donc ici un parti pris de la part de Lavier. Le choix du Land Art ne doit pas choquer. Cette pratique se situe à mi-chemin entre matérialité et conceptualité, ce qui est une bonne définition pour qualifier la pratique de l'artiste. Ceci étant, comme tous les mouvements naissants après les années 1950, il rejette en bloc les formes d'art traditionnelles (par exemple, la peinture) et leur moyen d'exposition (le musée). Réintroduire si vite la peinture dans le cadre naturel, si loin du faste des expositions parisiennes, c'est prouver que cette discipline a encore des choses à dire, que le type de représentation le plus illusoire peut se mêler au réel le plus concret. Comme il le dit lui-même : « Je peignais sur le réel »²⁵. Au fond, il s'agit déjà pour lui de court-circuiter la relation entre espace artistique et espace de vie. La discipline artistique la plus haute, la plus considérée (mais la plus méprisée à cette époque aussi, du moins dans le milieu dit spécialisé) vient, sans heurt ni fracas, s'inviter dans le champ du commun et du prosaïque²⁶. Ici, Lavier se place dans une histoire de la peinture assez précise : l'utilisation de la couleur blanche en petite quantité rappelle l'art minimal et par ricochet les espaces de type *white cube*. Pour autant, le support convoque quant à lui tout autre chose : c'est une feuille de vigne, objet tout sauf anodin dans l'histoire de l'art, le cache-sexe le plus prolifique de la peinture et de la sculpture renaissance et post-renaissance. C'est comme s'il invoquait ici toute cette discipline que l'on nommait « la Grande peinture » par une synecdoque assez improbable. Il y a donc ici une sorte de collision entre deux utilisations antinomiques de la peinture : l'utilisation conceptuelle, minimale ; et l'utilisation figurative illusionniste, qui certes n'est pas directement employée par Lavier, mais potentiellement suggérée par la feuille de vigne. On peut déjà anticiper la future propension de Bertrand Lavier à déployer

²⁵ *Ibid.*

²⁶ On remarque donc que si on est dans une réhabilitation de la peinture, nous ne nous situons pas sur un mode autonome à la Clement Greenberg.

des espaces-temps différents dans une pièce, ainsi qu'à superposer deux éléments au premier abord trop hétéroclites pour fonctionner de concert, mais qui finalement, même après un examen superficiel, s'avèrent plus proches et connectés qu'il n'y paraît. Ce n'est d'ailleurs pas le seul espace-temps qu'il convoque ici. En effet, toujours à propos de cette œuvre, il déclare : « Je peignais « sur le motif » »²⁷. Si on se réfère à l'histoire de la peinture, ce genre de citation n'est pas anodin. Il y a ici une référence assez claire à Camille Corot et à ce qu'on appela l'Ecole de Barbizon, ce groupe de peintres qui, au XIX^e siècle, voulut se rapprocher de la nature au maximum et s'enquiert de peindre en plein air, afin de rendre à cette nature toute sa véracité, toute sa réalité visuelle. Déjà était présente chez eux cette volonté de changer les habitudes artistiques pour mieux appréhender le réel – même si l'emploi de ce type de terminologie est résolument anachronique pour l'époque –, ce qui s'érigerait tout aussi bien à l'art conceptuel ou au Land Art.

Pendant on sent chez le jeune Lavier une nette volonté de se rapprocher des tentatives délicates et peu intrusives telle que *A Line Made By Walking* (Richard Long, 1967)²⁸, plutôt que des réalisations monumentales telle *Asphalt Rundown* (Robert Smithson, 1969)²⁹, ce qui peut être envisagé comme le signe précurseur de sa tendance à mobiliser des éléments communs, sans importance, relevant du quotidien, laissant penser que l'artiste voulait dès le départ amener une réflexion sur la façon dont nous envisageons notre environnement direct, tout en interrogeant le médium peinture. En altérant ainsi subtilement le paysage, en ajoutant finalement une touche esthétique au décor naturel, on devine une volonté d'amélioration de la réalité, ou en tous cas de modifier notre perception de celle-ci, d'attirer notre attention sur ce qui nous semblait commun, et qui pourtant peut lui aussi être le support de l'art. Par cette simple opération, Lavier fait aussi prendre conscience de l'étrangeté de notre rapport à l'art et à la nature. Ces branches de vignes auraient peut-être été ignorées si nous étions passés dans la cour de la maison, mais auraient été l'objet de toute notre attention si elles avaient été le sujet d'une peinture de paysage d'un tableau exposé au musée. L'artiste établit un raccourci : le tableau est créé à même la nature, rendant justice à celle-ci, supprimant l'intermédiaire du châssis et de la toile. Si la nature est assez belle pour être peinte, pourquoi ne pas la regarder, elle, plutôt que les tableaux qui la représentent ? On sent aussi en gestation un thème qui sera très important pour la suite : le mélange entre réel et représentation, puisqu'ici sont unis en un même espace-temps le concret (les feuilles) et ce qui sert à la fabrication des images (la peinture). Si la peinture ne vient pas représenter absolument les feuilles, elle fait figure d'intrusion symbolique du « représentant » sur le « représentable », de rétrécissement de la zone neutre entre le monde réel et celui de la peinture.

Enfin, une préférence pour le concret est évidente ici, puisque qu'il s'agisse du sujet –ou devrait-on dire, de l'objet ? – ou du médium, Bertrand Lavier ne présente que de la matière, végétale ou pigmentaire. Le « thème » du tableau est aussi le support même, les feuilles de vigne. La « peinture » qui est figurée ne l'est finalement que physiquement : il ne s'agit que d'une couche de matière, posée décorativement, encore que ce terme semble abusif. Le sujet y est donc

²⁷ *Correspondances. Bertrand Lavier /Edouard Manet, op. cit.*, p. 22.

²⁸ Cf. ANNEXES, fig. 45.

²⁹ Cf. ANNEXES, fig.58.

présenté sous sa forme matérielle, réelle, de même que la peinture est principalement exposée en tant que corps. Ainsi, si l'œuvre de Lavier semble résonner avec la poésie pacifique des œuvres landartiques, elle contient dès le départ une forme d'interrogation sur l'ontologie du réel, et la possibilité de la connexion de celui-ci avec la représentation. On retrouve une tentative similaire de la part de l'artiste, la même année, avec l'œuvre *Bottes de paille accolées 2 à 2 en arc de cercle* (1969)³⁰, nouvelle micro-intervention sur le paysage. Cette fois-ci, l'artiste n'a pas utilisé de peinture : il a simplement disposé des bottes de pailles par deux en arc-de-cercle, dans un champ.

*Proposition pour le troisième degré de perception*³¹ fut réalisée à l'occasion de la VII^e Biennale de Paris en 1971. Il s'agit d'une œuvre atypique et protéiforme. L'artiste utilise pour l'occasion le service des Bateaux-Mouches de Paris pour réaliser une promenade d'un genre unique. Au cours de la traversée un enregistrement sur bande-magnétique est diffusé à l'intérieur du bateau, correspondant à une analyse effectuée par la compagnie des Bateaux-Mouches sur la réalité perçue par les voyageurs lors de cette promenade. Afin de marquer les éléments-clés de cette analyse, l'artiste a disposé neuf signaux visuels le long du parcours, en forme de numéros, correspondant à ceux des différentes parties du diagnostic décrit plus haut et dont le voyageur possède un exemplaire textuel. L'artiste dévoile ainsi les trois niveaux de perception suggérés par le titre : le premier consiste en la perception simple du voyage, la deuxième, dans l'analyse diffusée sur bande-magnétique, la troisième, dans l'expérience globale de la balade agrémentée par l'analyse et les signaux correspondants.

Dans cette œuvre, l'empilement de signes et d'expériences est manifeste. De son propre aveu, l'artiste cherche à « objectiver une réalité préalablement analysée »³², c'est-à-dire à donner corps à une étude de la perception de l'espace-temps. En somme, il s'agit d'un retour à l'envoyeur : Lavier matérialise la conceptualisation d'une expérience sensible. Au départ, il était simplement question d'une réception d'images par les voyageurs. Ceux-ci admiraient le paysage, écoutaient peut-être le guide, lisaient des informations sur un prospectus touristique. Ils recevaient une expérience sensorielle et culturelle, qui servait de base à une construction mentale, celle de leur rapport au monde rencontré. On peut ici penser que ce premier degré est d'une double nature, puisqu'il met en jeu des processus sensitifs et cognitifs. La deuxième phase est quant à elle, beaucoup plus immatérielle et rationnelle, puisqu'elle consiste en une collecte de témoignages et à une analyse intellectuelle de ceux-ci, afin d'en retirer le sens, jeu abstrait qui n'a plus aucun contact physique avec les lieux en question. La troisième ramène la deuxième à une forme plus concrète. Les éléments décelés par l'analyse, invisibles ou simplement sous-jacents, finalement mis au jour par l'étude, se trouvent alors *réellement* matérialisés dans l'espace, par le truchement des panneaux mis en place par l'artiste et correspondant aux moments de l'analyse radiodiffusée. L'analyse se trouve donc objectivée deux fois : avec les panneaux, mais aussi avec la bande-son qui matérialise cette réflexion, qui n'existe alors plus seulement à l'état intellectuel, mais aussi

³⁰ Cf. ANNEXES, cat. 2.

³¹ Cf. ANNEXES, cat. 3.

³² <http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/1971/ann/interventions.html>

sensible, le voyageur *entendant* le récit de l'étude. Ses sens sont autant mis à contribution que sa compréhension, le tout étant manifestement sollicité par l'artiste, qui réactive cette double nature susmentionnée. Simplement, au départ, cette double nature n'est pas nécessairement ressentie. Le simple voyageur pense qu'il ne fait que regarder un paysage à propos duquel il reçoit des informations, alors qu'il est en train de se construire sa propre perception du lieu, perception culturelle et rationnelle, suggérant que l'on n'est pas simplement en train de *voir*, mais de voir et penser, ou alors, que voir, c'est penser.

Bertrand Lavier affirme par ailleurs qu'il souhaitait donner à ce troisième degré de perception un « caractère tautologique »³³. Une tautologie, pour reprendre la définition commune, est une phrase ou une expression constituée de telle sorte qu'elle ne puisse être considérée autrement que comme vraie³⁴. La tautologie peut être utilisée en rhétorique pour appuyer un argumentaire, et donner un aspect de véracité à ce qui s'apparenterait plus à un sophisme, voire un mensonge. La déclaration de l'artiste est un indice fort quant à l'interprétation à donner à l'œuvre. En tant que tautologie, la troisième perception est donc sensée être inattaquable. De fait, le spectateur de l'œuvre, lorsqu'il fait son voyage, écoute l'analyse, la lit, se réfère aux signaux visuels. Conséquemment, sa propre expérience de la balade en bateau-mouche, supposément vierge, se voit alors totalement influencée par le récit imposé. L'analyse se trouve inscrite dans le paysage. Lavier retourne le processus, puisque l'analyse procédait des balades, alors que dans la promenade organisée par l'artiste, elle devient constituante de l'expérience du voyageur, qui ne peut que s'y conformer. L'analyse passe du statut de résultat, à celui d'origine. La perception se trouve influencée par la réflexion abstraite.

Le procédé établi par l'artiste vise clairement à brouiller le rapport classique entre réalité et représentation : si on reprend la dernière phase, il est clair que la réalité perçue par le spectateur est issue de la représentation établie par d'autres. Ce que le voyageur *voit* lors de la balade conçue par Lavier n'est que le résultat d'un processus rationnel, son appréhension est conditionnée par le résidu de la digestion cognitive de l'expérience de plusieurs autres. L'analyse rationnelle devient pour l'occasion représentation image, la représentation étant alors un « réel perçu et digéré ». La perception ne devient plus que l'actuation de cette analyse préalable, analyse pourtant conditionnée au départ par des expériences sensorielles. Ce faisant, Lavier révèle le caractère inextricable de la relation entre la perception et la raison, entre le réel et la représentation, le réel apparaissant ici comme le fruit de la représentation, ou en tous cas, comme sévèrement conditionnée par elle. La réalité se dresse dans la dernière visite comme une somme de représentations, un empilement de visions conceptualisées. Comme précédemment, la frontière entre concept et matière, entre chose et image n'apparaît plus clairement déterminée, et l'univers plus si simplement catégorisé. De la même façon, le caractère véridique de l'expérience ressentie par le spectateur de la balade organisée par l'artiste est difficilement critiquable, étant donné que l'analyse et les signaux procèdent de véritables expériences « vierges » préalablement enregistrés.

³³ <http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/1971/ann/interventions.html>

³⁴ Des exemples communs de tautologie sont les suivants : « C'est fait, c'est fait », « 100 % des gagnants du loto ont joué », « La fin n'a jamais été aussi près » etc.

On peut alors arguer que le « dernier » visiteur fait strictement la même promenade que le « premier », simplement que celle du dernier étale consciemment tous les processus cognitifs à l'œuvre silencieusement pendant la première. Ceci pourtant résout rien, puisque cela ne fait qu'acter le caractère programmatique de la perception, et que celle-ci ne peut précisément pas échapper au traitement culturel ou rationnel, ou en tous cas que la perception est toute entière engagée dans notre construction du réel.

On remarque également, enfin, poindre ce qui deviendra une habitude chez l'artiste : l'altération de l'environnement. Conséquence directe ou non de sa formation de paysagiste qu'il occupe encore à ce moment-là³⁵, l'artiste, comme il le fit pour les œuvres précédentes, opère une modification subtile mais réelle du paysage. Celui-ci est différent d'avant le passage de l'artiste, et à chaque fois, il s'agit d'environnements communs³⁶. On peut voir cela comme une volonté de pénétrer le réel, qui est vu comme l'espace-temps partagé par le plus grand nombre, la convention minimal entre un maximum de personnes, d'agir sur le champ de tout un chacun ; tout comme on peut y voir, encore une fois, le désir d'attirer l'attention sur cet environnement direct et peut-être méprisé, ou rendu invisible aux yeux trop habitués à sa présence. Par le principe de la promenade, et le *surlignement visuel* des éléments-clés par des panneaux, ainsi que par le récit radiodiffusé, l'artiste oblige le spectateur à se réapproprier les lieux, à prendre un temps spécifique pour réévaluer son propre décors, à fournir une interprétation positive de ce qui l'entoure, en portant à son intention ce qui mérité d'être retenu. Mais là encore, l'artiste signifie que notre perception est influencée par des représentations préétablies. Les premières œuvres de Lavier mettent donc dès le départ en œuvre un anneau de Moëbius en guise d'ontologie de la perception. Du réel et de la représentation, on ne sait plus lequel est l'œuf, lequel est la poule.

Opération Vésuve³⁷ fut réalisé à l'occasion d'une exposition collective en Italie à la Galleria Il Centro de Naples et au Centro Domus de Milan³⁸ au début des années 1970. L'œuvre prend la forme d'un document, événement annonciateur de sa pratique pour le reste de la décennie. *Opération Vésuve* présente une plaque où figure une photographie accompagnée du texte suivant :

« Poser 11 cabines sur le versant sud du Vésuve. 11 cabines blanches identiques numérotées de 0 à 10. Respecter une distance de 25 mètres entre chaque cabine et une différence d'altitude de 3 ou 4 mètres entre chacune de ces cabines. Installer dans chaque cabine : 1 radiateur à gaz naturel, 1 thermomètre, 1 télévidéo, 1 téléscripneur, 2 magnétophones. Fixer sur une des parois intérieures de chaque cabine une photographie figurant la perception anticipée puis mémorisée de la cime du Vésuve au cours de l'ascension.

Bertrand Bénigne-Lavier.

Construire une cabane en bois, de base carrée. Prévoir une isolation thermique et phonique. Peindre l'extérieur de la cabine avec une peinture phosphorescente blanche. Peindre l'intérieur de la cabine avec une peinture glycérophthalique blanche »³⁹.

³⁵ Cf. Entretien avec N. Ferrand, 6 mai 2013.

³⁶ Ce qui peut annoncer sa mobilisation d'objets ordinaires par la suite.

³⁷ CF. ANNEXES, cat.4.

³⁸ M. Gauthier, *Bertrand Lavier, depuis 1969*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2012, p. 149.

³⁹ *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, *op.cit.* p. 93.

Suivent des versions anglaise et italienne du texte, le tout accompagné d'une photo, probablement truquée, de ces cabines construites tout près de la cime du volcan, permettant de visualiser la réalisation finale.

Nous sommes ici mis face à ce qui ressemble en tous points à une œuvre à instruction typique de la période conceptuelle, comme on peut en trouver chez Yoko Ono, ou plus généralement dans les pièces documentaires ou textuelles à la manière de Weiner ou Kosuth. Seulement ici l'œuvre semble difficilement réalisable, puisqu'elle requiert des moyens financiers importants, une logistique considérable, des efforts physiques, et évidemment un certain courage physique – la dernière éruption du Vésuve datait de 1944, 28 ans auparavant, sachant que le volcan n'était auparavant jamais resté inactif plus de sept ans. En demandant cette installation de cabanes le long de l'Etna, Bertrand Lavier demandait quelque chose d'impossible et d'un peu vain. Il apparaît dès lors que l'œuvre porte la critique de ce type de réalisation : ici l'artiste, en sécurité dans la galerie, demande à des tiers d'aller construire des cabanes le long d'un volcan endormi mais potentiellement dangereux, sans autre but que de prendre quelques clichés de la vue, le long de leur parcours. Le jeu ne semble clairement pas en valoir la chandelle. On a du mal à en comprendre le principe, si ce n'est que l'artiste pointe peut-être du doigt une des nouvelles modes de l'art contemporain, et soulignant la possible vacuité pouvant hanter ce type d'œuvre.

Ceci étant, on peut tout aussi bien voir une forme d'hommage de la part du jeune Lavier, qui en est encore aux balbutiements de sa carrière et dont le contact avec l'art contemporain s'est résumé, en grande partie, aux figures majeures de l'art conceptuel⁴⁰. Puisque l'œuvre n'existe pas réellement, mais simplement à l'état de document, c'est bien ce document qui fait état d'une œuvre. Or, cet objet ne fait état que d'un projet, c'est-à-dire d'une idée. Le caractère difficile de la réalisation et son impossibilité probable, peuvent aussi être compris en ce sens : la matérialisation de l'œuvre n'est pas indispensable, elle ne serait qu'un exploit inconscient, une gratification de l'ego dont l'art n'a plus besoin. Ceci résonne notamment avec le titre « Opération Vésuve », qui semble être la déclinaison d'un mauvais film d'espionnage ou d'un roman de gare⁴¹, actant l'aspect grandiloquent et désuet d'une éventuelle réalisation, qui relèverait finalement plus de l'exploit technique que de l'exaltation artistique. Il est également à noter qu'« Opération Vésuve » fut le nom de code de la mission de libération de la Corse en 1944 par les Forces Françaises Libres. Donner le nom d'un acte guerrier, patriotique, aux accents héroïques, à une futile installation de cabanes sur les flans d'un volcan paraît bien dérisoire, l'essentiel semblant se passer ailleurs.

Toutefois, il ne faut pas oublier que malgré le caractère fictif de l'œuvre, l'artiste n'a pas manqué de mettre une photographie du résultat, prouvant à quel point la matérialisation des instructions pourrait donner quelque chose d'inédit, d'étrange et de merveilleux. L'œuvre ainsi, au contraire de bien des pièces du genre, n'existe pas simplement en tant que texte, mais également en tant qu'image, amorçant un début de rapport sensible entre elle-même et le spectateur, qui ne fait pas qu'imaginer l'œuvre, mais la voit. Les instructions ont pris vie et, au final, on se retrouve

⁴⁰ Cf. notre approche biographique de l'artiste, en deuxième partie.

⁴¹ Le film *Opération Tonnerre*, un des épisodes de la saga James Bond, est sorti en 1965.

dans une situation proche de *Proposition pour un troisième degré de perception*, l'objectivation d'un discours étant clairement en jeu. Simplement, comme précédemment, la matérialisation est ambiguë : soit l'artiste la pense fastidieuse, soit elle n'existe qu'à l'état d'image, incarnation bien fragile s'il en est. Quoiqu'il en soit, l'œuvre propose une réelle implication dans la vie : elle ne demande la réalisation d'aucun tableau, sculpture, geste ou performance. Elle intime au contraire à construire des bâtiments et à prendre des photographies de l'ascension. Ainsi, la potentielle matérialisation de l'œuvre demanderait une avalanche d'autres processus physiques : effort, transpiration, risque, tout cela pour produire des témoignages visuels, des images, terminaux sensibles, Némésis de bien des artistes conceptuels. Apparaît également un point que l'on retrouvera dans des œuvres ultérieures : la fragilité d'un texte. En publiant les instructions en trois langues, l'artiste rend compte de l'incapacité du langage à doter l'œuvre d'un caractère universel. Ceux qui ne parlent ni anglais, ni français, ni italien, pourront en revanche voir la photographie et comprendre tout aussi bien de quoi il s'agit. Ici, Lavier distille un nouveau paradoxe : c'est la photographie fictive qui rend le mieux compte de l'œuvre, tandis que le « véritable » texte, à l'origine de la réalisation – ce qui constitue pour les conceptuels l'essence de l'œuvre d'art – est insuffisant. Si la critique est encore très diffuse et moins franche, Lavier utilisant des moyens très proches de l'art conceptuel, on sent chez l'artiste un désir de remise en cause, ou en tous cas une volonté de ne pas accepter telles quelles les conclusions de ses immédiats prédécesseurs. L'intérêt de l'artiste pour le contexte de l'art actuel est évident avec cette œuvre, puisqu'il fait se confronter deux des courants les plus avant-gardistes du moment, celui dont nous venons de parler, convoqué sans doute possible par la liste d'instructions, et celui pratiqué par lui-même jusqu'alors, le Land Art, l'œuvre en question proposant une altération du paysage. L'artiste fait apparaître ici les dissensions, les incompatibilités entre ces deux mouvements connexes, suggérant par là que chacun met le doigt sur des choses essentielles (l'interrogation sur les moyens de l'art pour l'un, la nécessité d'agir sur le réel pour l'autre) tout en omettant de la même façon des éléments cruciaux (manque d'impact physique, caractère éphémère et vain). Bertrand Lavier semble donc, dès le début de sa carrière, être incapable de se reconnaître entièrement dans la génération des artistes conceptuels, et avoir besoin de réinstaurer une part de doute, de matière et d'humour dans ces questionnements très philosophiques.

Pour le moment cependant, l'art conceptuel reste une référence majeure pour le jeune apprenti-artiste, qui va, dans les œuvres suivantes, soit au moment de réellement débiter sa carrière, reprendre de nombreux traits de ce courant : photographies, documents, jeux sur le langage... comment va-t-il composer avec l'air de son temps, c'est la question que nous nous sommes posés lors du mouvement suivant.

Chapitre II : Répétitions différentes, les années 1970.

Au cours de la décennie 1970, Lavier, débarrassé de son métier de paysagiste et devenu artiste à plein temps⁴², semble trouver une manière, un style, qu'il décline pendant les années à suivre. Avant les objets recouverts de peinture et les superpositions, qui constituent désormais les signatures de l'artiste, celui-ci s'était auparavant lancé dans une vaste variation sur le thème de la répétition systématique, à l'intérieur de laquelle il s'acharnait à instiller de subtiles différences. Les œuvres présentées dans cette partie ne font pas à proprement parler partie d'une série bien définie. Simplement elles partagent, dans leur constitution comme dans le message qu'elles véhiculent, un ADN commun. C'est pourquoi nous allons ici, après une rapide description d'une sélection de pièces, tenter une analyse commune des propositions adressées par Bertrand Lavier lors de cette décennie. Nous présenterons ici une dizaine d'œuvres, réparties selon trois catégories : les multiples occurrences d'une seule idée, et les répétitions parfaites enrayées par un changement institué par l'artiste, et enfin, la synthèse de ces deux propositions.

1) Multiples occurrences.

En 1974, Bertrand Lavier réalise trois œuvres répondant du même principe. *Hotél des Voyageurs*⁴³ présente six hôtels du même nom, Lavier affichant pour chacun de haut en bas une photographie de la façade, de l'intérieur de la chambre, du papier-peint de celle-ci, du bidet s'il y en a un, et enfin, tout en bas, de la note réglée par l'artiste. Au sommet de l'ensemble est accrochée une carte routière parsemée de repères indiquant l'emplacement des hôtels. Le tout est placé sur une grande planche noire fixée au mur comme un tableau. Suit *Shell que j'aime*⁴⁴, dans laquelle il applique le même procédé pour une demi-douzaine de stations Shell, juxtaposant la photographie de l'endroit, de la pompe, et de la note. Il poursuit enfin avec *Les Cafés de la Gare*.

Ces œuvres s'inscrivent en droite ligne des œuvres de l'époque, moment où l'expérience individuelle de l'artiste, la trace de son passage dans le monde, est devenue une donnée importante de l'art. Bertrand Lavier ne manque pas de nous informer qu'il a lui-même dormi dans la chambre et utilisé l'essence, témoignage corroboré par la présence de son nom, à l'occasion, sur les reçus. Il s'agit d'ailleurs de sa première utilisation d'un appareil photo en contexte artistique⁴⁵. Ici l'artiste se conforme à une nette tendance adoptée par l'art contemporain notamment depuis la fin des

⁴² Lavier abandonne son emploi de paysagiste en 1974 lors de son rattachement à la galerie Lara Vincy cf. M. Gauthier, *Bertrand Lavier, depuis 1969, op.cit.*, p. 122.

⁴³ Cf. ANNEXES, cat. 5.

⁴⁴ Cf. ANNEXES, cat. 6.

⁴⁵ « Le point de vue du cliché », Entretien avec H. Gauville, in *Libération*, Paris, 16 juin 2000. http://www.liberation.fr/cahier-special/2000/06/16/le-point-de-vue-du-cliche_327441.

années 1960. Pour ne citer que les artistes les plus célèbres, on peut noter que Christian Boltanski, qui est de la même génération, commence au tournant des années 1970 les œuvres ayant trait à ce qu'il appelle sa « mythologie personnelle », où l'artiste construit des œuvres à partir d'éléments personnels, photos, objets, souvenirs, etc., mélangeant ses effets avec ceux d'autres personnes, sans pour autant avertir le spectateur des proportions. On peut également convoquer le travail d'On Kawara, qui commence ses *Date Paintings* en 1966, avant d'entamer sa série des *Postcards*. Comme chez Lavier, on ne voit jamais l'artiste, on est simplement mis face aux traces de son passage, traces qui permettent d'attester de l'existence de l'artiste, et en même temps, de raccorder cet itinéraire privé à l'expérience plus générale, sinon universelle. Ces œuvres participent de la volonté de changer le rôle de l'artiste, de ne plus en faire le démiurge capable de créer à partir du néant, mais d'en faire un acteur de la vie, parmi d'autres, effectuant des actions anonymes, reproductibles par tout un chacun. L'influence de cette tendance est ici manifeste, Lavier s'inscrivant personnellement dans la réalisation, informant de sa présence, apprenant sur le tas le métier de photographe pour l'occasion, marquant son itinéraire sur la carte, alors qu'il aurait très bien pu déléguer une partie de l'opération à des tiers vivants dans ces villes, tout aussi susceptibles de photographier des hôtels et des pompes à essence. L'utilisation de la photographie est à ce titre éloquente, tant ce médium est attaché à ce type d'art porté sur le document, et désireux d'observer des chemins différents de ceux empruntés par la peinture⁴⁶.

Pendant, il ne faut pas s'y laisser prendre. Si les propositions de Lavier rappellent celles de Boltanski, de Kawara, ou les œuvres (postérieures) de Sophie Calle, ce travail n'a guère de valeur sociologique, pas plus qu'il ne met en jeu un statut évanescent de l'artiste, figure qui se dissoudrait dans le flux du monde. Il ne s'intéresse pas tant aux variations des hôtels dits « des voyageurs », des cafés près de la gare, ou même des stations Shell. Ce qui est au cœur du questionnement concerne, comme nous l'annonce Catherine Francblin, le langage :

« *Hôtel des voyageurs*, également composée de documents photographiques, semble s'inscrire dans le cadre d'un tel propos, à mi-chemin entre l'art et la sociologie. Mais l'œuvre témoigne aussi de la stimulation que représente pour son auteur le langage. En ce sens, c'est une œuvre qui annonce déjà ce qui apparaîtra bientôt comme l'une des lignes de force de l'univers d'objets, d'idées, de formes, de couleurs, créé par l'artiste »⁴⁷.

L'auteur ne manque pas de nous rappeler que la notion du nom, et plus particulièrement du langage, constituent des données clés de l'œuvre de Lavier et qu'elles apparaissent avec force dès ce moment⁴⁸. L'artiste confirme que son intention est bien de travailler sur le langage, plus précisément sur les liens tissés entre le langage et les objets qu'il désigne : « Par ailleurs, quand vous photographiez comme je l'ai fait, tous les « Cafés de la Gare » et tous les « Hôtels des Voyageurs », vous êtes quand même sur le chemin de montrer que les mots et les choses, ça existe... »⁴⁹. Lavier, se référant implicitement au célèbre ouvrage de Foucault, inscrit une

⁴⁶ On peut noter également, sans nécessairement de rapport avec le sens des œuvres, l'influence de deux artistes dont l'auteur se sent proche, Marcel Broodthaers et François Morellet, habitués des titres à caractère humoristique et des jeux de mots, et dont l'ombre plane explicitement au-dessus de *Shell que j'aime*, beaucoup moins pour les autres, ce qui nous oblige à laisser cette référence au stade indicatif.

⁴⁷ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 15.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁹ Entretien avec C. Francblin, *op.cit.*, p. 178.

différence ontologique entre les mots et les choses par la présence de la conjonction de coordination. Si cette distinction de nature est évidente, son inscription marque la volonté d'appuyer sur cet état de fait. Il existe un écart entre un objet et son nom, qui semble impropre à le désigner parfaitement. Les œuvres décrites plus haut en sont l'exemple : un même nom recouvre des réalités substantiellement différentes. Ainsi, il apparaît que si le mot est irrémédiablement lié à la chose qu'il identifie, il subsiste un vide que le mot est incapable de combler. On le voit, le nom « Hôtel des Voyageurs » correspond à de multiples objets. Si tous parmi les exemples montrés par l'artiste sont construits sur deux niveaux, leurs façades divergent grandement, de même que la forme du lit ou du motif sur le papier-peint. Même les bidets sont tous uniques en leur genre : un des hôtels d'ailleurs n'en propose pas dans la chambre, Lavier a donc remplacé la photographie de l'objet en question par une note manuscrite précisant que « Les sanitaires sont à l'étage ». Les prix, bien entendu, varient. Ainsi sous ce nom unique d' « Hôtel des Voyageurs » se cachent des exemples n'ayant pas véritablement de rapports les uns avec les autres.

Ceci peut inciter deux réflexions contradictoires. Il est possible tout d'abord de considérer ces œuvres comme des validations de la dimension conceptuelle du mot, qui en tant que nom, est capable de recouvrir la réalité de plusieurs objets de l'Univers. Tous ces hôtels, ces cafés, ces stations essence, procèdent d'une idée plus large : l'hôtel ou le café situés proche d'une gare et donc dont les clients réguliers sont les voyageurs, chaque ville possédant le sien en particulier, mais chacune répondant à un besoin répétitif, universel. Les stations essence, sont les multiples itérations d'une franchise, qui a fatalement établi une sorte de cahier des charges, faisant que, même si chaque station est unique, toutes répondent à un modèle préétabli. Le nom prend alors une forme paternelle, supérieure, puisqu'il privilégie le général au particulier. Tous ces exemples, bien que réels et indiscutables, sont issus d'un concept qui leur est antérieur. Le fait que l'artiste titre au singulier et non au pluriel, et synthétise l'ensemble de ces particularités sous la forme unique d'un tableau peut attester de cette volonté d'aller de hiérarchiser général et particulier, thématique-clé de la période conceptuelle. En sérialisant ainsi les mots références, l'artiste paraît appuyer sur le fait que la réalité est constituée de grandes idées, qui par la suite se déclinent et se concrétisent en variations.

Cependant, la volonté inverse peut également être imputée à l'œuvre. En montrant ainsi que les exemples d'utilisation d'un nom divergent significativement les uns des autres, Lavier peut tout aussi bien nous informer de la fragilité du mot lui-même en tant que référent, puisqu'il est insuffisant à rendre compte précisément des choses, et donc au fond *légèrement* impropre à les désigner totalement, 'Hôtel des Voyageurs' n'étant que la désignation imparfaite, faute de mieux, de chacun de ses établissements différents qui pourtant partagent le même qualificatif, de la même façon que deux êtres s'appelant tous deux « Jean Martin » seront singuliers, et irréductibles à leur nom. La validité du concept s'en trouve affaiblie comme nous l'indique Francblin :

« Un même nom (relevant de la catégorie des noms commerciaux) désigne donc plusieurs réalités - des réalités suffisamment différentes, mais suffisamment proches en même temps pour répondre à une appellation identique. Quelle est, dans ces conditions, la valeur de dénotation du nom puisque ce dont-il est l'indice n'est pas stable ? Comment se fier à un nom dont on s'aperçoit qu'en renvoyant à trop de choses il ne renvoie finalement à aucune, même si à force de s'appliquer à des réalités semblables il parvient tout de même à insinuer dans notre esprit la représentation d'un « Hôtel des

Voyageurs type », à la fois absent des photographies collectées et rendu accessible mentalement par leur intermédiaire »⁵⁰.

Il n'est plus alors véritablement question de concept, mais plutôt d'une « image moyenne », qui pour le compte résulte des exemples, cette moyenne ne pouvait être effectuée qu'après coup. La seule conceptualisation possible apparaît comme un vain compromis, sans aucune emprise sur la réalité, simplement une commodité cognitive. On retrouve donc ici l'ambivalence des œuvres précédentes. Si les établissements dérivent d'une idée générale, celle-ci est insuffisante à rendre compte de la vérité matérielle de ces propres itérations. La réalité de l'identité du bâtiment réside quelque part entre cette idée générale, et la particularité physique de l'exemple.

Ce qui paraît clair en revanche, c'est que l'hypothétique puissance du mot quant à sa capacité à dire le réel est mise en échec par le visuel. Cet attachement au visuel apparaît aussi nettement dans ce type d'œuvre, où la rivalité entre les mots et les images est manifeste et entre en continuité directe avec *Opération Vésuve*. Ici, le visuel, contrairement au nom, ne trahit pas la réalité, au contraire, c'est lui qui fidèlement rend compte des particularités de chacun et souligne ce qui en fait des objets individuels. C'est lui qui révèle la défection des mots envers les choses. Les images prises par Lavier ne « mentent pas », mais pointe froidement, objectivement, ce qui constitue l'identité du lieu. Le visuel est donc pourvu d'un pouvoir de recouvrement du réel, qui sans forcément dire qu'il est supérieur à celui du mot, lui est dans tous les cas complémentaire et indispensable. C'est grâce à la vision que l'on se rend compte que chaque exemple est différent, et c'est elle qui placarde un démenti cinglant contre l'uniformisation du nom lapidaire. Chaque photographie, chaque image, chaque surface rencontrée par l'œil du spectateur l'informe que le mot renferme bien plus qu'il ne le dit, et que ce nom ne recouvre pas la totalité des réalités rattachées à lui.

Ici l'expérience de la réalité se confond avec l'expérience personnelle, singulière et non générale. C'est bien parce que Bertrand Lavier a lui-même parcouru ces distances, consommé dans ces cafés, pris de l'essence dans ces stations, et dormi dans ces hôtels qu'il peut faire état des particularismes, et donc de la richesse de tel ou tel « concept ». C'est ici qu'on peut plus aisément le reconnecter avec ses contemporains, au sens où cette fois l'existence de l'artiste en tant qu'homme est mise en jeu et valorisée. Lui-même insiste que pour cette œuvre, il s'est mué en « reporter photographe »⁵¹. Ceci atteste que l'œuvre agit, aussi, en tant que *témoignage* : l'individu présent sur les lieux rapporte ce qu'il a vu, au moyen de preuves. La convocation du métier de journaliste, et plus spécifiquement du reporter, n'est dans le contexte des années 1970 pas anodine. Le reporter est celui qui va sur le terrain, sur le réel, celui qui prend des risques et apporte la matière première et la crédibilité au présentateur restant à l'abri dans le studio. Le reporter est celui qui agit au cœur de la vie pour l'immortaliser telle quelle, là où les autres journalistes donnent des points de vue intellectualisés, de seconde main. Le reporter lui a accès à la donnée brute, qu'il retranscrit à sa façon.

⁵⁰ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 18.

⁵¹ « Portrait de Bertrand Lavier ». Entretien avec J. Daive, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001*, Mamco, Genève, 2001, p. 190.

Si cette action « au cœur de la vie », dans laquelle l'artiste se distingue de moins en moins d'autres acteurs de la société, le fait entrer en harmonie avec les autres pratiques de l'époque, il ne faut pas perdre de vue que l'intérêt du témoignage apparaît précisément dans cette capacité à saisir le matériel, le sensible. Nous parlions à l'instant de donnée brute, non conceptualisée. A cela faut-il ajouter que les reporters sont les pourvoyeurs *d'images*. Ceci n'a pas échappé à l'artiste, qui déclare considérer la photographie comme un équivalent de la peinture : « La photographie est un outil pour avancer dans mes recherches au même titre que la peinture, le cinéma, etc. »⁵². Or, c'est bien un amoncellement d'images qui est présenté, parfois par dizaines. C'est une véritable constellation de représentations qui est assénée au spectateur, qui dans sa rencontre avec le bâtiment, le fait plus par son ou ses images que par son nom, qui comme l'indique Francblin, perd la validité de référent, remise en cause par l'accumulation de preuves contraires. Une fois passé le titre, le spectateur n'a plus à se préoccuper du nom de l'établissement puisqu'il s'agit du même pour tous, il peut en revanche s'attarder à l'infini sur les multiples particularismes qui les distinguent, qui constitue de fait l'essentiel de l'œuvre. Comme nous le précisons plus haut, celle-ci n'est autre qu'un tableau⁵³, entérinant la nature profondément visuelle de la pièce, et permettant à Lavier de poursuivre son travail sur la peinture, à l'œuvre pour sa première œuvre et disparu depuis. Le fait que Lavier ait transformé cet amas de photographies associées à un nom en tableau, et surtout l'ait accroché comme tel, prouve que cette volonté d'inscrire la question de la vision au cœur de l'œuvre est manifeste. Ceci permet de penser que Lavier penche plus du côté de la vision que du concept dans l'histoire, la rencontre sensible entre le spectateur et l'image permettant mieux au premier d'appréhender toutes les possibilités contenues dans un nom, contrairement à la simple émission de celui-ci. Le mot-concept apparaît comme dépendant de la vision : c'est l'ensemble de petites images, formant une plus grande, qui constitue la véritable identité de « l'Hôtel des Voyageurs », c'est cette image qui donne sa pertinence au mot-concept, car elle vient donner un réel aperçu des possibilités, des pans de réalités. Ceci revient à dire au fond que le concept est dépendant de la représentation, puisqu'ici c'est une somme de représentations, un tableau fait de photos, soit, une image d'images, qui vient apporter légitimité à une idée. L'œuvre résonne de manière troublante avec une pièce comme *One and Three Chairs*⁵⁴ de Joseph Kosuth, sauf qu'à la citation littérale de la théorie des Idées de Platon par l'artiste américain, le français répond de manière perverse. Avec cette œuvre, on commence à voir poindre une thématique phare dans l'œuvre de l'artiste : la prépondérance de la vision dans le rapport au réel, et la redéfinition des rapports que celui-ci entretient avec la représentation.

2) Fausses répétitions.

⁵² « Le point de vue du cliché », Entretien avec H. Gauville, in *Libération*, Paris, 16 juin 2000. http://www.liberation.fr/cahier-special/2000/06/16/le-point-de-vue-du-cliche_327441.

⁵³ « Une de mes premières œuvres s'appelait *Hotél des voyageurs*. C'était un grand tableau rassemblant des photographies » in « Portrait de Bertrand Lavier ». Entretien avec J. Daive, *Bertrand Lavier, Conversations, op.cit.*, p. 190.

⁵⁴ Cf. ANNEXES, fig. 39.

Dessin n° 1⁵⁵(1974), comme les autres de cette « mini-série », répond à un principe très simple : Lavier a d'abord tracé six traits verticaux les plus réguliers et similaires possible au pastel sur une feuille de papier. Puis, il choisit l'un d'entre eux et le photographie six fois, avant de placer les photographies sous les originaux. Le tout, par illusion optique, donne l'impression de voir douze traits identiques, ou, selon la précision de l'observateur, deux séries de six, identiques. **Valse n° 6 Opus 64 n° 1 de Frédéric Chopin**⁵⁶ (1974) varie sur ce thème. Voici le texte émis par l'artiste à l'occasion de la première exposition de l'œuvre pour la manifestation « Art vidéo/confrontation 74 », à l'Arc 2/Musée d'art moderne de la ville de Paris⁵⁷ :

« « Une phrase de la Valse n° 6 Opus 64 n° 1 de Frédéric Chopin est interprétée par douze pianistes. La première et la dernière note de cette phrase sont identiques, ce qui permet un montage en boucle de ces douze interprétations.

La deuxième partie de la bande magnétique correspond au mixage de trois interprétations complètes de la valse : l'interprétation la plus rapide, l'interprétation correspondant à un temps moyen d'exécution et l'interprétation la plus lente.

Bertrand Lavier »⁵⁸.

Le spectateur est mis face à une évidence déconcertante : la musique est une science inexacte. Les musiciens, pourtant munis d'une partition complète, percluse de recommandations et d'instructions (forte, andante, adagio, etc.), finissent toujours par imprégner l'œuvre de leur propre personnalité. Nous ne sommes pas mis face à une œuvre « pure », mais aux multiples possibilités d'interprétations qu'elle suscite, permet, ou se trouve obligée de tolérer. Le trouble qui résulte de la première partie, ou la cacophonie de tempo lors de la deuxième, ne plaident pas pour une unité de l'œuvre, mais plutôt pour la richesse infinie des possibilités artistiques. On remarque également que Lavier n'a pas s'empêcher de fournir des supports visuels, agrémentant l'expérience d'un « tableau » où sont accrochés pochettes, biographies, partitions et photographies des disques. **D'Après Caton l'Ancien**⁵⁹(1975) consiste en une série de feuilles remplies de textes, présentant sept traductions scolaires d'un même texte de Caton l'Ancien, politicien romain du tournant du II^e s. av. JC. La pièce met à jour la grande différence qui peut exister entre plusieurs traductions, faites par des écoliers et leur enseignant, d'une unique source, attestant ainsi de la fragilité de la validité d'une interprétation, le goût, le talent, la personnalité du traducteur entrant manifestement en jeu lors de son travail. Pour **Indicateur des chemins de dérives (Courbe de Gauss)**⁶⁰ (1975) Lavier s'attaque aux jeux de hasard : il met en place une sorte de boulier – ressemblant au billard japonais, l'appareil « Pachinko » : des billes descendent sur un mur rempli de pics, avec en bas des petites cases de bois. Le but dans ce type de jeu est de faire chuter les billes dans les cases voulues, certaines rapportant plus de points que d'autres. Les rangées de pics rendent l'opération extrêmement complexe et imprévisible. Le système fait qu'en théorie, la trajectoire d'une bille est excessivement aléatoire, mais ici, celles tombées forment une pyramide étonnamment parfaite. La « courbe de Gauss » mentionnée dans le titre fait référence aux travaux

⁵⁵ Cf. ANNEXES, cat. 7.

⁵⁶ Cf. ANNEXES, cat. 8.

⁵⁷ M. Griffay, *Bertrand Lavier, depuis 1969, op.cit.*, p. 149.

⁵⁸ *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, *op.cit.*, p. 94.

⁵⁹ Cf. ANNEXES, cat. 9.

⁶⁰ Cf. ANNEXES, cat. 10.

du mathématicien homonyme, qui avec Laplace a tenté de mettre au point un système permettant de modéliser les événements aléatoires, selon la loi des probabilités. Il s'agit donc d'une intention de rationaliser l'imprévisible. Lavier labellise ironiquement ce jeu de hasard comme un « indicateur de chemins de dérives », soulignant l'absurdité de la situation. Dernier exemple marquant de cette période, *Arcades du Palais des Doges 9 x 1-1 x 9*⁶¹ (1975) reprend le principe, légèrement altéré, de *Dessin n° 1*. L'artiste prend des prises de vues d'une des façades du Palais des Doges, célèbre bâtiment vénitien du XIV^e siècle, et plus particulièrement les arcades qui constituent le premier niveau. Pour la réalisation de l'œuvre, Lavier place d'abord sur un mur une série de neuf arches, la dernière venant se fixer au bord. Puis, l'artiste prend l'image de celle-ci et la répète neuf fois sur le mur perpendiculaire, au même niveau que la précédente série, créant ainsi une continuité visuelle, recréant ainsi le véritable nombre d'arcades du bâtiment⁶². Le spectateur non-averti, à moins d'être doté d'excellentes capacités d'observation, aura de grandes difficultés à remarquer la supercherie, et pensera simplement être mis face à la véritable façade, en entier. Le fait que Lavier dispose l'œuvre en deux morceaux, sur des murs différents, aide à l'illusion d'optique.

Les cinq œuvres susmentionnées mettent chacune en scène, à leur manière, l'idée de répétition. Mais ce procédé, mécanique, se voit enrayé par un grain de sable, et la réitération d'un motif ne se passe pas de la façon dont on le pense. *Dessin n° 1* et *Arcades du Palais des Doges* montrent une répétition invisible, car noyée dans la rationalité d'un travail manuel effectué au préalable. *D'Après Caton l'Ancien* et *Valse n° 6 ...* jouent avec l'idée qu'une œuvre culturelle ne peut être absolument répétée, et qu'une partie de l'art réside dans l'expression de la personnalité de l'interprète. *Indicateur des chemins de dérive*, enfin, pointe ironiquement le doigt sur la tendance typiquement humaine à chercher à reproduire rationnellement ce qui est arrivé accidentellement.

Pour les répétitions invisibles, Lavier montre des objets qui semblent massivement et indistinctement reproduits. On peut croire les douze traits tracés à la main, les dix-huit arcades construites individuellement, ou bien penser que chacune a été répétée mécaniquement à partir d'un seul modèle. Pourtant, deux techniques bien différentes ont été utilisées à chaque fois. Pour le dessin, Lavier s'est efforcé de tracer six traits, de la façon la plus régulière possible, puis, il a utilisé la photographie afin de réaliser le même but, mais de manière mécanique. Le premier trait à servi de modèles au suivant, quant à savoir quel trait à servi de modèle pour les photographies, le mystère reste entier. Le résultat est une illusion quasi-parfaite, qui joue, comme Catherine Millet le dit, sur des « micro-différences »⁶³. Concernant les arcades, Lavier, cette fois, n'a pas construit les originaux, mais en a reproduit l'image par photographie, avant de répéter l'un des motifs par photomontage. On est mis face à l'image d'un objet, puis à l'image répétée d'une partie de cette image. Le fond du propos, ici, est que la réalité est – aussi – basée sur des illusions d'optique, sur

⁶¹ Cf. ANNEXES, cat. 11.

⁶² « Le point de vue du cliché », Entretien avec H. Gauville, in *Libération*, Paris, 16 juin 2000. http://www.liberation.fr/cahier-special/2000/06/16/le-point-de-vue-du-cliche_327441.

⁶³ C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 41.

des effets esthétiques. Lorsqu'on regarde sans faire attention, on ne remarque pas les différences entre les deux séries. Lavier a reproduit artificiellement ce que les architectes et bâtisseurs vénitiens ont essayé de faire manuellement : « Il n'y a que la photographie qui peut donner cette répétition photomécanique qui se rapproche naturellement de l'épure de l'architecte »⁶⁴. On en vient à se demander lequel des deux procédés est le plus artificiel. Les bâtisseurs ont cherché l'identique, Lavier a matérialisé cela par la photographie. Ce faisant, il montre aussi que la vie s'accommode tout à fait de l'illusion. Personne n'a jamais trouvé à redire que ces arcades soient identiques, au contraire ce type de construction fut loué pour sa régularité mathématique, la simplicité et l'harmonie de son ordonnance. Lavier ne fait que reprendre l'essence de ce projet, pour le pousser jusqu'à son paroxysme... jusqu'à une certaine forme d'absurde aussi, puisque cet effet de parfaite répétition que Lavier obtient en quelque opération, fut pour ses bâtisseurs des temps reculés un tour de force, et une opération de longue haleine. L'artiste montre qu'ici tout est affaire de perspective. En décalant la partie reproduite sur l'autre mur, il fait changer le spectateur de point de vue, permettant ainsi le tour de passe-passe visuel. Comme les arcades sont toutes au même niveau, le spectateur conserve l'impression de parfaite continuité visuelle, alors que le changement de mur empêche une directe comparaison entre les deux segments. L'artiste utilise un simple effet d'optique pour rendre et parfaire ce que les bâtisseurs avaient durement acquis.

Un trouble est également jeté sur la notion d'original : tous les éléments se ressemblent et sont guidés par un même principe. On peut arguer qu'il existe un modèle à chaque fois : le premier trait qui a servi de modèle aux cinq autres, mais qui n'est pas forcément celui qui a servi de modèles aux six reproductions ; la dernière arcade qui a servi de modèle aux reproductions photographiques, mais qui n'est en rien l'original par rapport aux autres « vraies » arcades. Lavier pose ici le problème de la singularité :

« Il y a toujours dans les contes une part d'ineffable : chez Lavier, c'est la page vierge dans la double série des dix traits (un trait vertical est reproduit douze fois de suite par décalcomanie, ensuite *le* trait/ ou *un* de ces traits/ est reproduit photographiquement sur une autre feuille ; enfin, la feuille blanche). Tout joue sur l'ambiguïté dialectique entre *le* trait ou *un* trait, sur le rapport du défini à l'indéfini, LE/UN et ainsi de suite »⁶⁵.

En effet, le problème de l'original, qui est pourtant à la base de l'œuvre, est rapidement brouillé puis annihilé, car la question de l'original devient rapidement caduque. « Le » trait, « l' » arcade, tout originaux qu'ils soient, sont moins importants que l'œuvre produite, c'est-à-dire, au fond, moins important que la répétition. L'œuvre naît de cette réitération, non de l'unicité du trait sur une feuille, ni de celle de la parfaite arcade. C'est parce que ces éléments ont été répétés que l'on est mis face à une œuvre d'art. Or, la répétition induit implicitement la notion de représentation, à deux niveaux : premièrement, au sens où l'objet est présenté deux fois – il est donc re-présenté –, deuxièmement parce qu'il est question de sa figuration – puisque nous ne sommes pas face au trait ou à l'arcade, mais à l'image de ceux-ci. C'est donc la question même de l'art qui est présente dans l'œuvre, la représentation étant un problème majeur de l'art

⁶⁴ « Portrait de Bertrand Lavier ». Entretien avec J. Daive, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 190.

⁶⁵ P. Restany, « B.B Lavier, Marchand de sable », in *Bertrand Lavier, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, op.cit.*, p. 94.

contemporain, et plus particulièrement de l'art conceptuel, où les artistes cherchaient notamment à présenter, et non plus représenter, afin d'éliminer un degré intermédiaire entre l'œuvre et la vie. Au-delà de cela, le problème de la répétition qui était au cœur de la pratique de Duchamp, fut repris par les conceptuels : en plaçant la répétition comme processus fondamental, on élimine la valeur de l'original, et, conséquemment, on supprime la notion d'unicité et donc d'objet dans l'art. Si l'art est idée, celle-ci peut-être répandue, matérialisée à l'infini. Si l'art est objet, il est confiné dans un item, dont la reproduction parfaite passe soit par l'industrie, soit par l'artisanat, soit par la reproduction. Lavier institue ici un trouble, puisque si la répétition en tant que telle est bien valorisée, il établit en même temps la reproduction comme une valeur fondamentale de l'art, le trait comme l'arcade n'ayant d'intérêt que *reproduits*, et non, *en soi*. Il ne fait donc que reprendre en partie les conclusions, ou les aspirations des conceptuels, pour aussitôt les réfuter. On sent ici un sentiment clairement ambivalent de la part de Lavier envers l'art de ses contemporains, ou en tous cas de ceux qui font l'actualité et qui incarnent le progrès dans l'art au moment où le jeune Lavier entame sa carrière. Il n'est clairement pas disposé à accepter tel quel leurs projets, résistance qui peut relever alors d'une forme de conservatisme, ou simplement d'un attachement profond aux procédés essentielles de l'art, pour lequel il n'a pourtant aucune formation. On remarque en effet que pour ces deux œuvres, l'artiste a repris, consciemment ou instinctivement, deux éléments basiques de la pratique artistique : le dessin, et le format tableau, chaque œuvre étant finalement accrochées au mur comme une peinture.

De représentation, et de répétition, c'est aussi ce dont parlent *Valse n°6* et *D'Après Caton l'Ancien*. Ici le spectateur est confronté à la multiplicité des interprétations possibles d'une seule œuvre, suggérant au passage une forme d'infinité. Si Lavier se contente de présenter douze (plus trois) versions d'un morceau de Chopin et sept traductions d'un texte de Caton, le sous-entendu est clair : il en reste beaucoup plus, et le temps, aidant, leur nombre ne cessera de croître, les étudiants des conservatoires continueront d'étudier le musicien, les latinistes continueront d'étudier les discours de Caton. Les pièces apparaissent comme des remises en cause de l'idée d'« œuvre pure », ou d'« œuvre originelle ». Si la première version, la matière première existe bien, celle-ci n'empêchent pourtant pas des décalages significatifs par rapport au modèle, lors des interprétations ultérieures. Si Chopin a fourni une partition dument annotée, ainsi que sa propre façon de la jouer⁶⁶, s'il existe la version originale du texte de Caton, documents précis et indiscutables, leurs propriétaires ultérieurs, temporaires, ont fourni des versions subjectives de ces éléments, qu'on pourrait penser immuables, les directions étant déjà données.

C'est donc, finalement, aux fameuses œuvres à instructions conceptuelles que l'on se réfère ici. La musique classique et la version latine ont, sans le savoir ni le vouloir, anticipé le principe de l'œuvre « participative » en vogue lors des deux décennies, 1960 et 1970. Depuis des siècles des traducteurs et musiciens modernes retranscrivent des textes et jouent des pièces anciennes à leur façon, s'appropriant l'œuvre d'un autre. Dès lors, il semble impropre de déclarer qu'il s'agit de tel

⁶⁶ Il n'en reste aucune trace, sinon par témoignage, les interprètes contemporains ne peuvent donc s'en inspirer, ce qui pourrait expliquer ce décalage. Ceci étant, avec des compositeurs classiques dont il subsiste des enregistrements, tels Debussy ou Rachmaninov, les décalages interprétatifs ultérieurs sont toujours présents.

morceau de Chopin quand c'est un autre qui joue. Il s'agit plutôt de tel interprète, jouant tel morceau « d'après Chopin ». Si le compositeur a bien créé la pièce, il n'a en revanche pas créé l'interprétation particulière. Le procédé mis en place par Bertrand Lavier insiste fortement sur les décalages entre les multiples interprétations : la différence est telle, les possibilités sont si vastes, que l'on se demande quelle est au fond, la place de l'idée originale. Une analyse simple révèle évidemment que celle-ci est essentielle, puisque sans son existence, toute interprétation serait impossible. Passé ce constat, la cacophonie instituée par Lavier par la superposition des interprétations, toutes valables, révèle aussi l'infidélité inévitable de la reproduction, infidélité qui fait paradoxalement son intérêt. A quoi bon une répétition robotique ? Un enregistrement « canonique » suffirait, mais ici se pose le problème de la transmission. Chopin n'a pu être enregistré. Le cas échéant, comme tout musicien, sa propre interprétation du même morceau différerait très probablement d'un concert à l'autre, suivant sa condition, son humeur, sa dextérité. Pour Caton, le latin étant une langue morte, le texte, pour continuer à être compris et étudié, doit, à l'infini, être traduit dans toutes les autres langues. C'est sa seule manière de pouvoir survivre : en l'état, elle resterait incomprise de tous ceux qui n'entendent rien au latin, soit une partie extrêmement importante de l'Humanité. A l'état originel, donc, elle est morte. La remarque vaut pour Chopin : la seule partition et le souvenir ému de son interprétation ne valent rien en soi. On peut à nouveau parler des enregistrements, simplement Chopin vient d'une époque où cette pratique n'existait pas⁶⁷, et on peut alors remettre en cause la pertinence d'une écoute inlassable d'un morceau enregistré, alors que la pièce fut conçue à un temps où la musique est uniquement pensée comme une expérience sensorielle unique et rare. L'enregistrement mécanique, ultrafidèle peut alors être lui-même considéré comme une forme de trahison de l'esprit original de l'œuvre.

Paradoxalement, cette infinité suggérée renforce l'œuvre elle-même, qui renferme des possibilités sans fin. Elle continue de fasciner, même répétée *ad nauseam*. Les êtres humains trouveront toujours de nouvelles façons de la proposer, comme si son potentiel n'avait jamais été complètement exploité, ou était simplement sans limite. La remarque vaut pour le texte de Caton qui, sans cesse retraduit, apparaît comme une sorte d'énigme jamais tout à fait résolue. Le texte est si riche, les mots si précis, que les générations de traducteurs se succèdent, sans qu'aucun ne semble pleinement satisfait du travail de ses prédécesseurs, et cherche à son tour à fournir une « meilleure version ». La proposition de Lavier, si elle prend acte de la force de ces matières premières et de l'obligation de leur existence, met en lumière l'importance de leur reproduction, et surtout, de leur matérialisation : sans concrétisation impliquant une réitération, la partition comme le texte ne resteraient qu'à l'état éthéré, inviolés, mais inopérants car inaccessibles aux humains. On ne saurait ici se contenter d'une idée. Même si le principe est déterminant, il ne saurait être suffisant. La variété des interprétations possibles prouve qu'il existe un espace entre le concept et son actuation, et que c'est cet espace, c'est-à-dire ce qui n'appartient pas au concept, qui génère la moitié de l'intérêt. Le matériel originel est insuffisant à expliquer les variations d'interprétations, qui elles sont le fait de leurs auteurs. C'est une façon pour Lavier de dire, aussi, qu'il n'y a pas vraiment de concept réel, il n'y a que des interprétations. Les mettre toutes

⁶⁷ Le premier enregistrement sonore date de 1860, soit onze ans après la mort du musicien.

ensembles, afin d'en dégager l'essence, ne fait que renforcer le sentiment de brouillage et de variété. Le contact avec l'œuvre ne se faisant que par le biais de l'interprétation, la connaissance de son essence est tributaire de cet intermédiaire, qui, par ricochet, devient constitutif de cette essence. Bertrand Lavier affiche ici clairement sa différence avec les artistes conceptuels. S'il fait état de l'importance de l'idée primordiale, la matérialisation de l'œuvre est tout aussi importante. De la même manière que dans *Café de la Gare*, *Hotel des Voyageurs*, ou *Shell que j'aime*, un nom - en l'occurrence le titre de l'œuvre, qui convoque par la même ce qui la constitue (partitions, textes) -, est insuffisant à rendre compte de l'interprétation précisément. Annoncer « *Valse n°6...* de Chopin », donne au mieux une *idée*, de ce à quoi on peut s'attendre si on connaît le compositeur, mais ne recouvre pas pour autant, en totalité, la réalité de l'interprétation de M. X ou de Madame Y. Le concept reste à cet état idéal, ce qui le rend, aux yeux de Lavier, déficient.

Il est aussi question de toute évidence, de vitalité. Ici, il faut convoquer la dernière œuvre non-mentionnée jusqu'à lors de cette série, *Indicateur des chemins de dérives*. Cette œuvre apparaît comme une boutade de l'artiste sur cette volonté bien humaine de chercher à tout rationaliser. Ici, des travaux mathématiques très sérieux semblent avoir comme finalité de gagner aux jeux de hasard. Est-ce une façon pour l'artiste de dire que la vie est indomptable ? Que la rationalité tue le plaisir ? Il y a quelque chose de profondément triste dans ce jeu de boulier où toutes les billes sont sagement tombées, en ordre, dans les cases. On pourrait faire la même remarque pour Chopin, pour Caton, les dessins, les arcades, les hôtels et les stations essences. Ce serait bien triste si les interprétations étaient toujours les mêmes. A propos de la zone moussue réitérée neuf fois sur les arcades photo-montées, Lavier déclare : « on est glacé, parce que c'est la même tache de mousse qui se répète invariablement, c'est tragique »⁶⁸. Le jeu de bouliers, au fond, symbolise une série d'interprétations « parfaites ». Chaque bille est tombée comme convenu, on a pu anticiper tout débordement hasardeux. Tout s'est déroulé selon un programme bien établi. Le hasard s'est vu dompté et la vie est devenue sans surprise. Ici l'artiste nous indique d'une œuvre n'est précisément pas faite pour respecter un programme, et par conséquent, que si œuvre à instructions il y a, l'intérêt ne réside pas simplement dans le principe qui les gouverne, mais tout autant dans la façon dont les récepteurs vont les utiliser, sans jamais trahir l'idée originale. Dans telle ou telle interprétation, la musique de Chopin est présente, ce dont on peut douter avec une partition seule. Dans telle ou telle traduction, la volonté de Caton est vivante, plus que dans un texte dont la langue n'est plus pratiquée. Ici, Lavier met en garde contre une possibilité finale de l'art conceptuel : des œuvres aseptisées, mortes.

Ce sont donc deux sens de l'interprétation qui sont ici convoqués par Lavier. L'interprétation au sens théâtral ou musical : l'œuvre est jouée par un tiers, souvent différent de l'auteur originel, tiers qui y ajoute des modifications : rythme, langage, couleur, style etc. Un artiste rencontre un autre artiste, et une œuvre se produit : il s'agit de la représentation. L'autre interprétation est celle de l'herméneutique, celle qui sert à expliquer et donc à comprendre une œuvre. Pour le cas de textes de Caton et du travail des traducteurs, on parlera d' « adaptation », ce qui indique bien la

⁶⁸ « Portrait de Bertrand Lavier ». Entretien avec J. Daive, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 190.

part de personnalisation à l'œuvre dans ce processus. Dans les deux cas, un individu non-impliqué dans la création de l'œuvre original vient apporter sa vision de la pièce, son propre éclairage. Dès lors, l'œuvre en question devient teintée de la personnalité de ce nouveau venu qui voit et met dans l'œuvre des éléments personnels. La pièce artistique devient alors pour un court moment sa propriété. Le problème de l'autorialité revient avec force. Pour l'art conceptuel, le véritable auteur de l'œuvre est celui qui a émis l'idée. Lavier ne remet pas radicalement cette idée en cause, mais sous-entend que la vérité est plus floue. Avec les *Dessins* et les *Arcades*, la question du modèle et de la technique est sévèrement malmenée. L'identité de l'original est sciemment éludée, et l'essence artistique est comprise dans la répétition mécanique, non le travail manuel. Ces œuvres génèrent une confusion volontaire des causes et des conséquences, des processus et des filiations. D'ordinaire, la reproduction est une opération ultérieure à l'œuvre, qui intervient que celle-ci est finie et connue, et que sa notoriété commande sa reproduction sur différents supports. Ici, le processus de répétition intervient à l'intérieur de la création de l'œuvre, et en devient une condition sine qua non. C'est l'apanage de l'artiste : d'autres ont tracé des lignes identiques avant lui, d'autres ont réalisé des arcades. En revanche il est le premier à avoir photomonté ces éléments de façon à suggérer une répétition, avec une intention artistique. Ici, c'est celui qui a « répété » qui est l'auteur de l'œuvre. Lavier opère donc une réévaluation complexe des travaux conceptuels : dans un premier temps, il valide la remise en cause de la figure de l'auteur, qui n'est plus celui qui peint ou sculpte à partir de rien, mais le maillon d'une chaîne plus vaste. Mais dans un second temps, il réinstaure l'obligation de la matérialisation et insiste sur l'intérêt du caractère *particulier* de celle-ci. La différence fondamentale entre Lavier et les conceptuels se situe ici : si chacun reconnaît l'importance capital du général, l'artiste, contrairement à une part négligeable de ses contemporains, insiste sur la nécessité du particulier, que l'art est un espace-temps *à part*, pour reprendre le préfixe, qu'il ne peut rester sur un plan éthéré, ce qui finalement le rapprocherait des performances et des happenings, à la différence que Lavier propose toujours un objet. Tout finit toujours par prendre la forme d'un tableau. Même si l'artiste reprend une dynamique bien conceptuelle de questionnement du fonctionnement de l'art, il le fait en s'appuyant toujours sur ce qui lui semble fondamental : le spectateur regarde une proposition visuelle sur un mur. Le constat est implacable : l'art n'est pas une simple idée, le réel n'est pas un programme bien ordonné. L'un comme l'autre exigent l'*adaptation*, la souplesse, la légèreté, et l'on ne saurait enfermer l'un comme l'autre dans un système aussi bien défini.

3) Coups finaux.

*Polished*⁶⁹ (1976) est régulièrement citée comme une œuvre-clé de la première manière de l'artiste, et annonciatrice de la suite. Elle apparaît comme une synthèse des œuvres précédentes. La pièce consiste en douze boîtes fixées à intervalles réguliers sur un mur. Chaque boîte, de même

⁶⁹ Cf. ANNEXES, cat. 12.

dimension, est constituée de façon identique : un petit texte, écrit dans une langue donnée, fournit quelques instructions précises (taille, matière, couleur, dimensions des parties) en vue de la construction d'un petit objet. Celui-ci consiste un morceau de bois dont la moitié a été recouvert d'une peinture verte, les deux parties étant séparées par une bague dorée. Voici le texte officiel tel qu'il a été rédigé par l'artiste au départ :

« Un morceau de sapin de 25 cm de longueur, de 4 cm de hauteur et de 4 cm de largeur. Cette pièce de bois est recouverte de peinture laquée d'un vert très intense sur sa moitié gauche. La peinture semble plus épaisse sur la face supérieure et l'on remarque certaines coulures. La moitié droite de la pièce est poncée et cirée. La limite de la partie peinte est cachée par un fil rouge. 3 raies incisées parcourent dans le sens de la longueur la partie médiane de la face peinte. Ces raies ont été creusées par une pointe de métal qui est posée devant le morceau de bois. Une encoche profonde apparaît sur l'arête supérieure gauche. Un fin morceau de papier jaune d'or recouvre entièrement la section droite ainsi que la partie face sur la longueur de 3 cm. Le bord du papier présente des échancrures irrégulières »⁷⁰.

Puis ce texte est traduit par des professionnels en douze langues :

« du français à l'anglais, de l'anglais à l'arabe, de l'arabe au russe, du russe à l'hébreu, etc. A partir de chaque version, retraduite en français, Lavier fabrique ensuite la pièce de bois correspondante. Douze petites sculptures sont ainsi générées, puis exposées dans une boîte accompagnées de leur description -douze sculptures semblables et dissemblables à la fois »⁷¹.

Ce qu'il faut préciser ici, c'est qu'en traduisant ainsi à chaque fois à partir de la dernière traduction, le texte se modifie légèrement, le passage d'une langue à l'autre ne se faisant jamais tout à fait parfaitement. Outre le glissement entre plusieurs systèmes de mesure – les pieds, les pouces et les mètres ne font pas bon ménage—, certaines interprétations donnent lieu à des malentendus concernant les mots à employer :

« Car la traduction en chaîne et la re-traduction finale ont modifié les consignes transmises à l'artiste. Deux exemples parmi d'autres : en anglais, « To polish » signifie à la fois « cirer » et « vernir », tandis que l'allemand « Die Ecke » s'emploie aussi bien pour « l'angle » que pour « l'arête ». Là où le texte anglais mentionnait un élément « polished », l'interprète français devait donc choisir : ciré ou vernis ? Là où le texte allemand mentionnait « Die Ecke », il devait décider : angle ou arête ? Sachant que l'ensemble de l'opération a nécessité un total de vingt-deux traductions, calculez combien d'interprétations différentes l'unique description d'origine était en mesure d'inspirer... »⁷².

Le résultat de ces micro-translations est néanmoins bien visible : chaque objet fabriqué selon les instructions sont différentes les uns des autres. L'accrochage simple opéré par Lavier met clairement en scène cette dérive, le spectateur pouvant observer d'un simple coup d'œil que les objets présentés sont clairement distincts.

Réalisée dans la deuxième moitié des années 1970, l'œuvre résonne à la fois avec le contexte général de l'époque, mais aussi et surtout avec les propositions précédentes de Lavier. On retrouve dans cette œuvre le principe des instructions, déjà abordé dans *Opération Vésuve*, et dans une certaine mesure, *Valse n° 6*. On est également à nouveau confronté au problème de la traduction, déjà à l'œuvre avec *D'Après Caton l'Ancien*, dans laquelle il était déjà question d'infidélité par rapport à un modèle original. Pour Catherine Francblin, *Polished* apparaît comme la suite directe de cette œuvre, poussant simplement sa logique interne encore plus loin : « En 1975, Lavier a déjà réalisé une œuvre constituée de diverses traductions d'un même texte [Intitulée *D'après Caton l'Ancien*, (...)]. Dans *Polished*, il prolonge le propose de cette œuvre en l'augmentant d'un étage : à

⁷⁰ Lavier, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, *op.cit.*, p. 95.

⁷¹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, pp. 23-24.

⁷² *Ibid.*, p. 24.

la présentation des différentes versions textuelles, il ajoute celles des différentes représentations en volume »⁷³. En effet, si l'œuvre précédente se situait uniquement à un niveau textuel, tout en proposant, de façon détournée, un tableau, *Polished* met « littéralement » en jeu le problème de la matérialisation d'une consigne et donc d'un concept. Ce problème de l'interprétation de la pensée, de sa matérialisation, des effets de répétition, semble donc au cœur des préoccupations de l'artiste, qui semble tisser des liens, des effets de miroirs entre les différentes œuvres des dernières années : cette déclinaison rhapsodique à partir d'un même principe est tout aussi proche d'*Hôtel des Voyageurs*, ou de *Shell que j'aime*, qui à leur manière présentent des variations sur un même thème. On pourrait se demander alors à quoi bon se pencher sur cette œuvre. Nous avons mentionné plus haut que *Polished*, contrairement à *D'Après Caton l'Ancien*, fait naître un objet à partir du texte. Cette recherche de matérialisation est absolument essentielle dans la carrière de Lavier, car elle marque le moment où l'artiste bascule dans l'obsession pour l'objet. *D'Après Caton l'Ancien*, si elle mettait bien en œuvre une forme de matérialisation, s'en tenait au plan textuel, qui s'il sollicite la vision, ne le fait que dans un premier temps, accapare surtout par la suite l'esprit. Avec *Polished*, Lavier commence là où il s'était arrêté avec *Caton*. S'il utilise bien plusieurs versions d'un même texte, il poursuit cette fois avec l'objectivisation de celles-ci. On perçoit donc une gradation nette dans le rapport de Lavier à la matérialisation, en même temps qu'une fidélité aux thèmes qui l'ont porté jusque là. La reprise, plus précise, d'un principe d'une œuvre précédente indique que l'artiste n'a pas encore tout dit sur le sujet, n'a pas le sentiment d'être allé assez loin, ou peut-être d'avoir été légèrement confus. *D'Après Caton l'Ancien*, comme on l'a vu pouvait déclencher des lectures contradictoires, pro-concept ou pro-interprétation, et seule une étude plus minutieuse (et peut-être aussi, des chemins de carrière pris a posteriori) pouvait permettre de déceler la vérité sous-jacente. Avec *Polished*, la volonté de l'artiste est beaucoup plus simple à appréhender.

C'est cette même envie de matérialisation qui définit son rapport à l'époque : « J'ai commencé à travailler à la suite d'une école, l'art conceptuel, qui prônait la « dématérialisation de l'œuvre d'art ». Spontanément je me suis intéressé à l'inverse : re-matérialiser l'œuvre d'art. Souviens-toi de cette œuvre, *Polished* »⁷⁴. Si les choses apparaissaient plutôt subtiles et moins conscientes lors des autres propositions, une scission nette semble s'opérer avec cette œuvre entre Lavier et la tendance dominante de l'époque. Présenter un objet, à côté d'un texte en 1976 n'a rien d'anodin, et si à nouveau le parallèle avec l'œuvre de Kosuth peut-être invoqué, c'est la comparaison avec l'œuvre de Lawrence Weiner qui est la plus mise en avant par les commentateurs. Claude Gintz émet l'hypothèse que l'œuvre évoque le travail du conceptuel Lawrence Weiner dont les œuvres sont uniquement verbales et la réalisation accessoire. Selon lui, les œuvres que Lavier produit dans les années 1970, *Polished* compris, critiquent le sérialisme et par là les itérations d'une idée force, qui serait supérieure à l'ensemble⁷⁵. Il est contré dans ses analyses par Catherine Millet qui en tire l'analyse inverse : *Polished* est pour elle la preuve

⁷³ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 24.

⁷⁴ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet*, *op.cit.*, p. 29.

⁷⁵ C. Gintz, « *Bertrand Lavier* » 1^{er} mars- 24 avril 1985. ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Le Coin du Miroir, Dijon, 1985, p. 30.

flagrante de l'insuffisance des mots quant à leur capacité à recouvrir le réel, et de leur mise en échec par le visuel. Elle en vient à la conclusion, citant Gintz, que l'œuvre est au contraire la satire du travail de Weiner⁷⁶. L'artiste en question, qui a abandonné la peinture au cours des années 1960 pour ne se livrer qu'à des œuvres textuelles, est en quelque sorte le parangon de ce type de travail. La citation de la part de Lavier est donc évidente. Si Weiner considère la matérialisation de l'œuvre inutile, voire futive, Lavier prend au contraire le soin de l'opérer, de l'exposer, et d'en faire le sel de l'œuvre. N'exposer que les textes n'aurait finalement été qu'une répétition des versions latines précédentes, avec une augmentation de la difficulté de compréhension : les gens étant rarement trilingue, quadrilingue ou plus, peu auraient décelé la différence entre les versions françaises, anglaises, russes, allemandes, arabes, japonaises, etc. L'objectivation du texte est donc nécessaire et rend l'œuvre plus directe et plus accessible, coupant quelque peu avec les tentatives précédentes, plus abscondes, où on a parfois l'impression que le jeune Lavier cherche à jouer au plus fin. Cette œuvre en revanche, atteste de la netteté de son combat contre ce qu'il considère comme un académisme. Il est important de noter que lors de sa présentation, l'œuvre en souffrit : « Lavier se souvient des réactions quand *Polished* fut montrée pour la première fois en 1977. Alors que l'unanimité se fit sur la succession des textes, certaines personnes lui reprochèrent la mise en œuvre concrète de la démonstration »⁷⁷. Dès lors, *Polished* apparaît bel et bien comme un des jalons de la carrière de l'artiste, marquant son envol vers la rematérialisation de l'art, programme qui l'occupe encore aujourd'hui.

La thématique de la puissance du langage et sa retranscription textuelle dans l'œuvre a été un moment fort du début de la deuxième moitié du XX^e siècle. C'est précisément à ce problème que s'attaque Lavier dans cette œuvre : « En 1976, l'artiste aborde à nouveau la relation des mots et des choses dans *Polished*, une œuvre qui envisage le problème de la traduction au sens large, à savoir le problème du passage d'une langue à une autre aussi bien que le passage d'une forme verbale à une forme visuelle »⁷⁸. L'objectivation des textes expose ici clairement une confrontation, entre l'idée, le langage et les choses. Il est bien sûr question de distinctions entre les textes, et conséquemment, entre les objets, mais il est surtout question d'une distinction entre deux méthodes de connaissance du monde :

« Que la traduction soit une interprétation, qu'elle implique un jugement et donc un certain gauchissement, on n'avait à vrai dire nul besoin de Bertrand Lavier pour nous l'apprendre. Mais s'agit-il de cela ? Si tel était le cas, Lavier n'aurait pas pris la peine de traduire à son tour les douze formes verbales en douze formes matérielles. Il l'a fait parce qu'une chose est de donner à lire des textes, et une autre de donner à voir des objets »⁷⁹.

Le problème abordé par Lavier concerne principalement le fossé qui existe entre appréhender la réalité par les mots et par les choses, ce qui revient à opérer une différence entre concept et matière. Lorsque le spectateur lit les textes et qu'il a la chance de parler plusieurs langues, tout au plus peut-il prendre acte et commenter les partis pris du traducteur, relever ses erreurs, erreurs que le spectateur aurait probablement commis lui-même mis dans cette situation,

⁷⁶ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, *op.cit.*, p. 13. Elle est rejointe dans ses analyses par Catherine Francblin, cf *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, pp. 24.

⁷⁷ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 24.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 24.

de traduire un texte parlant d'un objet, sans voir l'objet. En revanche, une fois mis devant les objets, l'évidence lui saute aux yeux : quelque chose ne colle pas, les différences ne relèvent plus du goût, de l'interprétation ou d'habileté sémantique : il s'agit de différences réelles, incarnées, qu'on ne peut nier, même avec la plus véhémente mauvaise foi. On peut discuter à l'infini de la qualité d'une traduction, l'appréciation sera toujours relative au goût du récepteur. Concernant deux objets, les paramètres sont éminemment plus objectifs. C'est à se demander si Lavier ne cherche pas l'illustration du vieil adage « un petit dessin vaut parfois mieux qu'un long discours ». Par la précision et l'impact des objets, Lavier révèle la faiblesse, et quelque part, la fatuité, des textes :

« Or si un même texte, en raison de l'imprécision du langage ou de la polysémie de certains mots, peut parfaitement être interprété de plusieurs manières différentes sans que cela saute aux yeux, il en va tout autrement des objets en trois dimensions. Comme le dit Lavier, l'épreuve du visible est impitoyable. Car les objets physiques, contrairement aux objets du langage, n'admettent pas le flottement. Une pièce de bois peut être difficilement être vernis et cirée à la fois. Et une pièce de bois vernie exposée à côté d'une autre pièce de bois cirée n'est pas simplement une hypothèse plausible présentée à côté d'une proposition à vérifier : ce sont deux pièces de bois différentes. Si donc Lavier se sert du langage dans *Polished*, c'est moins pour témoigner de ses ambiguïtés que pour mettre en évidence l'écart entre énoncés textuels et énoncés charnels, et révéler la qualité visuelle de ces derniers »⁸⁰.

Au cours des précédentes analyses, nous avons effectué des rapprochements parfois rapides entre les notions de langage, texte et concept. Il est temps de revenir sur les liens qui les unissent. Nous nous référons ici aux réflexions de Jean-François Lyotard. Pour celui-ci, le texte est un récit et le récit « est l'autorité elle-même. Il autorise un nous infrangible, au-dehors duquel il n'y a que des ils »⁸¹. Autrement dit, lorsqu'un texte est émis, il suppose immédiatement une communauté, ne serait-ce qu'entre l'auteur et son lecteur, mais par-delà à tous ceux susceptibles de lire et de comprendre, c'est-à-dire, les contemporains et les compatriotes, ceux qui parlent la même langue et ont la même culture. Puis, il place le langage comme l'objectivisation d'une idée, placée contextuellement :

« Le langage est l'objet d'une Idée. Il n'existe pas comme un stock d'outils dans lequel des « locuteurs » (...) puiseraient pour s'exprimer et communiquer. Si l'on s'émancipe de cette approche fonctionnaliste, on observera que seules sont *données* des phrases, par myriades ; que ces phrases non seulement expriment des significations, mais situent dans l'univers qu'elles présentent, aussi modestes et éphémères (ou silencieuses) soient-elles, un destinataire, un destinataire, un référent ; que l'on peut distinguer des familles ou des régimes de phrases en ceci qu'il est impossible de convertir une phrase en une autre sans modifier la situation, disons pragmatique pour simplifier, des instances que je viens de désigner (référent, destinataire, destinataire). La phrase : *La porte est fermée* est une descriptive, elle présente un univers où la question posée est si la porte est ou n'est pas fermée, donc régie par le critère du vrai ou faux. La phrase : *Ferme la porte* est une prescriptive, la question qu'elle appelle porte sur la justice de l'ordre qu'elle adresse au destinataire et sur l'exécution de l'acte qu'elle proscrit »⁸².

On saisit tout de suite une forme de dégradation. Le langage n'est déjà qu'une contextualisation de l'Idée, et ce langage n'est exprimé qu'au travers de phrases, qui particularisent d'autant plus la fonction du langage, sachant que c'est aussi sa seule façon d'être effectif. Il n'a de valeur et de poids que remis en situation. Lyotard rajoute, à propos des noms

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondances, 1982-1985*, Coll. Débats, Ed. Galilée, Paris, 1985, p. 56.

⁸² *Ibid.*, pp. 66-67.

cette fois-ci : « Les noms, ces « désignateurs rigides » comme dit Kripke, déterminent un monde, un monde de noms qui est le monde culturel »⁸³.

Le langage n'apparaît pas comme une entité pure retranscrivant l'idée à la perfection, mais comme un processus culturel servant à normer le réel, à le conventionner, afin de le rendre intelligible. Le texte ne paraît alors pas plus universel que les choses et les images, lui aussi, dépendant de ceux qui l'émettent, comme de ceux qui le reçoivent. Ceci augure à Catherine Francblin une réaction forte :

« Weiner prend à la lettre la parole fameuse selon laquelle la peinture est « cosa mentale ». De même les néo-conceptuels d'aujourd'hui prennent-ils à la lettre les théories beaucoup plus récentes sur « la société du spectacle ». En se montrant plus littéral que les littéraux, Lavier déclare en quelque sorte, non pas que le roi est nu, mais qu'il s'empêtre dans son costume. En contemplant les petits bouts de bois de *Polished*, on réalise brusquement à quel point on a pu trouver tout aussi navrante la « réalisation » de quelques phrases de Weiner et combien celui-ci a raison de s'en tenir, la plupart du temps, à la chose mentale »⁸⁴.

Si nous n'abondons pas totalement dans son sens, Francblin met le doigt sur quelque chose d'important : l'insuffisance du langage. Coulange se montre plus mesuré en parlant de « l'imprécision de la communication dans le labyrinthe des langues »⁸⁵.

Si l'intention des conceptuels, pour se rapprocher d'une forme de pureté de l'idée artistique est louable, il apparaît que la préférence pour le texte recèle quelques pièges, que l'œuvre de Lavier dévoile. Ici, l'artiste met en scène une situation dans laquelle le texte est le point de départ de toutes les faussetés. Les décalages légers existants entre les langues conduisent à des écarts significatifs entre les objets produits suivant ces indications. Si la réalisation du premier objet suit à la lettre les instructions du premier texte, la traduction de celui-ci dans une autre langue donne lieu à un objet différent. Ce que Lavier suggère ici, c'est que les textes traduits sont les descriptions impropres du premier objet, et par-là, rejoint ses précédentes conclusions d'*Hotel des Voyageurs* : les mots sont impropres à désigner totalement une réalité précise. On peut donc bien voir *Polished* comme un pastiche d'œuvre à instruction, où l'on se serait perdu en route et aurait rompu le fil de la chaîne de commande, comme si des parasites –on revient dans la thématique du grésillement et du court-circuit qu'on retrouve fréquemment chez Lavier– étaient venus dans les transmissions entre l'artiste et l'exécutant pour les modifier. De plus, ici, l'artiste exécute un objet d'après la description écrite par un autre (la traduction) et se retrouve ici privé de l'usage de son cerveau, soit le seul outil valable selon les conceptuels. C'est ici que nous nous rapprochons grandement des remarques précédentes de Coulange. En déplaçant l'art depuis l'image vers le langage, l'art conceptuel s'est certes débarrassé du problème de la vision, mais n'a en rien éliminé celui de la communication. En privilégiant le texte ou l'oralité, il conserve un rapport d'émetteur à récepteur, sans atteindre purement le « communication entre les âmes » comme l'appelait Kandinsky, une relation « inter-cerveaux » sans interférence. Or, il s'agit à ce stade d'une chimère. Si l'émetteur est bien en connexion directe avec son cerveau, ses choix de mots, de tournures de phrases, ses limites de vocabulaires, les sens cachés, appartiennent à lui et lui seul, et le récepteur quant à lui *interprète* ce que l'émetteur propose à l'aune de sa propre grille langagière. L'accès au

⁸³ *ibid.*, p. 70.

⁸⁴ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, *op.cit.*, p. 13.

⁸⁵ A. Coulange, *Peut-être*, *op.cit.*, p. 8.

« cerveau » du récepteur est donc éloigné d'au moins deux crans. Une communication immaculée s'avère donc illusoire, sans même compter le problème de la langue : à une époque où le monde était significativement moins anglophone, comment comprendre une œuvre uniquement textuelle, uniquement anglaise ? L'auteur ici se prive d'un immense contingent de lecteur, et tranche dans le vif de l'universalité. Lavier, ironiquement, tente de pallier à cette faiblesse en faisant traduire par des professionnels – ceux, donc, avec lesquels la perte de sens sera minimale – et pourtant le résultat est éloquent. Si l'image a ses propres défauts, le langage est loin d'être parfait. Le passage de langage à langage amène son propre lot d'interférences, et ne fait que compliquer d'autant la transmission des œuvres. On peut ici arguer que chez Weiner, l'œuvre n'a pas besoin d'être réalisée, et que c'est la matérialisation qui crée les turbulences et les erreurs, parce que le concept s'abîme forcément dans la matière. Avec ce lot de traduction, Lavier prouve que l'erreur se situe déjà sur le plan du langage, qu'il renferme lui aussi une part d'inexactitude, d'interprétation, de subjectivité. Conserver le texte dans sa langue originale, sans modifications, nous ramène au problème de la transmission et de l'universalité, l'œuvre est condamnée à terme à mourir, faute de récepteurs idoines. Dès lors, le mot apparaît comme une simple étape entre l'idée et la chose, comme l'indique Francblin :

« Dans *Polished* (...) on peut dire qu'elles vérifient la parole biblique selon laquelle « au commencement était le verbe ». Mais loin d'en rester au « commencement », Lavier nous projette déjà avec ces œuvres dans une sorte de zone intermédiaire entre le mot et la chose, une sorte de moment suspendu qui n'est ni celui du concept pur et de ses images vagues ni celui de la chose tombée, mais le mi-chemin d'une rencontre entre l'ordre général de l'idée et l'ordre fortuit et particulier des formes qui en découlent. C'est à ce moment d'ouverture où le verbe se fait chair, où les mots prennent une forme visible, que le travail de Lavier donne accès. C'est cet étroit passage infime que (...) les douze bâtonnets de bois de *Polished*, permettent d'apercevoir »⁸⁶.

Le pouvoir des mots, leur valeur pure, est donc remise en cause par Lavier, qui lui oppose la chose, qui elle ne trahit pas, puisqu'elle est *elle-même*. La seule erreur commise par celle-ci est d'avoir écouté les mots. Un artisan auquel on aurait confié la tâche de reproduire l'objet à partir de lui-même aurait sans doute accompli la tâche de manière beaucoup plus effective – le cas échéant, avoir les instructions fournies *en sus* auraient pu aider. Sans visuel en revanche, les dissensions apparaissent.

A ce stade, on peut se demander, justement, quel serait l'intérêt d'une répétition exacte de ces morceaux de bois travaillés. En soi aucun. Ici on peut rapprocher Lavier des conceptuels : le morceau de bois n'a de valeur qu'accompagné de la volonté ou de la théorie dont il procède. Simplement, ces hypothétiques répétitions parfaites actualisent deux choses : la vision est plus fiable que le langage, car elle tient compte des particularismes, et aussi, elle n'a pas les mêmes prétentions. En mettant à jour la contextualisation du texte, Lavier révèle sa tendance au particularisme. Compte-tenu des œuvres précédentes, on est en droit de conclure ainsi : le langage n'échappe pas à l'interprétation, et c'est justement ce qui fait son intérêt. S'il n'était qu'une expression pure de l'idée, il perdrait sa véritable valeur. Nous ne pensons pas qu'il faille voir de la part de Lavier une critique du langage : ce thème est bien trop important dans son œuvre pour qu'il ne soit envisagé uniquement de manière négative. En revanche, il fait la critique de son usage par l'art conceptuel, que selon lui fait fausse route. Le langage n'est pas à mobiliser pour une

⁸⁶ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, pp. 24-25.

prétendue capacité à la généralisation ou la purification, mais précisément pour les différences, les spécificités, l'inattendu, le hasard qu'il met en jeu. En révélant sa nature de système de fabrications de normes, Lavier expose également sa faculté artistique, celle de travestissement, et donc d'esthétisation du réel – ce qui annonce la teneur de son travail ultérieur. *Polished* apparaît alors non pas comme la mise à mort de l'utilisation du langage, mais comme sa réévaluation lucide, ludique et esthétique, trois dynamiques qui seront désormais au cœur de la pratique de l'artiste.

*Or not to be*⁸⁷ (1978) poursuit cette construction intellectuelle. L'œuvre consiste en deux parallélépipèdes rectangles situés à proximité l'un de l'autre. Ces deux blocs sont de couleur verte, l'un vif, l'autre très foncé, tirant sur le noir. Les deux sont de dimensions identiques, l'un étant moulé d'après l'autre. Il s'agit en effet d'un bloc de peinture acrylique (le vert), ainsi que de sa copie en bronze (le noir).

Le sens de l'œuvre nous est en grande partie révélé par son contexte de réalisation. L'artiste affirme avoir eu l'idée en voyant l'œuvre d'un autre : «La source de cette œuvre, ce sont des sortes de bas-reliefs de Rodney Ripps⁸⁸, exposés chez Templon, des tableaux extrêmement empâtés qui produisaient un effet de fluorescence »⁸⁹. Le travail de Ripps se concentre sur la fabrication, comme le dit Lavier, de bas-reliefs. Ceux-ci ont la particularité d'être très colorés, badigeonnés même, de pigment coloré, produisant une sensation de saturation. Nous sommes donc mis face à une sculpture dont l'efficacité repose précisément sur la peinture qui lui est allouée, soit, à une rencontre brutale entre deux genres artistiques en théorie bien séparés. Pour bien comprendre l'enchaînement entre les œuvres de Ripps et *Or not to be*, il est nécessaire de mentionner une autre œuvre de Lavier, réalisée la même année et légèrement antérieure : *Painting*⁹⁰. Il s'agit d'une pièce quasiment identique : à nouveau deux blocs, cette fois de taille réduite, l'un en bois recouvert d'acrylique, l'autre en bronze. La différence notable avec *Or not to be*, et paradoxalement ce qui nous permet de la comprendre, c'est l'inscription apposée sur les blocs de *Painting* : chacun porte le titre de l'œuvre gravée sur une de ces faces. Ici s'avance le paradoxe : nous sommes face à deux éléments en trois dimensions, soit ce qui s'apparente à une sculpture. Cependant, l'élément « original » n'est qu'un morceau de bois recouvert de peinture. Le seul élément introduit par l'artiste, ce qui le différencie d'un simple objet, est donc la couche de peinture. Ensuite, vient ce lapidaire label, posé sur le bloc, nous sommant de le désigner comme une peinture. Le bloc en bronze moulé d'après lui, répond à un maximum de critères sculpturaux : tridimension, moulage, et sans oublier, bien sûr, la symbolique de la matière dont il est fait et qui est celle de la sculpture depuis des millénaires. Simplement, en tant que moulage, il ne s'agit finalement que de la copie du bloc précédent, se revendiquant comme une peinture. En tant que tel, et pour souligner cette servitude à la peinture, le moulage reprend l'inscription sur son propre flanc, se voyant ainsi labellisé « tableau », contre toute logique. Cette proximité aide grandement à détecter où Lavier veut en venir.

⁸⁷ Cf. ANNEXES, cat. 13.

⁸⁸ Cf. ANNEXES, fig. 57.

⁸⁹ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 25.

⁹⁰ Cf. ANNEXES, cat. 14.

Cette proximité avec *Painting*, dévoile l'objectif de l'artiste, également contenue dans le titre. Ceci-ci reprend, dans le texte, la deuxième partie d'une des déclamations les plus illustres du théâtre, le « to be or not to be » de *L'Hamlet* de Shakespeare, publié en 1601. Dans ce passage, le prince du Danemark s'interroge sur le sens d'une vie faite de souffrances. « Etre ou ne pas être » revient à se demander s'il faut vivre ou non. La fameuse représentation d'Hamlet contemplant le crâne de Yorick, feu le bouffon du roi, intervient plus tard dans le récit mais est souvent symboliquement associée à cette tirade morbide – mise en scène que l'on retrouve partiellement ici, deux éléments se faisant face. Pour Catherine Francblin, la référence à la pièce anglaise est la clé de l'interprétation de l'œuvre :

« Que dit cette œuvre et pourquoi emprunte-t-elle son titre à la méditation d'Hamlet ? Parce que le héros shakespearien est la figure par excellence du doute, de l'indécision. Vivre ou mourir, le jeune homme n'arrive pas à faire ce choix fondamental ; il ne cesse de balancer d'une identité à une autre, de l'être au non-être. Or, c'est un peu ce qui nous arrive devant *Or not to be* (...). Comment ne pas hésiter devant ces œuvres composées de deux parallélépipèdes d'apparence identique et d'essence étrangère ? Peinture ou sculptures, comment décider de l'identité de ces objets puisque l'un est un bloc de peinture sur lequel est gravée l'inscription *PAINTING* tandis que l'autre, également estampillée du même mot, est un moulage en bronze du premier ? Telle est l'œuvre de l'artiste avec lequel nous venons de faire connaissance ; une œuvre qui ne cesse de nous balloter du même au semblable, qui se plaît à nous jeter dans le doute à propos de tout, une œuvre habitée par les doubles, traversée d'êtres précaires comme des fantômes, peuplées d'images en formation, de corps en fuite, de présences suggérées. « ...Or not to be » : la phrase elle-même est laissée en suspens. Cette phrase qu'Hamlet prononce alors que vient de lui parler le spectre de son père mort, surgit entre ombre totale et lumière. Lavier sacrifie la moitié de l'énoncé. Par n'importe laquelle : la partie du verbe qui s'affirme »⁹¹.

Cette thématique du doute était latente dans les œuvres précédentes. Chacune semblait poser une question du type « Etes-vous sûr que ... ? », avec pour exemples, « Etes-vous sûr que ce bâtiment est représentatif des autres Hôtels des Voyageurs ? », « Etes-vous sûr que ce dessin est manuel ou mécanique ? », « Etes-vous sûr que ces arcades sont originales, ou bien sont-elles simplement la copie en série d'une seule d'entre elle ? », « Etes-vous sûr qu'un morceau de Chopin est immuable ? » etc. Cependant, ces œuvres mettaient plus l'accent sur des considérations générales. Ici le doute est institué au niveau des catégories de l'art même, puisqu'elle envisage que les définitions les plus élémentaires des deux disciplines artistiques majeures sont aisément bousculées, menaçant de fragiliser l'ensemble de l'édifice de l'art. Si l'artiste s'appliquait auparavant à des remises en cause de la vision conceptuelle, il s'attaque ici à un problème bien plus profond :

« Certes une irrésolution active s'imisce dans certaines de ses œuvres, qui déplace, sectionne nos interrogations les plus élémentaires : « Or not to be ? » énonce le titre d'une pièce connue. Ainsi le voile se soulève, en toute discrétion, et les rouages ambigus de l'art apparaissent dans leur nudité. Bertrand Lavier fait peser sur notre situation contemporaine une incertitude, peut-être un doute majeur »⁹².

Cependant cette insémination du doute n'est pas exempte de dette envers les œuvres précédentes. Claude Gintz émet l'idée que Lavier dans cette œuvre perturbe moins les catégories elles-mêmes – puisqu'elles sont citées et utilisées – que leurs définitions, et donc que l'interrogation se centrerait sur notre représentation de l'art :

« *Or not to be*, 1979, ne prétend pas instituer de nouveaux critères qui lui seraient propres et qui repousseraient à nouveau les limites de la peinture -ou de la sculpture. La pièce aurait plutôt ceci de particulier que l'on (...). *Or not to be* va et vient entre les catégories logiques qui nous sont familières.

⁹¹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 26.

⁹² A. Coulange, *Bertrand Lavier*, Athénium, le Consortium, Musée des Beaux-Arts de Dijon, *op.cit.*, p. 65.

« Ceci est de la peinture » et « Ceci est de la sculpture ». La pièce échappe aux critères binaires de nomination habituelle »⁹³.

Il est donc à nouveau question du langage ici, celui de l'art. Ici l'expérience de *Polished* semble digérée par Lavier et prête à servir de tremplin : si les éléments les plus élémentaires de l'art reposent sur des définitions et que ces dernières sont un usage du langage qui comme il a été établi précédemment n'est qu'un système de représentation parmi d'autres, non moins fragile, dès lors on est en droit de s'interroger sur sa nature, sa fonction et sa prétendue immuabilité. Les définitions peuvent alors faire l'objet d'un travail, elles deviennent « plastiques ». En tant que représentations, elles peuvent tomber sous le coup de l'esthétique est être envisagée de manière plus libre. Ces définitions ne sont plus alors jugées selon leur validité – il ne s'agit plus de déterminer si l'énoncé en question est vrai ou faux, correct ou incorrect – mais sur leur souplesse et leur efficacité, notamment visuelle. La perturbation à l'œuvre dans *Or not to be*, qui était en gestation dans *Polished*, est la transcription visuelle d'un problème linguistique. Christian Besson voit cette œuvre comme la mise en échec du langage par le visuel. Il diffère des autres en éliminant les catégories de l'équation : « Une œuvre comme *Or not to be* est un monstre métalinguistique. Ici s'affiche la nullité de la désignation : « la troisième voie », ni peinture, ni sculpture, dont on voudrait l'affubler »⁹⁴. Si nous ne saurions suivre Besson dans ce déni des catégories par Lavier, il est évident en revanche que ce dernier malmène le langage et à nouveau l'engage à se remettre profondément en question. En proposant ces objets, il somme le langage de les désigner, mais celui-ci, compte tenu de ses armes et outils actuels, en est incapable... il est même battu à son propre jeu, puisque dans le cas de *Painting*, c'est l'inscription sur le cube qui vient créer le trouble (on peut dire la même chose du texte du cartel de *Or not to be*, qui révélera la nature de chaque cube).

Enfin, il est nécessaire de noter que cette œuvre annonce un élément-clé dans le futur travail de Lavier : l'utilisation spécifique de la peinture. Xavier Douroux avance que l'artiste n'est pas celui qui a enduit le cube de pigment, qu'il ne s'agit que d'un bloc de peinture : « Et si Lavier se refuse à « étendre » lui-même cette matière picturale, c'est aussi pour pouvoir nous la faire appréhender en volume et en poids, véritable potentialité de tous les recouvrements, avec cette image à minima de la peinture : le cube de peinture verte »⁹⁵. Si cette assertion est vraie, cela signifie que nous sommes devant de la « peinture pure », et qu'il n'y a donc aucun autre moyen de décrire ce qui se trouve devant nos yeux que sous le nom de « peinture ». Cet intérêt vif et marqué amène aussi une autre considération, relevée par Celant :

« Avec (...), *Or not to be*, 1978, l'expérience (...) sculpturale est confrontée au doute : (...) la création d'une copie (d'une couleur autre) d'un bloc de matière dessine une chorégraphie de reflets et réverbération, institue en amont une ambiguïté entre les séquences. Travaillant sur les limites et la césure, il suscite un renversement réciproque des significations où l'image oscille (...), de ce rapport de circonstances, matérialise la reproduction, dématérialise l'objet-cadre. Le chevauchement de deux entités, peinture et artefact, vient renforcer l'effet de mélange et de confusion. Où se situe le mirage ? Où l'échange se conclut-il ? Le tableau prolonge-t-il la réalité, la rend-il équivalente, ou vice et versa ?

⁹³ C. Gintz, *Bertrand Lavier « Bertrand Lavier » 1^{er} mars- 24 avril 1985*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Le Coin du Miroir, Dijon, 1985, p. 22.

⁹⁴ C. Besson, « *Or not to be* Lavier », Triennale de la petite sculpture, Budapest, 1984, in *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, *op.cit.*, p. 101.

⁹⁵ X. Douroux, *Ateliers d'artistes en Bourgogne*, Chalon-surSaône, 1980, p. 20, 22.

L'effet d'identification conduit en outre à un double équilibre d'intensité, métaphorise le paysage matériel, d'un terme à l'autre : la couleur devient chose et la chose devient couleur. La peinture d'expression est définitivement compromise dans l'univers objectal du monde. Si l'objet « plonge » dans la couleur et renaît transformé, il assume à nouveau son image et la restitue en peinture sans pour autant déléguer aux autres (toile ou bronze, papier ou marbre) sa représentation. Bien que restant lui-même, par le biais de l'épaisse couche de pigment, il devient représentation mimétique de lui-même. Lavier institue une coexistence entre le réel et le représenté, pratique l'assimilation du monde extérieur dans l'art mais pour le prendre à la glu de la peinture. Il élit domicile entre Johns et Klein, là où l'objet est à la fois hors et dans la vision, comme la peinture est simultanément lieu de réflexion et substance universelle »⁹⁶.

A ce stade, la dimension représentative est encore vague. Il n'y pas véritablement d'objet, si ce n'est le cube. Mais la confusion est malgré tout à l'ordre. Si l'œuvre à gauche est une peinture, l'autre une sculpture, que chacune est un cube, s'agit-il, en plus d'une peinture de cube et d'une sculpture de cube ? La question, comme celle d'Hamlet, reste pour le moment en suspens, met l'œuvre porte à n'en pas douter le germe des deux séries majeures de Lavier, les « objets peints », et les « superpositions ». Avant d'y arriver, Lavier doit porter son attention plus spécifiquement sur l'ontologie de la peinture, et au-delà, de la couleur, ce qu'il accomplit dans une série contemporaine qu'il nous faut appréhender dès maintenant, les « oppositions de couleurs ».

⁹⁶ C. Celant, *Bertrand Lavier*, Athénéum, le Consortium, Musée des Beaux-Arts de Dijon, *op.cit.*, pp. 9-10.

Chapitre III : Oppositions de couleurs

1) La couleur absolue, rêve impossible ?

En 1974, Bertrand Lavier propose une œuvre inédite, *Rouge géranium par Duco et Ripolin*⁹⁷. Cette pièce inaugure une nouvelle série pour laquelle l'artiste continue encore aujourd'hui de proposer des œuvres. Le principe est enfantin : Lavier choisit une couleur générique – ici le rouge géranium, mais il a aussi utilisé le rouge vermillon, le bleu roi, le bleu outremer, le vert bouteille etc. –, puis se procure deux pots de cette couleur, chacun d'une marque différente, généralement connue. Par la suite, l'artiste pose en aplat un échantillon de chaque couleur côte à côte. Ici la technique varie selon les itérations. Parfois, il s'agit d'huile sur toile, comme pour un tableau normal, en d'autres occasions la peinture est posée sur le mur, parfois il use de gouache, parfois de peinture glycérophthalique. Les dimensions, également, changent selon le moment, à tel point que certaines propositions apparaissent selon un format horizontal, alors que l'immense majorité adopte la verticalité. On peut en revanche observer une généralité du point de vue technique : la peinture est posée très sobrement, sans trace de pinceau, laissant penser à un rendu industriel. L'individualité du peintre est absente et on peut tout à fait penser que le pigment a été étalé de façon mécanique.

Les œuvres présentent deux panneaux séparés mais collés l'un contre l'autre, sous forme de diptyque. Bien que supposés être les vecteurs d'une seule et même couleur, ce sont deux couleurs significativement distinctes qui sont proposées au spectateur, qui est donc amené à se demander où se situe la vérité. Quelques exemples : *Rouge bordeaux par Duco et Novemail*⁹⁸ (1986), *Sun Yellow by Benjamin Moore and Modern Lux* (1988), *Orange par Duco et Ripolin*⁹⁹ (1990), *Bleu de France par Lefranc et Boirolac*¹⁰⁰ (1992) et *Mandarine par Duco et Ripolin*¹⁰¹ (1994).

2) Monochromes et nuanciers, thèmes phares de la période ?

L'utilisation de la couleur pure, industrielle, ramène l'œuvre à un concept bien présent de l'art conceptuel. Débutée en 1974, la série baigne dans la même atmosphère que les propositions décrites. Michel Gauthier évoque à ce sujet plusieurs exemples d'œuvres similaires et antécédentes à la proposition de Lavier¹⁰² : *A Color Chart*¹⁰³, réalisée par Jim Dine – dont l'œuvre se situe à le

⁹⁷ Cf. ANNEXES, cat. 15.

⁹⁸ Cf. ANNEXES, cat. 16.

⁹⁹ Cf. ANNEXES, cat. 17.

¹⁰⁰ Cf. ANNEXES, cat. 18.

¹⁰¹ Cf. ANNEXES, cat. 19.

¹⁰² Cf. M. Gauthier, *Bertrand Lavier, depuis 1969, op.cit.*, pp. 22-23.

frontière du néo-dada américain et du pop art – en 1963, dans laquelle est proposée une suite d'échantillons de couleurs. Cette palette est pour l'artiste une référence à son enfance et aux outils utilisés alors pour faire de la peinture. L'œuvre sert autant d'autoportrait, que d'allusion à un état d'innocence de la peinture, celui où elle est accessible à tous, et préservée du monde de l'art. L'auteur cite également Arman et ses tubes de couleurs sous plexiglas (*Pour l'œil*, 1965¹⁰⁴), Gerhard Richter et ses *Nuanciers*¹⁰⁵, choisis industriels et agrandis par l'artiste. Aussi, Alighiero Boetti travaille à la fin des années 1960 sur des monochromes où s'affichent le nom et le code numérique industriels des pigments mobilisés. Gauthier nous indique ici que Boetti, en 1971, « conçoit un diptyque [où] deux nuances de rouge se trouvent mises en concurrence »¹⁰⁶, en l'occurrence, les rouges de deux marques motocyclettes rivales, l'artiste mettant en exergue la minceur de la différence entre les deux. Catherine Francblin évoque quant à elle un parallèle entre *Rouge géranium ...* et l'œuvre de Brice Marden¹⁰⁷ : « On hésite à attribuer l'œuvre à quelqu'un en particulier. Ces deux aplats de tons voisins et appliqués côte à côte directement sur le mur, pourraient passer pour un Brice Marden ayant fait l'économie d'une toile et d'un châssis. Sa datation – 1974 – renvoie d'ailleurs à une époque où l'artiste en question se trouvait projeté sur le devant de la scène artistique »¹⁰⁸. Francblin ajoute en note que son intuition fut la bonne, l'artiste ayant apparemment confirmé : « Une exposition de Brice Marden a effectivement inspiré à Lavier ce rebondissement. Il arrive souvent, on le verra, que Lavier réagisse à une exposition ou à un événement précis »¹⁰⁹. Marden se fait le spécialiste de dégradé de couleur, camaïeux atmosphériques quelques peu débiteurs de Rothko. Au cours des années 1970, l'artiste expose côté à côté, en diptyque ou en triptyque, des panneaux verticaux de couleurs pures, évoquant les drapeaux nationaux. La référence visuelle est explicite et effectivement difficilement contestable.

Du fait que l'artiste pose sans altération une couleur pure sur la toile, en se référant directement au fabricant, convoque enfin deux autres artistes : Marcel Duchamp et Frank Stella. Le premier avait en effet fait des déclarations quant au caractère « ready-made » de la peinture contemporaine, effectuée au moyen de couleurs industrielles. Nommer ainsi un tableau d'après l'unique couleur manufacturée qui le recouvre résonne en partie avec ceci. La comparaison cependant s'arrête ici, puisque Duchamp faisait de cet élément la raison de son dégoût pour la peinture, et que Lavier, au contraire, s'appuie dessus pour faire des tableaux. La comparaison avec Stella a été effectuée par Catherine Millet, la critique se référant à la fameuse déclaration du peintre, qui disait vouloir avoir une peinture aussi puissante que celle contenue dans un pot neuf¹¹⁰. Lavier déposant le pigment non-altéré, non-mélangé, auréolé de son titre industriel, on

¹⁰³ Cf. ANNEXES, fig. 12.

¹⁰⁴ Cf. ANNEXES, fig. 1.

¹⁰⁵ Cf. ANNEXES, fig. 56.

¹⁰⁶ M. Gauthier, *Bertrand Lavier, depuis 1969, op.cit.*, p. 22.

¹⁰⁷ Cf. ANNEXES, fig. 47.

¹⁰⁸ C. Gintz « A propos of « Bertrand Lavier » », *Bertrand Lavier*, ARC2 Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1985, in *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, *op.cit.*, p. 104.

¹⁰⁹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 18.

¹¹⁰ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, *op.cit.*, p. 14.

peut y voir une réminiscence du vœu de l'Américain, dont il apprécie l'œuvre, Lavier ayant repris des tableaux de Stella trente ans plus tard.

Cependant, aucune de ces références ne peut servir d'inspiration directe pour la création de *Rouge géranium*, qui met en jeu des questionnements bien différents de Dine, Richter, Arman et les autres. Ces exemples sont en revanche éclairants sur le contexte : il semble évident que la couleur, et surtout son itération industrielle, fait partie des interrogations majeures de la période conceptuelle, qui s'attelant à un travail sur l'essence de l'art, et par là, à la déconstruction de la peinture, s'est vue obligée d'investir le champ du pigment manufacturé. Les différents exemples précités font état d'une déclinaison de ces questionnements sous différents axes : biographie, facilité, mélange art/industrie, pureté des moyens etc. Lavier, en ce sens, fait absolument écho à ce contexte, le son du sien est simplement distinct, et se déploie selon une longueur d'onde bien particulière. Il est indéniable que l'artiste a été influencé par cette atmosphère – son aveu à propos de la pièce de Marden est éloquent – cependant, il livre une interprétation très personnelle du débat sur la couleur. Pour Catherine Francblin, il s'agit à nouveau pour l'artiste de se démarquer fortement du courant conceptuel dominant, pointant un nouveau désaccord avec Lawrence Weiner :

« dont l'œuvre, à l'égale de celle d'un poète, est constituée de phrases évoquant des objets auxquels l'artiste n'estime pas nécessaire d'imprimer une forme matérielle. Visiblement, dans *Rouge géranium* par Duco et Ripolin, Lavier flirte avec ce genre de démarche. Visiblement, il s'en écarte aussi. Car il ne se contente pas avec cette œuvre de faire surgir des mots « l'absence de tous bouquets ». Il met celle-ci au jour à l'aide de la peinture (...). Contrairement à Weiner, par exemple, qui confie au « spectateur » (ou plutôt au lecteur) le soin d'imaginer librement un objet à partir d'indications verbales, Lavier fournit au spectateur des indications visuelles à ce point précises qu'il ne peut exister qu'un rouge géranium issu des nuances de Duco et de Ripolin »¹¹¹.

La distinction entre les deux projets se situe au niveau des moyens d'appréhension de l'œuvre. Comme on l'a vu, Weiner vise la compréhension du spectateur par l'utilisation du texte. Or, ici, Lavier choisit clairement de solliciter la perception du visiteur, transformé en regardeur. Le texte – à savoir le titre, n'est pas d'un grand secours, puisque seul, il pourrait présager d'une unité entre Duco et Ripolin quant à la couleur « rouge géranium ». En revanche, la rencontre visuelle avec les deux panneaux rend immédiate l'énorme différence qui existe entre chaque version, faisant mentir aussi le titre, qui s'il était exact, figurerait le nom de la couleur au pluriel. Il semble donc, encore une fois, que l'artiste se démarque de son propre contexte, afin de rétablir la vision comme un mode d'appréhension clé de l'art – nous y reviendrons.

Du point de vue de Lavier lui-même, Catherine Francblin déclare que cette œuvre est en quelque sorte l'acte de naissance de son style : « Il existe bien un style Lavier. Celui-ci, du reste, s'affirme très tôt puisque c'est en 1974 que Lavier (...) réalise *Rouge Géranium par Duco et Ripolin*, (...) qui réunit déjà les principaux ingrédients de son art, fait d'humour, de rigueur conceptuelle, de virtuosité »¹¹². L'artiste est encore très jeune à ce moment, et pourtant, sa ruse, que l'on voyait poindre à l'occasion précédemment, éclate ici froidement. Pour reprendre la liste de Francblin, on trouve ici la plupart des ingrédients qui caractérisent le travail de Bertrand Lavier. Premièrement l'analyse conceptuelle, puisqu'un travail sur la couleur est à n'en pas douter une remise en question des moyens de l'art, et que le constat d'une rupture entre un mot et une image revient à

¹¹¹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 18.

¹¹² *Ibid.*, p. 9.

s'interroger sur les liens entre les idées et les représentations. Deuxièmement, la volonté de réévaluer positivement la vision. Troisièmement, enfin, la légèreté, l'artiste proposant une œuvre si simple qu'elle en devient presque insultante, à la fois pour les spectateurs qui pourraient se trouver contrariés d'être mis face à un nuancier très réduit, mais monumental ; insultant aussi pour bien des artistes précités, Lavier mettant en exergue l'échec de la peinture pure à représenter l'universalité. Enfin, pour l'anecdote, on peut émettre l'hypothèse que ce rouge « géranium » sonne comme une transition rieuse entre les deux carrières de l'artiste, celle de paysagiste qu'il vient de quitter, celle d'artiste qu'il débute la même année à plein temps¹¹³, l'œuvre mélangeant botanique et peinture.

3) De l'ontologie d'une couleur.

Le sens de l'œuvre relève alors de l'évidence. *Rouge géranium...* et ses filles mettent en scène le manque de pertinence d'un nom de couleur : « Cependant, nous pouvons aussi constater que le même nom ne désigne pas la même chose selon que Duco ou Ripolin les prononcent... L'existence de la couleur peut bien être soumise à l'arbitraire du nom, sa nomination se voit mise en question sitôt émise. Le rapprochement du voir et du dire provoque un court-circuit »¹¹⁴. L'œuvre renvoie donc à une insuffisance des mots, thème désormais classique chez Lavier. Ici cependant un cap est franchi, puisqu'il ne s'agit plus seulement d'un texte entier, d'une musique, ou d'un nom d'établissement. Nous étions face à des généralités, mettant en jeu plusieurs instructions plus ou moins précises, destinées à la production de tel ou tel objet. Ici l'artiste a réduit très fortement le faisceau : il s'agit d'un nom commun destiné à décrire une réalité précise. « Rouge géranium » est à « Rouge » ce que « ce type d'hôtel des voyageurs » à « Hôtel des Voyageurs ». Lavier propose un terme dont le but est justement de préciser une généralité, d'apporter une coupe dans l'idée, de la rattacher à une forme de réalité visuelle, en l'occurrence la couleur - supposée - d'une fleur. Lavier révèle cependant que même cette dénomination, censée être plus près de la réalité sensible et concrète, échoue dans cette volonté de précision :

« Le rôle que Lavier prête au langage nous convie toutefois à prendre en compte ce que le titre met en évidence sans rien ajouter pourtant que le tableau ne contienne déjà. Que dit ce titre ? Il évoque une couleur de référence commune à Duco et à Ripolin, un certain « rouge géranium ». Or ce rouge géranium, dont le tableau démontre qu'il n'a pas d'identité constante chez les fabricants de peinture industrielle, n'a pas non plus dans la nature de correspondant fixe. C'est à la nature -référence majeure - que l'énoncé du titre renvoie, mais le modèle naturel lui non plus n'est pas fiable. Lavier, ex-étudiant en horticulture, sait évidemment cela mieux que personne : s'il existe autant de rouges géraniums que de fleurs du même nom, il n'existe pas de rouge qui puisse être considéré comme le rouge géranium. Donner à voir cette couleur insaisissable que la langue désigne précisément mais qui n'a qu'une réalité approximative, tel est néanmoins le pari que relève Lavier avec Rouge géranium par Duco et Ripolin »¹¹⁵.

¹¹³ Nous renvoyons ici à l'excellente chronologie établie par Pierre Tillet in *Bertrand Lavier, depuis 1969, op.cit.*, pp. 119-134.

¹¹⁴ G. Gintz, *Bertrand Lavier « Bertrand Lavier » 1^{er} mars- 24 avril 1985*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Le Coin du Miroir, Dijon, 1985, p. 7.

¹¹⁵ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 18.

D'approximation de la désignation, et donc de plasticité du langage, c'est bien de ça dont il est question ici. Nous retrouvons un problème déjà abordé à plusieurs reprises, seulement, l'intention de Lavier, de même que sa présentation, devient lapidaire, assassine, puisqu'elle soulève l'incapacité patente du langage à désigner une simple couleur. Le dispositif, uniquement visuel, vient implacablement révéler la faiblesse du mot, et faire éclater la véritable nature de celui-ci :

« La peinture sert à la démonstration d'un processus mental, centré sur la divergence - ici évidente- entre la chose et le mot qui la désigné ou qui est censé la désigner. « Rouge Géranium » est une expression conventionnelle qui ne peut coïncider avec la réalité sinon de façon chanceuse, du moins aussi longtemps que le géranium sera exclu des catégories de l'esprit. Néanmoins, l'expression « rouge géranium » réfère à une catégorie, à une généralité et suppose sa vérification par de nombreux phénomènes, bien que cette assertion soit inévitablement contredite par ces mêmes phénomènes, dans leur infinie variété. Chaque Rouge Géranium choisi par Lavier, chaque Rouge Bordeaux ou Coquelicot diffèrera toujours de celui qui lui est juxtaposé dans le tableau. Ils seront toujours différents, malgré le fait que le langage les déclare identiques »¹¹⁶.

Verzotti remarque également, comme ce fut le cas pour *Polished*, que Lavier s'attaque ici à l'orgueil du langage, qui ne cesse de se poser comme un référant alors que lui-même reste fragile: « Un avertissement (...) que l'artiste pose au début de sa recherche, qui implique le langage en général et le rapport que, par son truchement, nous entretenons avec le monde. L'ambiguïté sert à contredire la présomption du langage »¹¹⁷. Il nous est à nouveau nécessaire de revenir à Lyotard, qui va nous permettre d'explicitier les rapports entre le nom et la peinture. Selon lui, nommer quelque chose, revient à le faire entrer dans une narration, narration qui est amenée à se répéter dans le temps, asseyant ainsi sa propre légitimité : « Etre nommé, c'est être raconté. Sous deux aspects : chaque récit, même anecdotique d'apparence, réactualise des noms et des relations nominales. En le répétant, la communauté s'assure de la permanence et de la légitimité de son monde de noms à travers la récurrence de son monde dans ces histoires. Et d'autre part certains récits racontent explicitement des histoires de nominations »¹¹⁸. La Bible et la plupart des récits antiques sont fondés sur ce principe, les héros étant ordinairement nommés d'après les actions accomplies ou à accomplir : Œdipe est appelé ainsi à cause d'une blessure infligée aux pieds, ceux-ci ayant contracté un œdème ; « Moïse » signifie « sauvé des eaux ». Le fait que ces grands récits soient réitérés au cours du temps selon une longue période leur donnent une validité : c'est ce qu'on appelle une tradition, le récit devenant alors loi, canon, respecté parce qu'il est ancien et n'a pas été altéré depuis, alors que comme les autres, il fut, à un moment, nouveau. Ceci nous amène directement au problème de la couleur. A-t-elle été nommée ainsi pour ce qu'elle représente, ou

¹¹⁶ «... the painting serves as a mental demonstration of a mental process, centered on the discrepancy – obvious, in this case – between things and the words that designate them or that are meant to designate them. *Geranium Red* is a conventional expression that cannot coincide with a reality except in chance fashion, at least as long as geranium is excluded from categories of the spirit. Nonetheless, the expression *Geranium Red* refers to a category, to a generality, and presumes to verify it among various phenomena, although the claim is inevitably contradicted by those same phenomena, in their infinite variety. Each *Rouge Geranium* chosen by Lavier; like each *Rouge Bordeaux* (Bordeaux Red) or *Coquelicot* (Poppy), will always differ from any other red to which it is juxtaposed in the pictorial work; each will always be different, despite the fact that language declares them to be the same», G. Verzotti, *Bertrand Lavier*, Castello di Rivoli, p. 23 (trad. N. Ferrand).

¹¹⁷ G. Verzotti, *Bertrand Lavier*, Roma, Les presses du réel, Dijon, pp. 17-19.

¹¹⁸ J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondances, 1982-1985*, Coll. Débats, Ed. Galilée, Paris, 1985, p. 55.

bien l'expérience du mot a-t-il construit petit à petit le paradigme autour de lui ? Ainsi, on peut naïvement se poser la question, même lorsqu'on connaît la réponse : appelle-t-on une orange à cause de sa couleur, ou bien le nom de la couleur vient-il de sa correspondance avec le fruit ? A terme, comment les gens appréhendent-ils ce nom ? Pensent-ils encore au fruit lorsqu'il voit cette couleur ? Font-ils l'analogie entre le nom particulier d'un objet et le nom de couleur qui en procède ? Wittgenstein nous apprend que le ressenti des couleurs et leur désignation est -comme le langage en général- un processus culturellement déterminé, aisément ébranlable :

« 2. Dans un tableau, dans lequel un morceau de papier blanc reçoit sa clarté d'un ciel bleu, celui-ci est plus clair que le papier blanc. Et pourtant, en un autre sens, le bleu est la couleur la plus sombre et le blanc la plus claire (Goethe). Sur la palette, le blanc est la plus claire des couleurs.

3. Selon Lichtenberg, rares sont les hommes qui auraient vu du blanc pur. Est-ce à dire que la plupart utilisent le terme à tort ? Et comment a-t-il, lui, appris l'usage correct ? - Il a construit, sur la base de l'usage habituel, un usage idéal. Ce qui ne veut pas dire un usage meilleur, mais seulement un usage plus affiné dans une certaine direction, où quelque chose a été poussé à l'extrême.

4. Et il est vrai qu'un tel usage construit peut à son tour nous apprendre quelque chose sur l'usage de fait.

5. Si je dis d'un papier qu'il est d'un blanc pur, et que, placé contre de la neige, il paraisse alors gris, cela n'empêche pas que dans son environnement normal, j'aurai cependant raison de le nommer blanc, et non pas gris clair. Il pourrait se faire que, dans un laboratoire par exemple, j'utilise un concept affiné du blanc (de la même façon, par exemple, que j'utilise un concept affiné de la détermination exacte du temps. ...)

8. Il se pourrait que des hommes possédassent le concept de couleur intermédiaire ou de couleur mixte sans avoir jamais produit de couleur par mélange (en quelque sens que ce soit). Il se pourrait que dans leurs jeux de langage il ne s'agît jamais que de chercher ou de choisir des couleurs intermédiaires ou mixtes déjà existantes. (...)

10. Prenons maintenant quelqu'un qui a appris à trouver un ton plus jaune, plus blanc, plus rouge qu'un ton donné, ou à le mélanger, etc. - quelqu'un donc qui connaisse le concept de couleur intermédiaire - et invitons-le à nous montrer un vert tirant sur le rouge. Il se peut qu'il ne comprenne tout simplement pas un tel ordre et qu'il réagisse à peu près comme si on avait exigé de lui qu'après nous avoir montré un polygone régulier à quatre, cinq ou six angles, il nous en montrât un à un seul angle. Mais que se passerait-il si, sans hésiter, il nous indiquait un certain échantillon de couleur (disons, une sorte de brun noirâtre, comme nous le nommerions) ? »¹¹⁹.

La perception des couleurs, et par-delà, leur désignation, apparaît alors comme un lent processus fortement contextualisé. La couleur n'échappe donc pas au morcellement de sa réalité, à la relativité de son ontologie. Il n'existe pas « un » rouge, ni « un » bleu, mais une infinité, chacun choisissant celui qui servira de point de repère. Ces points sont fragiles et fluctuants, il n'y a qu'à voir, comme le suggère Wittgenstein, comme une couleur paraît différente selon le lieu et le temps dans lesquels elle apparaît. Il n'y a qu'à voir, aussi, les divergences d'avis sur la couleur d'un objet précis, un vêtement pouvant apparaître tout à fait noir pour certains, absolument bleu marine pour d'autres.

La fragilité du caractère de vérité d'une peinture saute alors aux yeux. La méthode employée par Lavier est d'autant plus cruelle qu'elle prend en traître à la fois la peinture, et à la fois le monde de l'art lui-même. De son propre aveu, il utilise la couche de pigment de façon « ready-made » : « Une peinture peut être un *ready-made* (...). Mes peintures comparant deux « vert chasseur » ou deux « bleu royal » de deux différentes marques de peinture sont des *ready-made*. Mais les gens ne conçoivent pas les peintures comme des *ready-made* ; ils associent toujours les

¹¹⁹ L. Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, Trans-Europ-Repress et Gérard Granel, Mauzevin, 1977, 1983, 1984, 1997, pp. 8-9.

ready-made aux objets »¹²⁰. Ici, Lavier fait référence à la fois à Duchamp, mais aussi et surtout à la plupart des utilisations avant-gardistes de la peinture, qui firent d'un usage « pur » de celle-ci un indépassable trophée. Nous parlions plus haut de Stella, mais on peut citer aussi bien Mondrian ou Malévitch. Il est établi qu'un nom de couleur est une convention. Or, selon l'élément choisi par Lavier, la convention est ici de nature industrielle. Nous ne sommes pas mis face au rouge géranium pur, mais à celui déterminé par Duco ou Ripolin, qui apparaissent selon Gintz, en quelque sorte comme les auteurs de la couleur : « L'intitulé « Rouge géranium par Duco et Ripolin » l'attribuerait explicitement à deux fabricants de couleurs »¹²¹. Il est rejoint ici par Verzotti : « Le titre est constitué par le nom de la couleur tel qu'il est défini par convention, suivi de l'appellation des fabricants de couleurs qui l'ont produit »¹²². Lavier choisit cette couleur pure, sans modification, comme nombres de peintres avant lui. Cependant, il apparaît que ce choix, qui pour ces artistes étaient un gage d'avant-gardisme, d'autonomie, de spiritualité, voire de métaphysique, est au fond dépendant de critères strictement commerciaux. Duco et Ripolin font des choix de tons différents, afin d'avoir chacun leur rouge particulier, personnelle, qui singularise leur produit et le rend attractif. Tel peintre choisissant la couleur pure pour son caractère vierge et donc universel se retrouve alors mis en porte-à-faux, la dite-couleur étant le fruit d'un brainstorming d'entreprise, un choix marketing. Catherine Millet remarque :

« En s'attaquant à notre système de catégories, Lavier forcément secoue l'emprise des discours qui nous servent à les formuler et qui auront particulièrement pesé sur l'art du XXème siècle, avec, pour conséquence, cette littéralité qui de temps en temps rend les avant-gardes si bêtasses. Ses toutes premières œuvres fournissent des exemples évidents (peut-être un peu trop démonstratifs) d'un désamorçage des discours sur l'art »¹²³.

Ce que Lavier met ici en cause n'est pas tant la couleur que les choses que l'on veut lui faire dire, ces grands discours héroïques sur la signification symbolique, politique, religieuse ou philosophique, dans une tâche de pigment finalement produite par des industriels : « Etant tout à la fois une référence ironique à la peinture monochrome et à sa prétention d'absolu, ces œuvres permettent d'insinuer le doute sur les mots et leur prétention à épuiser la multiplicité phénoménique des choses en les nommant »¹²⁴.

On est alors en droit de penser que la question de l'interprétation est à nouveau au cœur de cette œuvre. Lavier présente deux interprétations de la couleur « rouge géranium » par deux fabricants de couleurs, comme du reste beaucoup d'autres – des artistes – ont livré leur version de telle ou telle couleur. Lavier au fond décrit froidement un processus quelque illusoire de la part des peintres, qui tout en livrant une vision extrêmement personnelle d'une couleur, prétendaient lui donner une valeur universelle. Un des rares à avoir fait sien, sciemment, cette ambiguïté est Yves Klein, qui breveta scientifiquement un bleu de sa propre composition, bleu qui symbolisait chez lui l'immatériel, l'essence de l'art, et par là, Dieu. Klein n'était pas différent des autres artistes abstraits, simplement, il assumait pleinement l'individuation en jeu dans cette quête mystique.

¹²⁰ Entretien avec C. Lewallen, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 68.

¹²¹ C. Gintz « A propos of « Bertrand Lavier » », *Bertrand Lavier*, ARC2 Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1985, in *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, *op.cit.*, p. 104.

¹²² G. Verzotti, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 17.

¹²³ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, *op.cit.*, p. 13.

¹²⁴ G. Verzotti, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 17.

Choisir telle couleur, tel ton, devient une question de style, de manière de l'artiste, et donc quelque part, encore une fois, une affaire de marketing. Lavier en quelque sorte remet les artistes à leur place en les sommant d'arrêter de gloser sur les valeurs éthérées se cachant derrière la couleur, ces choix se retrouvant finalement au même niveau que deux ingénieurs-chimistes employés par un fabricant de peinture, afin de créer une couleur spécifique pour l'entreprise. Ces discours finissent pas cacher la peinture, la recouvrir de symbolique et de phrases, alors qu'elle était sensée être le centre de tout. Lavier essaye de rendre hommage à la peinture de façon différente : en montrant, visuellement, l'amplitude des possibilités d'une seule couleur, il ne fait pas qu'ironiquement appuyer sur la fragilité de son référent. Il prend aussi acte de sa polysémie, et donc, de sa richesse. Une infinie variété de choix, de visions, de réalités est possible, rendant l'emploi de la couleur potentiellement inusable. Comme ce fut le cas pour les définitions auparavant, il rend l'idée-même de couleur plastique : il ne s'agit pas d'une vérité immuable – cette expression semble pour Lavier une antinomie – une couleur est une chose qui n'existe que selon ses multiples déclinaisons. Comme pour les différentes œuvres citées, il n'y a pas de couleur unique, il n'y a que des tons. Il n'y a pas le bleu, mais des variations de bleu, dont les tenants extrêmes tiennent autant du vert ou du violet. Situer la frontière nette entre deux couleurs est du reste impossible. « Rouge géranium » n'est pas un réel inamovible, mais une multitude de plans mobilisables, et c'est précisément là que réside son intérêt et sa puissance. Catherine Francblin a relevé que le « rouge géranium » de Lavier était présent dans l'œuvre à l'état de suggestion :

« Il n'est pas anodin que cette couleur unique, ce « rouge géranium par Lavier » (...) marque les débuts de la carrière de l'artiste. Il n'est pas anodin non plus que cette couleur [son propre rouge géranium], il se garde de la poser sur la toile et préfère la maintenir à l'état de possible, suspendue entre mot et chose, entre monde mental et monde réel, au-dessus des surfaces peintes, comme une promesse »¹²⁵ ; « Duco et Ripolin ont inventé leur rouge géranium à partir d'un modèle vague. Lavier invente le sien au moyen des leurs en suggérant le mélange ou la superposition des deux nuances. C'est sur cette couleur composite, sur cette troisième couleur surgie du mariage des deux autres, que Lavier attire notre attention, bien plus que sur la différence des rouges selon les interprétations. Que cette couleur soit virtuelle n'empêche pas qu'elle soit rigoureusement définie »¹²⁶.

Définie, elle l'est en effet, mais non en tant que moyen terme, de mélange diplomatique ni même d'illusion d'optique par la fusion entre les deux propositions de Duco et Ripolin, mais comme le dit Francblin, en tant que « promesse », en état de suspension. L'artiste ne juge pas les versions présentées, pas plus qu'il ne jugeait de la qualité des traductions des textes de Caton, des interprétations de Chopin ou du confort de tel Hôtel des Voyageurs, il étale simplement le fait que plusieurs voies, plusieurs mondes sont possibles, et que la catégorisation extrême, la moralisation du choix est un chemin nocif pour l'art, qui au contraire se doit de rendre les choses plastiques. La beauté de la couleur réside dans l'immensité polysémique, l'infinité analytique et même visuelle qu'elle suscite. Il affirme par là la supériorité de la couleur elle-même sur les discours qui en découlent, et il ne s'agit pas là d'une hiérarchisation conceptuelle : la multiplicité des discours comme l'indique l'œuvre, n'est pas tant due à la puissance conceptuelle de la couleur qui est muette, aveugle et sans cerveau, que sa plasticité visuelle. L'œuvre sanctionne donc l'échec du langage au sens large – discours, titre, texte – face à la vision.

¹²⁵ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, pp. 22-23.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 22.

En ne livrant pas sa propre vision précise de la couleur, il la laisse parler elle-même. On peut ici voir qu'il reste une marge, encore, pour le jeune Lavier : ici l'artiste amorce son discours sur le pouvoir de vérité de la peinture, même si quelque part cette volonté de remise en cause des moyens de l'art est typique de l'époque et du courant dominant. La visualité éprouve la définition, ce qui entérine sa puissance, mais elle ne paraît pas encore totalement assumée, étant principalement utilisée dans un système comparatif, et non pour elle-même. Lavier a encore besoin d'un dispositif narratif, donc textuel, pour mettre en lumière son propos, et l'œuvre tient plus d'un « à propos de » que de la mobilisation directe de la couleur. Néanmoins, de cette confrontation littérale émerge une passion pour le pigment qui éclatera au grand jour quelques années plus tard avec *Landscape Paintings and beyond*, dans lesquelles la peinture va être non plus interrogées seules, mais en tant que recouvrement, permettant de donner une application pratique aux précédentes conclusions.

Chapitre IV : Paysages repeints (1977,...)

1) De la peinture sur des images.

Au cours des années 1970, Bertrand Lavier s'est attelé à un nouveau « chantier », dans lequel l'artiste se saisit de l'œuvre d'un autre artiste, avant d'en faire repeindre une partie par un peintre professionnel. Ce principe s'est décliné en plusieurs versions, que nous nous proposons d'examiner ici.

*Nature morte and Still Life (1936-1977)*¹²⁷ est un tableau dont Bertrand Lavier n'est pas l'auteur : il s'est procuré une toile d'André Lhote, peintre et théoricien et pédagogue du cubisme. Il s'agit d'une nature morte de très faibles dimensions composée ainsi : en haut à gauche, un cruchon jaune, en bas, un verre vert, renversé, à droite un grand plat marron avec à son pied ce qui ressemble à un linge blanc. Le tout repose sur une table verte, tandis que le fond oscille entre le marron et le vert de gris. Le tableau reprend le style cubiste classique de Lhote, basé sur une déconstruction et une recomposition des faces des objets, beaucoup plus légère cependant que celles opérées par Braque et Picasso. Les objets sont aisément reconnaissables et la composition plutôt classique, permettant une lecture du tableau aisée. La signature de l'artiste est simplement figurée en lettres capitales, en bas à gauche, en marron.

Lavier s'est saisi de cette peinture et en a légèrement modifié l'aspect. Il a séparé le tableau verticalement en deux parties égales, laissant la moitié gauche intacte. En revanche, il a confié la redéfinition de l'autre moitié à un peintre professionnel, M. Grandjeamp, qu'il a chargé de redonner un peu d'éclat au tableau vieilli par les ans. La différence entre les deux parties est minime, mais bien visible, notamment au niveau du vert de la table et le blanc du linge, deux éléments à cheval sur les deux moitiés, et dont les couleurs sont sensiblement altérées par le passage du second peintre, leurs tons se faisant plus profonds. Le travail de repeinture est évident et la différence entre les deux parties, immanquable, laissant une curieuse impression, comme si le tableau ancien, n'avait été restauré qu'à moitié, et que le style du restaurateur n'était pas tout à fait conforme à la manière du peintre originel. Cependant, la nette césure entre les deux parties ne laisse pas penser qu'il s'agit d'un oubli malencontreux, ou d'un travail inachevé, créant ainsi un trouble chez le spectateur, qui ne sait comment appréhender ce qui est devant ses yeux.

L'œuvre qui suit fait partie d'une série plus vaste, portant le même titre terminé par un nouveau numéro à chaque fois. Commencée en 1979, la série s'est poursuivie avec régularité jusqu'aux années 1980, se faisant plus rare depuis. Il s'agit de « Landscape Painting and Beyond », série dans laquelle l'artiste mobilise une photographie, prise par un autre la plupart du temps, toujours en grand format, que l'artiste dispose sur le mur de la salle d'exposition. Il demande par la

¹²⁷ Cf. ANNEXES, cat. 20.

suite à un peintre professionnel de recouvrir la moitié droite de l'image de peinture, en respectant scrupuleusement chaque détail. Puis, il demande à ce même peintre d'inventer la suite la plus logique et la plus rationnelle de l'image. Il s'agit à chaque fois d'une photographie de paysage ; représentant la campagne, la montagne, la forêt, un lac... Le principe étant identique et simplement décliné, nous nous contenterons ici de décrire une seule œuvre de la série. Le choix s'est porté sur la n°6, tout simplement parce que nous avons eu le privilège de la voir de nos propres yeux dans la collection du Frac Bourgogne¹²⁸. **Landscape Painting and Beyond n°6**¹²⁹, (1986) représente un paysage automnal et se compose de façon tripartite. A gauche se trouve une photographie partagée en deux comme *Nature morte and Still Life*, avec la moitié gauche intacte et l'autre repeinte, fidèlement mais visiblement, par un professionnel, M. Perrodin¹³⁰. La troisième partie, tout à droite, est la continuation du paysage imaginée par le peintre et réalisée à même le mur du lieu d'exposition. De gauche à droite, l'image passe de la photographie à la peinture postimpressionniste, donnant l'impression que le paysage se brouille de plus en plus.

2) Aux origines du recouvrement.

Les deux types d'œuvres apparaissent à la fin des années 1970 alors que Bertrand Lavier n'est pleinement artiste que depuis quelques temps. Après avoir été représenté par la galerie Lara Vincy, il signe pour l'écurie plus huppée d'Eric Fabre en 1976¹³¹. Nous citons cet élément biographique car il a son importance. Lavier a quitté sa précédente galerie à cause d'incompatibilités trop fortes. Il semble que la collaboration avec Eric Fabre se passe sous les meilleurs auspices, celui-ci se pliant aux besoins de l'artiste. C'est lui qui prêtera le premier tableau servant de support aux *Slide Paintings*, et surtout, c'est lui qui fournit le tableau d'André Lhote, qui lui appartenait et qui semble-t-il à indiqué ce choix à l'artiste : « Pour Lhote je ne l'ai même pas choisi. C'est un peu spécial. C'est un tableau qui appartenait à Eric Fabre et on l'a fait pour cela, parce que le tableau avait quand même une petite valeur. Et puis André Lhote, c'était un peu un instituteur de la peinture, donc ça tombait bien de le repeindre »¹³². Cette déclaration nous révèle plusieurs éléments. Premièrement, on remarque la confiance du galeriste pour l'artiste, qui n'hésite pas à lui confier un tableau de valeur de sa propre collection, ni à l'inciter à le recouvrir de peinture. Si derrière cet iconoclasme évident se cache peut-être de l'hubris comme il en existe souvent chez les collectionneurs, on constate aussi à quel point Bertrand Lavier s'est imposé aux yeux de certains comme un artiste de grande envergure, alors qu'il exerce depuis moins de dix ans. Il y a dans le geste de Fabre une forme de largesse, mais aussi et surtout une confiance aveugle envers l'artiste,

¹²⁸ Nous remercions au passage M. Frédéric Buisson, alors assistant de direction au FRAC, pour nous avoir fait la faveur de nous laisser voir cette œuvre qui se trouve habituellement dans la réserve.

¹²⁹ Cf. ANNEES, cat. 21.

¹³⁰ Cf. ANNEXES, cat. 22.

¹³¹ P. Tiller, *Bertrand Lavier, depuis 1969, op.cit.*, p. 122.

¹³² Entretien avec N. Ferrand, 6 mai 2013.

pour lequel il semble prêt à tout¹³³. Deuxièmement, mais ceci est connexe, on apprend qu'il ne s'agit pas d'une œuvre sans valeur, mais d'un tableau certifié d'un artiste connu, représentant une des plus fameuses périodes de l'avant-garde picturale. Ceci annihile par exemple toute forme de comparaison avec *Pharmacie*¹³⁴ de Marcel Duchamp, dans laquelle l'artiste avait inscrit quelques touches de pinceau sur une toile quelconque peinte par un artiste sans renommée. Ici, il y a chez Lavier la volonté de se confronter à un artiste bien établi, par un geste courageux mais insolent – on comprend d'ailleurs très bien les raisons pour lesquelles cette œuvre est unique en son genre : peu de collectionneurs seraient prêts à laisser repeindre une œuvre de valeur pour répondre aux besoins d'expérimenter de l'artiste¹³⁵. Troisièmement, la figure de l'artiste commande, d'après Lavier, ce type de réalisation. André Lhote est davantage considéré comme un professeur et un théoricien du cubisme que comme l'un de ceux qui l'a fait avancer. Il fit partie de ceux qui ont voulu rationaliser cette pratique, au grand dam de Picasso et Braque qui y voyait une courte période d'expérimentation. Cette peinture, d'un cubisme « sage » alors que le mouvement a déjà plus de vingt ans, atteste de la relative frilosité du peintre, et que peut-être ses qualités résident plus dans l'enseignement que dans la pratique. L'œuvre apparaît alors comme une espèce de modèle du cubisme « pour les débutants », que l'on peut copier afin de s'entraîner. Nous avons tenté lors de notre entretien avec l'artiste une audacieuse comparaison : « NXF : [La peinture d'André Lhote est] Un peu comme un cahier de coloriage ?

BL : Un peu oui »¹³⁶. La transformation effectuée par Lavier semble alors une application fidèle des principes établis par Lhote, à la lettre même, puisqu'il s'agit de repasser strictement derrière les lignes et les couleurs établis par lui. Lavier, de manière absurde, se plie aux consignes du maître. On note aussi qu'à ce moment, son intérêt pour la peinture semble se préciser. Il l'avait abordée au cours de sa première œuvre, et la question de son essence était – en partie – à l'œuvre dans *Rouge géranium par Duco et Ripolin*. Ici la peinture est abordée selon sa capacité de recouvrement, délaissant le travail conceptuel de définition présent dans la série précédente. Ce type de recouvrement du travail d'un autre artiste n'est pas si fréquent à ce moment de l'histoire de l'art. On pense immédiatement à *Erased de Kooning*¹³⁷ (1953) de Rauschenberg, où l'artiste américain pris soin d'effacer entièrement un dessin au crayon offert par son mentor. Là encore, la connexion fait défaut, Rauschenberg ayant pour de Kooning un respect que Lavier n'a à l'évidence pas pour Lhote. On retrouve en revanche cette volonté d'altérer de façon irrémédiable une œuvre préexistante. On ne saurait dire, de la même façon, que le geste de Lavier préfigure les appropriationnistes, Lavier s'appuyant non pas sur une reproduction mais sur l'original.

¹³³ Pierre Tillet nous explique dans la chronologie susmentionnée qu'Eric Fabre a produit une grande partie des œuvres de Lavier pendant leur période de collaboration qui s'étend jusqu'au début des années 1980.

¹³⁴ Cf. ANNEXES, fig. 17.

¹³⁵ On note que Lavier a réitéré le procédé avec *Lavier/Morellet* en 1985. Simplement, c'est Morellet lui-même qui a confié le tableau à Lavier, qui alors était célèbre depuis plusieurs années pour ses repeintures d'objets. Le tableau est entièrement repeint par Lavier lui-même, ce qui coupe court à la comparaison avec la présente œuvre.

¹³⁶ Entretien avec N. Ferrand, 6 mai 2013.

¹³⁷ Cf. ANNEXES, fig. 55.

Concernant *Landscape Painting and Beyond*, Bertrand Lavier ne donne aucun indice quant à son origine, on peut cependant délier à sa place une partie du fil d'Ariane. L'exemple de *Nature Morte and Still Life* est encore tout frais et sert à n'en pas douter de point d'appui pour cette nouvelle expérience, qui a notamment mis Lavier en contact avec le travail des peintres professionnels et de ce qu'ils pouvaient apporter. La dimension paysagère, également, n'est pas difficile à faire résonner avec le passé de l'artiste. En tant qu'ancien horticulteur et élève paysagiste, on peut imaginer que la notion du paysage, de sa représentation, constitue une donnée importante pour Lavier, encore à ce moment-là. Il convient également que ses toutes premières œuvres consistaient en des altérations d'éléments naturels, qu'il s'agisse de feuilles de vigne ou de bottes de paille dans un champ bourguignon. Les images de paysages ont donc probablement toute son attention et il ne paraît pas fortuit que l'artiste se penche ainsi sur ses possibles représentations.

Pour la première version de l'œuvre, l'artiste a fait appel à un photographe professionnel¹³⁸, lui demandant de faire photographier un grand champ. La présence de Lavier lors de la prise de vue est attestée par une photographie apparemment prise en contrechamp¹³⁹. Par la suite, l'artiste n'a plus mobilisé les services d'un photographe, et a préféré se tourner vers des images déjà toutes faites, et assez poncives, Lavier s'étant rendu compte que la première photographie avait beaucoup plus de force que la peinture qui fut rajoutée¹⁴⁰ : « Dans le cas de *Landscape...*, la photographie était de meilleure qualité que la peinture. Quand je me suis aperçu que la photographie surpassait la peinture, j'ai cherché une photographie médiocre. Je l'ai trouvée sur les murs des cafés: paysages de montagne, paysages d'automne, vues diverses »¹⁴¹. Il apparaît dès lors que c'est la dimension iconique du paysage, plus que le sujet du paysage, qui intéresse Lavier ici, puisqu'il délaisse volontiers la mise en valeur effective d'un authentique morceau de nature, pour se tourner vers des photographies peu imaginatives, suivant sans risque la définition commune du « joli décor naturel ». Lavier avance que la référence inconsciente de ce type de réalisations pourrait être la peinture de Magritte :

« BL : *Landscape Painting and beyond*, où une grande photographie en couleurs d'un paysage est agrandie par adjonction d'un panneau peint, se réfèrent aux peintures de Magritte représentant des toiles de chevalets placées face à des fenêtres. L'image peinte reproduit la vue depuis la fenêtre. Mes œuvres sont de la même famille mais différentes.

CL : Pensiez-vous à Magritte dès ce moment-là ou après ?

BL : Toujours après la réalisation »¹⁴².

Le tableau auquel se réfère l'artiste est *La condition humaine*¹⁴³ (1935), où le peintre belge représente un chevalet posé devant une fenêtre ouverte. La toile représente un paysage, qui se fond parfaitement avec celui en arrière-plan visible au travers de la fenêtre. Seuls les côtés du

¹³⁸ « Le point de vue du cliché », Entretien avec H. Gauville, in *Libération*, Paris, 16 juin 2000. http://www.liberation.fr/cahier-special/2000/06/16/le-point-de-vue-du-cliche_327441.

¹³⁹ *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, p. 96.

¹⁴⁰ C'est aussi en raison de ce revirement que nous n'avons pas choisi la première œuvre de la série, mais une itération plus tardive et plus représentative de l'ensemble.

¹⁴¹ « Le point de vue du cliché », Entretien avec H. Gauville, in *Libération*, Paris, 16 juin 2000. http://www.liberation.fr/cahier-special/2000/06/16/le-point-de-vue-du-cliche_327441.

¹⁴² Entretien avec C. Lewallen, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, pp. 67-68.

¹⁴³ Cf. ANNEXES, fig. 46.

tableau, l'un débordant sur un tableau, l'autre, de biais, laissant apparaître la tranche où la toile est clouée au châssis, viennent rompre l'illusion qui sans cela serait parfaite. L'artiste attestant du caractère a posteriori de la citation, il apparaît inconsistant de poser cette œuvre en tant qu'inspiration directe. De plus, les méthodes, les supports, et les objets, diffèrent grandement, les deux œuvres ne s'harmonisant que sur un plan très général. On sent en effet que c'est plus l'esprit de Magritte qui est à l'œuvre ici que sa technique, au sens où l'on aurait tout aussi bien pu convoquer le fameux tableau « Ceci n'est pas une pipe », qui donnait à raison, non pas à voir une pipe, mais son image. De la même façon, Lavier ne parle pas du paysage, mais de la représentation de celui-ci dans l'histoire de la peinture. C'est ceci qui permet à Xavier Douroux de reconnecter cette œuvre avec une histoire beaucoup plus riche, celles de peintres français « d'extérieur » :

« Ce qu'il met en scène, c'est une histoire possible de la peinture, celle de la confrontation entre illusion picturale et réalité naturelle. (...) Si Lavier séduit son monde par un retour aux maîtres de l'Ecole de Barbizon (ceux-là mêmes dont les paysages ont tout à voir avec les *Landscapes-paintings* de Lavier, partagent une absence totale d'intérêt iconographique), alors confrontés au péril photographique, cette audace est vite tempérée par la simplicité redoutable de l'analyse qu'il nous livre : tirant la leçon de tous les efforts -depuis les Impressionnistes - tendant à rendre son autonomie à la peinture, Lavier prétend que celle-ci est avant tout matière de recouvrement (...) »¹⁴⁴.

Il semble, encore une fois, que l'artiste se penche la question de la frontière entre le réel et sa représentation, et de la façon dont nous définissons cette frontière.

3) Redéfinir le paradigme peinture.

Ce groupe d'œuvres met en action une foule de processus, de personnes, d'images et soulève par conséquent de nombreuses questions. Il s'agit de déterminer ce que ces pièces apportent de nouveau au propos laviérien. Nous aborderons ici l'ensemble selon trois axes: l'auteur, le langage, et celui, récurrent, de la représentation.

3.1. L'auteur de l'œuvre.

Pour la réalisation de ces tableaux, Bertrand Lavier mobilise un certain nombre d'intermédiaires, permettant à l'artiste de s'abstraire de l'essentiel de la réalisation plastique de l'œuvre. L'énumération des différents intervenants peut donner le vertige. *Nature Morte and Still Life* demande, sans compter Lavier, la présence et l'action de trois individus : André Lhote évidemment ; M. Grandjeamp, artiste-peintre et peintre professionnel, qui a repeint la moitié de l'œuvre ; et enfin Eric Fabre, le propriétaire du tableau, sans lequel l'opération est impossible. Son implication dans le choix du tableau augmente d'autant l'importance de sa participation, faisant du galeriste bien plus qu'une victime consentante du résultat, mais plutôt un auteur potentiel de l'œuvre. Les *Landscapes Paintings* ne sont pas en reste : la première œuvre, comme on l'a vu, a demandé l'intervention d'un photographe à la demande de Lavier, avant qu'un nouveau peintre ne soit sollicité pour effectuer le travail de repeinture¹⁴⁵. Par la suite, l'artiste a simplement utilisé

¹⁴⁴ X. Douroux, *Ateliers d'artistes en Bourgogne*, Chalon-sur-Saône, 1980, p. 20, 22.

¹⁴⁵ Il apparaît d'ailleurs que plusieurs peintres différents ont été mobilisés pour les versions successives.

des photos préexistantes, mais celles-ci sont bien évidemment réalisées par des studios spécialisés, mobilisant leur propre chaîne de montage : producteurs, directeurs artistiques, photographes, assistants, laboratoire de développement, de retouche, etc.

Cette séparation des fonctions rapproche plus la méthode de Lavier du travail d'entreprise que de celui d'un artiste. Cependant, c'est oublier que le travail d'atelier, chez les peintres comme les sculpteurs a toujours mobilisé une équipe d'intervenants. Que l'artiste se soustraie au travail physique n'est pas, dans le contexte de l'époque, un fait notable. Les actions de Lavier sont essentiellement verbales et mentales : il émet des choix : d'œuvres, de paysages, de photographies ; puis des choix de personnes : des photographes, des studios, des peintres. Puis il guide ses peintres concernant le rendu. Lavier n'est ni photographe, ni peintre de formation, il est donc peu probable qu'il arrive au résultat espéré tout seul. Il peut en revanche choisir les personnes idoines afin d'obtenir l'œuvre désirée, en un minimum de temps et avec le maximum d'efficacité. Il y a donc un étonnant télescopage entre la pratique conceptuelle, et une philosophie typiquement postmoderne : l'artiste a bien compris, à la suite des conclusions établies par ses récents aînés, que l'implication physique de l'artiste n'était pas absolument nécessaire dans la réalisation de l'œuvre, et que les limitations techniques de celui-ci n'avait que peu de rapport avec l'intérêt de celle-là. On pourrait alors croire qu'il croit lui aussi en l'essence idéale de l'œuvre d'art. Simplement, il ne s'arrête pas là : il mobilise sans vergogne des professionnels afin que l'œuvre puisse bel et bien avoir un corps, attestant là de son besoin de matérialisation de l'art, et de son manque de considération – ou plutôt de moralisation – des moyens utilisés. Nous préférons ici le terme de moralisation à celui de considération, car il est évident que pour l'artiste, le savoir-faire acquis et délivré par ces professionnels est inestimable, et indispensable à la réalisation de l'œuvre. Il ne choisit pas le premier venu, mais quelqu'un ayant des qualités spécifiques. Il y a donc un renouvellement et une adaptation de la figure de l'auteur chez Lavier, qui ne correspond ni à la figure décrite par les conceptuels, ni au demiurge dépeints par les époques précédentes, où l'artiste, seul face au monde, produit une œuvre à partir de rien. L'auteur tel que le présente Lavier apparaît comme le commandant en chef de différents procédés dont il maîtrise le flux, tout en déléguant les tâches qu'il ne saurait accomplir. On note à ce titre que Lavier est lui-même présent lors de l'acte : une photographie de la réalisation de *Landscape Painting and Beyond n°3* montre l'artiste penché très près de la toile, donnant des instructions au peintre professionnel à l'œuvre¹⁴⁶. Il n'y a donc pas de déresponsabilisation de l'artiste, simplement une redistribution plus nette et plus visible. L'artiste est toujours aussi indispensable à la naissance de l'œuvre, simplement, son importance s'est déplacée du domaine technique vers le domaine décisionnel.

En revanche l'artiste crée un flou assez net dans la hiérarchie des intercesseurs. Lors de la « restauration » du tableau d'André Lhote, c'est le deuxième passage effectué par Grandjeamp qui crée la translation entre l'œuvre originale et celle de Lavier. Chaque peintre est alors mis en balance par rapport à l'autre, l'œuvre de Lavier ne pouvant exister sans l'intervention de chacun d'entre eux. C'est bien la repeinture de Grandjeamp qui réactive l'œuvre de Lhote :

¹⁴⁶ Cf. C. Francklin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 150.

« Il découle de cette proposition que si certains aspects de l'art contemporain paraissent annoncer « la mort de l'art », l'action de M. Grandjeamp -artiste-peintre et peintre professionnel- la repousse. Certes, pour produire une peinture vivante, ce dernier a besoin de s'appuyer sur le travail antérieur d'un André Lhote. Mais pour rester vivant, André Lhote n'a pas moins besoin du travail effectué par M. Grandjeamp. Sont-ils de ce fait pareillement artistes ? Sont-ils à mettre sur le même plan ? »¹⁴⁷.

Ici, Lavier s'attaque à une antique querelle du monde de la peinture. Les restaurateurs sont des professionnels fréquemment employés, responsables de l'entretien de chefs d'œuvres et pourtant on ne saurait les considérer comme l'égal des peintres originaux, alors que leur travail est précisément de rendre au tableau son aspect premier. C'est paradoxalement leur talent de copiste qui les rend secondaires. On connaît le nom de Léonard, de Masaccio, de Raphaël, de Michel-Ange, mais qui connaît le nom des restaurateurs passés derrière eux pour rétablir l'éclat original de l'œuvre. Cette intervention est peu considérée du point de vue artistique, et pourtant, sans elle, l'œuvre sombrerait peu à peu dans l'altération chromatique et le désagrégement. Comme il le fait avec sa propre action, Lavier relativise également la part du travail des artistes. La plupart eut recours à des assistants, ainsi qu'à des emprunts stylistiques ou techniques, ce qui désamorce en grande partie l'image de l'artiste créant *ex nihilo*. Lavier rend hommage à ces intercesseurs qui ont toujours existé, et réévalue leur importance. L'œuvre révèle qu'au fond, la question « qui a fait quoi » a peu d'importance, du moment d'un être avec une intention artistique commandait aux différents acteurs. Il s'inscrit ici dans une longue tradition :

« [Les questions de la fin de la hiérarchie entre les genres et les techniques] furent beaucoup débattues à l'époque du Bauhaus, sont en effet devenues centrales à partir des années 1960, et les années 1980 achevèrent de répandre l'idée qu'il n'existait plus - ou qu'il ne devrait plus exister - de différence entre les œuvres d'art et les autres produits de la création contemporaine. Dans le droit fil de telles réflexions, on assista à une nouvelle dévaluation du statut de créateur, notamment avec le travail des « appropriationnistes », ces artistes comme Sherrie Levine ou Mike Bidlo qui contestaient l'autorité de la signature et entérinaient ce que Roland Barthes avait intitulé « la mort de l'auteur » »¹⁴⁸.

L'image qui en ressort est celle d'un auteur « embarqué » pour reprendre les mots de Camus, aux prises avec le monde qui l'entoure, qui le nourrit de représentation et le pourvoit en possibilités techniques. De même qu'un tableau de Verrocchio en partie peint par son élève Léonard reste un Verrocchio, car celui-ci a déterminé ce que devait être l'œuvre, un Lavier peint par Lhote et Grandjeamp, ou photographié par untel et peint par untel reste un Lavier, ce dernier ayant fait les choix décisifs qui ont conditionné le résultat. Lavier opère donc une synthèse et une redéfinition du rôle de l'artiste tout en établissant nettement la responsabilité des intervenants, déclarés alors les partenaires indispensables de l'art, qui n'a jamais paru aussi dépendant de l'artisanat. On sent au travers de cette mobilisation du « savoir-faire », par opposition au « savoir tout court », une déclaration de l'artiste concernant la prétendue nature conceptuelle de l'art.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 132.

¹⁴⁸ *Ibid.*

3.2. Jeux de langages.

Il n'aura pas échappé au lecteur que les titres de Lavier présentent quelques particularités. Le langage était au cœur des œuvres précédentes, on a déjà pu observer notamment avec *Polished*, qui proposait déjà un titre anglais dont la signification et la traduction pouvait poser problème, que l'artiste était particulièrement sensible à l'usage des mots et plus précisément à la part d'interprétation qui se cache derrière cet emploi.

Polished mettait en scène le problème de la transmission de l'information d'une langue à l'autre et la fragilité des traductions. Avec *Nature morte and Still Life*, Lavier pousse cette logique encore plus loin, en soulignant qu'une chose, selon la langue, ce qui est prévisible, appelée différemment, mais surtout, change de portée. Catherine Francblin décrypte pour nous :

« On sait que l'expression française « nature morte », forgée au XVIII^e siècle, désigne ce que les Hollandais nommaient *Still-leven*, à savoir « vie immobile ». En glissant de l'idée d'immobilité à l'idée de mort, les termes français s'opposent donc à la version anglaise (*still life*) qui est conforme pour sa part au modèle hollandais. Ces questions de traduction et d'interprétation fautive constitue, rappelons-le, le thème de (...) *Polished* »¹⁴⁹.

La terminologie française s'explique en partie par la profonde hiérarchisation des genres picturaux par l'Académie de peinture, qui plaçait notamment les natures mortes en dernière position loin derrière la Grande Peinture, c'est-à-dire les sujets historiques, bibliques ou mythologiques. La nature morte était le genre minimal, la première chose à maîtriser, un simple point de passage avant les sujets plus difficiles, c'est-à-dire les objets animés. Les pays flamands ont de notoriété commune une grande tradition du genre et accorde par conséquent un prix plus élevé à ces réalisations. Pour bien montrer qu'il a à l'esprit les infimes différences entre les deux expressions « nature morte » et « still life », Lavier respecte la graphie propre à chaque langue, conservant ainsi les majuscules pour la première lettre de chaque mot d'un titre comme il est d'usage en anglais et non en français.

Il est donc question dans cette œuvre de la distinction entre la nature-morte française et la still-life anglo-saxonne. Comme l'indique le titre, ce passage s'illustre de gauche à droite, selon le sens de lecture occidental, propre aux deux langues. Cette translation est présente dans l'œuvre, avec la partition dont nous avons parlé, la moitié gauche étant la version originale de Lhote, la moitié droite étant l'œuvre de Grandjean. Francblin y voit une lutte entre les deux approches :

« L'écoute prêtée par l'artiste au langage est peut-être la source de cette curieuse initiative (...). Comme il l'indique dans le titre, Lavier expose dans la partie gauche du tableau une chose morte (Nature morte) et dans la partie droite une chose « toujours vivante » (*still life*). Pourquoi la moitié gauche expose-t-elle une chose morte et la moitié droite une chose vivante ? Parce que la gauche, peinte depuis plus de quarante ans, a vieilli, tandis que la droite, finement restaurée, est comme ressuscitée »¹⁵⁰.

L'œuvre illustre la nécessité de revitaliser la peinture. Les pièces du passé, surtout celles de l'avant-garde perdent à n'en pas douter une partie de leur superbe, une fois digérée par l'histoire de l'art générale et passée la période excitante de la provocation et de la déstabilisation. Une fois la déflagration de la nouveauté passée, seules les qualités picturales comptent. Dans le cas présent,

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 131-132.

un rafraîchissement de mémoire est nécessaire – mais ce rafraîchissement doit être aussi de façade. En repassant lignes par lignes, à plat par à plat, on redonne à la plasticité sa place, en se débarrassant de la théorie et du contexte, qui une fois établies, peuvent se révéler insuffisants pour rendre compte de la qualité de l'œuvre.

On peut également voir cette œuvre comme une incursion de Lavier sur le terrain du débat entre langage et vision. En proclamant que la partie vivante est celle repeinte par un artisan, celui qui exerce un simple travail de « ravalement de façade », en insistant donc plus sur les qualités visuelles du tableau que sur son contenu théorique, Bertrand Lavier révèle son penchant pour l'esthétique et la visualité, au détriment l'intellectualisme et la théorisation. Il souligne de la même façon cette tendance typiquement française de renier les arts visuels, là où les pays anglo-saxons avouent sans complexe leur attachement à ceux-ci. Lhote est comme le dit Lavier un « instituteur de la peinture », très attaché à l'établissement d'un ensemble de lois régulant le style du peintre. Lavier ne lui accordant que la partie « morte », on peut voir dans l'œuvre une déclaration contre la théorisation massive, tendance très nette de l'époque conceptuelle, qui semble à ses yeux une forme d'art asséchée et sans avenir. La repeinture par Grandjeamp, au contraire, est labélisée « vivante » : l'expression de ce savoir-faire, sans prétention particulière, perpétue dans le plaisir l'art de la peinture à deux niveaux, puisque non seulement il permet à une vieille œuvre de retrouver son éclat et une forme de visibilité –il y a désormais peu d'expositions d'André Lhote– mais aussi, tout simplement, de continuer de pratiquer cette technique millénaire. Lavier en somme, préfère pratiquer – ou faire pratiquer– la peinture que d'en parler, comme si la théorisation n'était que de peu de secours pour la discipline, alors que la pratique elle, continue d'entretenir la flamme à n'importe quel prix.

La question du langage est aussi présente dans *Landscape Painting and Beyond*. Lavier emploie à nouveau l'anglais, comme s'il voulait échapper au terme de « paysage », qui lui aussi renvoie, en France, à la hiérarchie des genres, la peinture de paysage étant à peine mieux classée que les natures mortes. On assimile vite, en français, le paysage au décor, à l'arrière-plan. L'expression commune « cela fait bien dans le paysage » indique nettement que ce qui se trouve dans ce paysage est de l'ordre du secondaire. La peinture de paysage en France n'a pas connu un grand succès, avant que l'Ecole de Barbizon puis les Impressionnistes ne se penchent sur la question. En s'appropriant le terme « landscape », Lavier échappe au poids culturel du mot français et obtient ainsi une liberté inespérée, le « landscape » évoluant dans un terrain plus neutre, voire positif, l'histoire rappelant que William Turner était anglais.

Cependant, l'œuvre n'échappe pas à la tradition bien française du jeu de mots. A la base de l'œuvre se trouve une photographie. Or, il apparaît selon l'artiste, qu'il existe dans l'œuvre deux types de clichés : « (...) j'ai cherché une photographie médiocre. Je l'ai trouvée sur les murs des cafés: paysages de montagne, paysages d'automne, vues diverses... Le cliché -terme de photographe- m'a toujours passionné »¹⁵¹. Lavier expose donc bel et bien deux clichés avec une seule image : le cliché photographique, telle que l'indexation technique nous oblige à l'appeler, et

¹⁵¹ « Le point de vue du cliché », Entretien avec H. Gauville, in *Libération*, Paris, 16 juin 2000. http://www.liberation.fr/cahier-special/2000/06/16/le-point-de-vue-du-cliche_327441.

le cliché culturel. Ce cliché est le fruit du travail de la culture visuelle, qui après des années et des années de photographies de paysage, a fixé quelques archétypes des beaux espaces naturels. Le cliché est le résultat du travail de la reproduction, de la représentation, qui exemple après exemple, construit une identité et des réflexes culturels. La photographie, de par sa faculté d'emprisonnement de la vision et de sa facilité de reproduction, participe pleinement de la construction des « clichés », le terme culturel relevant pleinement du terme technique, illustrant bien le pouvoir de la photographie en ce sens. On sent à nouveau poindre l'idée de mort, le cliché signifiant quelque part la fin de la vitalité d'une image, son enfermement dans la culture. Elle est dépossédée d'elle-même pour devenir une signification culturelle, une image textuée, véhiculant un discours sur ce qu'elle représente plus que s'imposant par ses qualités visuelles. On a vu que Lavier n'était pas satisfait par son premier choix qui était de solliciter un photographe professionnel et de lui faire photographier un paysage donné, que le résultat rendait le cliché plus intéressant que la peinture. Lavier cherchait avant tout une image « médiocre » selon ses propres termes, soit, en d'autres mots, à utiliser les mauvais côtés de la photographie, pour mieux laisser éclater les qualités de la peinture. Ici, le jeu de langage vient curieusement servir le visuel, en désamorçant les points faibles de celui-ci. La photo n'est qu'un cliché culturel, mais par la grâce de la peinture, elle devient un « landscape », une noble représentation. On se rend compte ici d'ailleurs que Lavier joue avec ce mot de « représentation », puisque le cliché culturel est une forme de représentation, au sens, dirons-nous, sociologique, et que la peinture est une « représentation », au sens où elle est l'image peinte de quelque chose, en l'occurrence un paysage.

3.3. Plusieurs niveaux de représentation.

En juxtaposant ainsi de la peinture sur de la peinture, ou sur une photographie puis sur un mur, Bertrand Lavier interroge notre rapport à la représentation. Par les actes opérés dans les deux types d'œuvres, il multiplie clairement les niveaux de représentation. *Nature morte and Still-Life* se constitue d'une image d'une table sur laquelle sont posés des objets pour la partie gauche, et de l'image de cette image pour la partie droite, la nouvelle peinture reproduisant exactement les lignes de la première, comme le ferait une photographie. *Landscape Painting and Beyond* amplifie le phénomène : la première image est une photographie de paysage. La deuxième est la représentation d'une partie de cette image, mais cette fois-ci en peinture, obligeant donc à une translation dans la représentation, qui ne se fait plus selon les mêmes lois, ni les mêmes technique. Enfin, vient la troisième image, toute à droite, où figure une peinture de paysage, mais cette fois non-subordonnée à un modèle, simplement le fruit de l'imagination du peintre. L'œuvre met donc en confrontation -ou en coordination- trois « visions » du paysage, une choisie par le photographe, une autre exécutée par le peintre d'après celle-ci, et une dernière libre de toute référence, si ce n'est une certaine forme de continuité logique par rapport aux deux autres.

Il est acquis que les sujets n'ont pas d'importance. La nature-morte d'a d'autre statut pour les cubistes que d'offrir un exercice de style, un motif aisément manipulable. On vient de rappeler les paysages photographiés étaient si génériques qu'ils ne procuraient guère qu'un ennui mortel. Il

est également acquis que les premières représentations choisies n'ont pas les faveurs de l'artiste, puisque celui-ci s'est employé à en fournir une autre version et à établir une comparaison entre les deux. Le style d'André Lhote, pas plus que les photographies de forêts, ne constituent pas une apothéose esthétique pour Lavier. Reste alors, la peinture, le deuxième passage, contemporain, celui qui institue la différence entre le matériau originel et l'œuvre d'art finale. Nous évoquions plus haut la dimension postmoderne du travail de Lavier, qui vise une forme d'efficacité maximale, la fin justifiant les moyens. On retrouve ici une trace de la postmodernité dans cette mobilisation sans états d'âme d'éléments qui ne trouvent pas nécessairement grâce aux yeux de l'artiste, mais qui dûment modifiés deviendront d'excellents outils : « Même quand on n'aime pas, ça peut servir à faire un truc bien »¹⁵². L'indifférence par rapport au sujet, à la technique entrent aussi ici en ligne de compte, Lavier employant consciemment des items dévalués, qu'il s'agisse d'un peintre cubiste secondaire, ou une photographie banale. La postmodernité ayant fait sienne l'adage « medium is the message », il y a tout intérêt à mobiliser des éléments sans intérêt, afin de reporter l'attention sur la manière dont ils sont exprimés. L'un des principes de la postmodernité est d'utiliser des choses du passé, dans un contexte différent, d'une façon différente, sans nécessairement beaucoup d'égards pour le matériau originel. On retrouve complètement ce mécanisme dans ces œuvres, qui présentent des éléments quelque peu déchu, mais réhabilité par la peinture. La représentation en tant que manière d'exprimer les choses, devient alors un problème typiquement postmoderne.

Certains commentateurs ont envisagé que ces œuvres mettaient en scène une vision mortuaire de la peinture, devenu un geste mécanique sans fin, qui bon gré mal gré continue de représenter tout ce qui se posera sous l'œil et le pinceau. Une fois la liste des sujets épuisés, pourquoi ne pas s'attaquer au catalogue supposément infini des images ? C'est l'hypothèse qu'avance Claude Gintz :

« Lorsque Lavier entreprend de juxtaposer une photographie en couleurs d'un lac alpestre, le recouvrement pictural d'une partie de cette photographie par un artiste-peintre et son prolongement imaginé par le même et peint directement sur le mur (*Landscape Painting and Beyond n° 2*¹⁵³, 1979), lui aussi *désinvestit* la représentation picturale de l'ordre perspectif et se contente de la faire reproduire à cet état de carcasse morte¹⁵⁴, mais sans y réinvestir de positif, à la différence de son illustre aîné [Seurat], dans quelque *dimension théorique* que ce soit. Son cerveau ne prétend pas plus constituer de nouveaux codes picturaux que son œil ne cherche à rivaliser avec celui de la caméra à l'autorité de laquelle la main de l'artiste-peintre est invitée à se soumettre « aveuglément ». Ici, le peintre est voué à répéter jusqu'à l'absurde les *résultats formels* de l'ancien métier, à partir d'une représentation photographique d'un paysage naturel qui pourrait fort bien orner les murs d'une salle d'attente ou d'un buffet de gare, tant notre culture contemporaine a substitué ce genre d'image readymade aux tableaux de paysage d'autrefois. La peinture -et sa pratique- apparaissent dès lors comme une espèce de simulacre de la Représentation, celle d'un objet sur lequel ne se porterait plus aucun désir, mais qui continuerait cependant à encombrer la conscience de l'artiste contemporain, attestant sans doute par la même de la « nature mortifère du Moi, de son statut de cimetière de choix d'objets désinvestis »¹⁵⁵ »¹⁵⁶.

¹⁵² Entretien avec N. Ferrand, 6 mai 2013.

¹⁵³ Cf. ANNEXES, cat. 23.

¹⁵⁴ De Duve Thierry, *Nominalisme pictural, Marcel Duchamp, la Peinture et la Modernité*, Les éditions de Minuit, Paris 1984, p. 252.

¹⁵⁵ Bersani Leo, *Théorie et violence*, Editions du Seuil, Paris, 1984, p. 108.

¹⁵⁶ C. Gintz « A propos of « Bertrand Lavier » », *Bertrand Lavier*, ARC2 Musée d'art moderne de la ville de Paris, Le coin du miroir, Dijon, 1985, p. 10.

La peinture n'y apparaîtrait pas plus « intelligente » que la photographie, car elle se trouve subordonnée à elle. Vidée de sa mission mimétique, de sa force symbolique, de son pouvoir narratif, il ne reste plus de la peinture qu'une coquille vide, vouée comme Marcel Duchamp le prédisait, à n'être qu'un ready-made perpétuel, la représentation éternelle d'images toutes faites. Verzotti n'hésite pas à qualifier les *Landscapes* de parodies de peinture, se référant lui aussi au caractère ready-made des images :

« Lavier aborde ce stéréotype précis, qui veut que l'utopie rencontre sa conscience malheureuse, et il transforme l'acte pictural en une simple et dérisoire pratique de la peinture des objets communs, qui plus est subordonnée à des instructions prédéterminées par l'objet lui-même. Cette réduction de la peinture à des tâches subalternes, sa descente depuis le royaume de l'artiste jusqu'au monde de l'artisan, a été exprimée dans une série d'œuvres intitulée *Landscape Painting and Beyond*, (...). Dans ces œuvres la (...) peinture de paysage est comparée à une série de clichés (...). Mais il ne s'agit pas seulement du pathos de la peinture qui était retourné comme son apparemment parodique contradiction, mais que le ready-made lui-même, mis au goût du jour, peut aussi être le sujet d'un nouveau débat »¹⁵⁷.

Il est vrai que le caractère programmatique de la peinture est ici mis en jeu. Elle semble esclave à la fois de sa propre histoire, Lhote ne livrant qu'une version édulcorée du cubisme ; esclave de la photographie ; puis, une fois celle-ci disparue, vouée à un simple exercice d'imagination, cependant dépendant de « ce qu'on doit attendre de tel type de paysage ».

Si ces analyses tombent juste sur le fait que Lavier mobilise effectivement des images ready-mades, et déjà bien digérées par la culture, elles omettent qu'elles forment un discours sur le rapport entretenu entre un médium et le réel. Le tableau de Lhote est un cliché du cubisme, tandis que les photographies vues et revues qui ne donnent qu'une image bien limitée du paysage. Chacune fait état d'une vision atrophiée de la nature, ou comme aurait dit Baudrillard, « recyclée » :

« (...) la « redécouverte » de la Nature, sous forme de campagne réduite à l'état d'échantillon encadrée par l'immense tissu urbain, quadrillée et servie « chambrée » sous la forme d'espaces verts, de réserves naturelles ou de décor aux résidences secondaires, cette redécouverte est en fait un recyclage de la Nature. C'est-à-dire non plus du tout une présence originelle, spécifique, en opposition symbolique avec la culture, mais un modèle de simulation, un consommé de signes de nature remis en circulation, bref une nature recyclée »¹⁵⁸.

La nature perçue par ces images, n'apparaît que comme une succession de représentations simplistes bien éloignées du réel. Chaque mouvement cité par Lavier qu'il s'agisse du cubisme ou la peinture –ou la photographie– de paysage s'est à un moment attribué la vocation de retranscrire fidèlement le réel. Le cubisme souhaitait le faire en déconstruisant les figures et en faisant fusionner toutes les faces d'un seul objet dans un seul plan, tandis que les fameux peintres du paysage, allant peindre « sur le motif », pensaient que peindre en pleine nature, hors de l'atelier, les rapprocherait plus de leur sujet et leur permettrait un rendu plus fidèle. Simplement, chacune

¹⁵⁷ « Lavier debates this very stereotype, where one might say that utopia encounters its unhappy conscience, and he transforms the pictorial act into the almost derisive practice of the painting of common objects, moreover following instructions predetermined by the object itself. This reduction of painting to vicarious functions, its descent from the realm of the artist to that of the artisan, had already been expressed in a cycle of works called *Landscape Painting and Beyond*, dating back to the late 1970s. In those works the dignified tradition of landscape painting was compared with another series of clichés. (...) But it was not only the pathos of painting that was reversed into its seemingly parodistic contradiction; the ready-made itself, brought up-to-date, can also be seen as subject to new debate » G. Verzotti, *Bertrand Lavier*, Castello di Rivoli, pp. 24-25. (Traduction N. Ferrand).

¹⁵⁸ J. Baudrillard, *La société de consommation*, op.cit., p. 150.

de ces intentions, bien qu'honnête et entièrement vouée à « l'amélioration » de l'art, s'est vue par la théorisation et la digestion progressive par l'Histoire, peu à peu asséchée, catégorisée, devenue simplement une tradition. La manière devient une manie, le style une mauvaise habitude.

Devenus bien culturels, ces images, désormais signes, se sont transformés en constituant de la normalité, donc de la réalité. Le « cubisme », au départ système expérimental qui comprenait aussi bien la reconstruction plastique, que le collage ou l'insertion d'objets réels ou de lettrages, se trouve réduit à un camaïeu de gris et de bruns et quelques objets rudement dessinés ; le « paysage » devient un série que quelques prototypes bien définis. Nous rejoignons ici les conclusions de Gintz et Verzotti, en même temps que nous nous en défaussons à l'instant. Lavier ne s'arrête pas là, il va mobiliser ces éléments, pour les réinjecter dans le champ de la peinture. Car une fois recouverts à nouveau de peinture, ils deviennent à nouveau sujets et supports. La peinture reprend ce que la culture lui avait pris.

Ce qu'il faut noter, c'est que la peinture déborde de son cadre, sur deux niveaux, parce qu'elle recouvre, dans les deux cas, l'image originale, celle qui a été digérée, et parce que, dans le cas des *Landscape Painting and Beyond*, elle dépasse de cette image originale. Cette façon un peu désuète de proposer une suite imaginaire au tableau a pour l'artiste une importance réelle, ce passage induisant un changement iconique fondamental : « On avait alors affaire à différents niveaux de représentation. On part du paysage puis on se retrouve dans l'imaginaire, un peu comme dans les dessins animés, le personnage se trouve suspendu dans le vide avant de découvrir qu'il a perdu le contact avec la terre ferme »¹⁵⁹. Pour Germano Celant, cette translation permet à la peinture une forme de respiration, une prise de distance lui permettant de se saisir à nouveau, pleinement de ces objets :

« Avec *Landscape painting and beyond n°1* (...) la peinture d'expression est définitivement compromise dans l'univers objectal du monde. Si l'objet « plonge » dans la couleur et renaît transformé, il assume à nouveau son image et la restitue en peinture sans pour autant déléguer aux autres (toile ou bronze, papier ou marbre) sa représentation. Bien que restant lui-même, par le biais de l'épaisse couche de pigment, il devient représentation mimétique de lui-même. Lavier institue une coexistence entre le réel et le représenté, pratique l'assimilation du monde extérieur dans l'art mais pour le prendre à la glu de la peinture. Il élit domicile entre Johns et Klein, là où l'objet est à la fois hors et dans la vision, comme la peinture est simultanément lieu de réflexion et substance universelle »¹⁶⁰.

Après avoir recouvert son motif tout fait, la peinture prend son envol et crée d'elle-même son propre morceau de réalité. A nouveau, le spectre des chaises de Kosuth flotte au-dessus du travail de Lavier, sauf que celui-ci travaille à l'intérieur de la représentation. Selon lui, il n'existe pas un type de représentation, celle-ci est multiple et protéiforme, et à chaque fois tente de s'appropriier la réalité. D'un point de vue superficiel, la photographie apparaît comme ce qui se rapprocherait le plus de la réalité. Une fois examiné la dimension fortement culturel du cliché, qui est prédéterminé lui-même par une certaine vision de la nature, la photographie n'apparaît pas plus réelle que la peinture qui la recouvre, ou que la partie totalement inventée. Celle-ci en revanche est la moins dépendante d'un modèle prédéterminée, et en tant que mobilisation de l'imaginaire, est l'usage le plus autonome de n'importe quel médium mis en œuvre ici. Le morceau de peinture

¹⁵⁹ « Le point de vue du cliché », Entretien avec H. Gauville, in *Libération*, Paris, 16 juin 2000. http://www.liberation.fr/cahier-special/2000/06/16/le-point-de-vue-du-cliche_327441.

¹⁶⁰ G. Celant, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, pp. 9-10.

inventé sur le mur par un artisan est un usage plus authentique de l'art qu'une photographie commerciale ou une peinture d'avant-garde tournée en académisme fade, car elle seule à demander une interprétation esthétique de la part de l'artiste. Elle est libérée du joug de la peinture et jouit de ses propres moyens, rejoignant ainsi les vœux, justement, de l'avant-garde, qui y voyait précisément le moyen le plus sûr d'atteindre le réel.

Au final, la peinture se sort grandie de cette série d'œuvres. Chacune des images présentées est une représentation, une image construite. Simplement la peinture a des avantages sur la photographie : elle n'est pas limitée au cadre de l'appareil. En dépassant celui établi par la photographie, Lavier en établit un nouveau qui se rapproche plus du panorama, comme si la vision cherchait à englober tout ce qui se trouve devant elle, et que la peinture à le pouvoir de suggérer cette infinité. La peinture comporte une forme d'abstraction que la photographie semble peiner à atteindre. De par sa nature purement représentationnelle –alors que la photographie a toujours besoin d'un modèle, quel qu'il soit– la peinture n'a pas de limite visuelle. Elle peut se passer d'un référent. La recherche d'une « vraie réalité » paraît absurde compte-tenu de ces considérations, car il semble que le monde ne puisse être saisi qu'au travers de représentations. Le curseur de la réalité de celles-ci varie en fonction des circonstances, malmenant l'idée qu'il existe une réalité pure, appréhensible par l'Homme. Dès lors, toute forme de représentation apporte un lot d'information. Celles apportées par l'art, tant qu'elles ne prostituent pas leur force visuelle contre l'approbation par la culture, ont la faveur de Lavier, pour lequel la représentation pure, celle qui ordonne simplement le monde en formes et en couleurs, est une source de joie inépuisable. Ici naît l'idée de la série suivante, celle des « objets repeints », probablement la plus importante de l'artiste, qui reprend le principe du recouvrement en l'appliquant aux objets de la vie courante, mettant à profit cette vision dévorante de la peinture, tout en augmentant drastiquement ces possibilités.

Chapitre V :. Objets repeints (1980-...)

1) Des natures mortes « nouvelle génération ».

Le chantier auquel nous allons à présent nous consacrer est, avec les superpositions, celui qui a occupé la majeure partie de l'activité artistique de Bertrand Lavier. C'est l'une des « signatures » de l'artiste. Lavier nous met ici face à des biens de consommations –souvent, des appareils– qu'il a recouvert d'acrylique. Selon les besoins, celle-ci est transparente, ou bien différentes couleurs sont choisies, et ce toujours en respectant les tons initiaux de l'objet. Celui-ci doit conserver sa motricité et son utilité, ses fonctions ne doivent pas être altérées. La liste des œuvres étant excessivement longue, et le principe variant peu, nous nous attèlerons à une sélection – certes arbitraire – des pièces les plus édifiantes, tout du moins celles qui me semblent offrir un nouvel éclairage sur le chantier. On pourrait en en choisir plus, on pourrait en choisir moins, on pourrait en choisir d'autres. Nous avons tenté ici d'être le plus cohérent possible et d'éviter au maximum les répétitions.

Solid State¹⁶¹ (1980) se présente sous la forme d'un transistor standard portable, de taille réduite. Rectangulaire, de couleur noire, pourvu d'une antenne et d'une poignée, il ne se distingue en rien d'un autre transistor, si ce n'est par le traitement qu'il a subi. L'objet est présenté debout, tel qu'il le serait dans un contexte d'utilisation ordinaire. Il est entièrement recouvert d'acrylique de différentes couleurs (la preuve est que celle-ci bavé par endroits), Cette couche de peinture donne à l'objet – et on pourra observer ce phénomène sur tous les objets de la série – un aspect « grésillant ». La peinture est posée avec précision, mais sans minutie extrême. Tous les détails sont visibles, mais ils sont légèrement brouillés par la pâte. Ceci est la conséquence de la touche épaisse et visible. On cherche manifestement et délibérément à nous montrer qu'un peintre est passé par là. Il reproduit ensuite le procédé avec **Ventomatic**¹⁶² (1982) un ventilateur. Il s'agit à nouveau, comme pour le transistor, d'un modèle standard et portable. De base blanche et aux pals bleus, il est recouvert de différentes couches d'acrylique. **Star VP**¹⁶³ (1982) poursuit la série avec l'exemple d'une échelle métallique argentée des plus banales.

Westinghouse¹⁶⁴ (1981) marque un moment important, car il marque le début d'une longue série chez Lavier : l'emploi de réfrigérateur blanc. La machine étant assez dépourvue de détails, elle permet de se concentrer quasi exclusivement sur le travail du peintre. La touche de l'artiste

¹⁶¹ Cf. ANNEXES, cat. 24.

¹⁶² Cf. ANNEXES, cat. 25.

¹⁶³ Cf. ANNEXES, cat. 26.

¹⁶⁴ Cf. ANNEXES, cat. 27.

est ici très nettement visible sur le plan blanc, où viennent s'agglutiner d'épaisses traces de pinceau. Le travail systématique est tout sauf subtil, on admire ici le traitement *all-over* de l'artiste, qui semble s'en donner à cœur joie. C'est le grand intérêt de cette réalisation, et ce qui la différencie beaucoup d'autres du même type : au lieu de voir l'objet simplement « brouillé » visuellement, et dont les détails se confondent avec la pâte, on peut ici se délecter de la nouvelle peau de l'objet, qui l'encercle, l'appareil ne faisant plus qu'un avec son nouveau phagocyte. *Fast*¹⁶⁵ (1982) est composée d'une vingtaine de boîtes en cartons parallélépipédiques empilées les unes sur les autres, selon trois rangées : deux placées côte à côte, haute de huit boîte chacune. Haute de près de deux mètres vingt, l'œuvre occupe une importance non-négligeable dans l'espace. Nous sommes face à des « rangeurs » typiques permettant de classer dossiers et papiers administratifs. Les détails des boîtes sont finement repeints par l'artiste et sont ainsi clairement visibles. Les touches de pinceau sont plus fines qu'à l'accoutumée, au moins sur la face. Elles se font plus larges sur la tranche. Ces touches donnent malgré tout au produit un aspect plus grossier, en contradiction avec son aspect initial, épuré et pratique. On retrouve cet esprit dans *Amerex*¹⁶⁶ (1991) est des plus petites pièces de la série (à peine soixante centimètres de haut) et présente un extincteur de face, accroché au mur, tel qu'il le serait dans son « habitat naturel ». Il s'agit du petit modèle portable que l'on retrouve dans nombre de bâtiments publics : une bombonne rouge surmontée d'une valve d'où s'échappe un tuyau noir. A nouveau, les petits éléments (valves, tuyaux, étiquettes) sont peints avec une certaine minutie alors que le corps de la bombonne est lui maculé de larges touches épaisses, comme si Lavier adaptait sa touche à l'élément à peindre. On peut le considérer comme une réponse à *Sicli NC2*¹⁶⁷, une première repeinture d'extincteur survenue en 1980, au commencement du chantier.

*Intervoile*¹⁶⁸ (1989) représente une sous-section de la série : les morceaux d'objets. Il s'agit ici d'une voile de planche à voile recouverte d'acrylique, et non l'objet en entier. La toile est accrochée de biais sur le mur, comme si celle-ci était présentée en pleine action, au moment où le véliplanchiste vole au-dessus des vagues par la force du vent. Il s'agit donc d'un triangle de toile multicolore. Cette toile est composée de plusieurs parties : la partie principale, le contour blanc et la partie transparente du coin inférieur droit. La partie principale se divise en quatre zones de couleur : rouge, jaune, rouge, rouge-orangé. En présentant simplement la voile, l'artiste nous met face à de simples formes géométriques abstraites où se succèdent des zones de couleurs. Tout est fait pour installer le spectateur sur mode visuel, jusque dans l'intervention de l'artiste. En ce qui concerne ce chantier, Lavier nous a habitués à utiliser de larges touches épaisses, pâteuses, visibles, dès que le format le permet. Débarrassé du souci de laisser visibles et compréhensibles les différents détails, Lavier s'en donne à cœur joie, à grands coups de pinceau. Or ici, malgré la taille assez importante de l'objet, dont la superficie fait plusieurs mètres carrés, le passage de l'artiste, s'il est manifeste, reste assez léger et ne vient pas perturber la lecture de l'objet. On pourrait très bien avoir l'impression de se retrouver devant une peinture abstraite du début des années 1950, un

¹⁶⁵ Cf. ANNEXES, cat. 28.

¹⁶⁶ Cf. ANNEXES, cat. 29.

¹⁶⁷ Cf. ANNEXES, cat. 30.

¹⁶⁸ Cf. ANNEXES, cat. 31.

tableau de Stella, ou même un pastiche de l'abstraction géométrique comme on en retrouvera dans les *Walt Disney Productions*. Il semble bien qu'il faille une fois encore se tourner vers la peinture pour apprécier cette œuvre. *Chevrolet Belair*¹⁶⁹ (1984) propose une nouvelle fois d'une œuvre fragmentaire, cette fois en deux parties. Contrairement aux autres exemples, qui consistent soit en un objet complet, soit en un morceau d'objet, nous sommes ici confrontés à deux morceaux différents d'un même objet, en l'occurrence, des flancs-arrière de voiture américaine. Les deux objets sont présentés horizontalement, le flanc droit faisant face au flanc gauche, d'aspect identique: de longues ailes de voiture de type Cadillac qui remontent vers l'arrière, donnant à la voiture un aspect plus « sport », hyper-profilés et aisément reconnaissables. Ces ailes sont rouges et blanches. Ni les photographies ni la présente description ne rendent hommage à ce fait : les objets sont de très grande dimension, longues de chacune plus de deux mètres. L'œuvre est donc visuellement très impressionnante. Cette sensation est renforcée par la repeinture rouge, qui augmente sensiblement la présence agressive de l'œuvre. *Combi*¹⁷⁰ (1984) fait partie de la même micro-série des morceaux de véhicules repeints. D'autres exemples s'ajouteront comme *328 GTB*¹⁷¹ (1993). L'objet se compose d'une simple portière de camionnette bleu-marine, dont la forme plutôt libre donne cependant un caractère intrigant à cet item sinon sans importance, attirant ainsi l'attention sur ses qualités insoupçonnées, contrastant avec la portière de Ferrari mentionnée plus haut, reconnaissable entre mille.

*Peinture blanche*¹⁷² (1984) inaugure une brèche dans la série des objets repeints. Contrairement aux autres, il s'agit d'une œuvre d'art, une sculpture en plâtre sur son socle de bois. On pourrait d'ailleurs qualifier aussi l'objet de « pièce artistique », puisqu'il semble être autant un objet créé dans le but d'aider les étudiants en dessin à représenter le corps qu'une authentique sculpture « uniquement artistique ». Il s'agit d'un buste de femme nue, sans bras ni tête, arrêté à mi-cuisses, faisant fortement penser à *la Vénus de Milo*. Il s'agit en tous cas d'un objet assez courant dans les écoles d'art/cours du soir/académies, où l'on se sert de tels modèles pour enseigner le dessin. Le socle se signifie par sa grande simplicité : il s'agit d'un long parallélépipède rectangle de bois, plus large et plus haut que la statue elle-même, lui aussi recouvert d'une épaisse couche d'acrylique répandue par de larges touches de pinceau très visibles. Notons que *Peinture blanche* est l'une des rares œuvres de la série à ne pas porter le nom de la marque ou du modèle du produit utilisé. Le choix de Lavier de l'appeler sobrement « peinture blanche », alors qu'il s'agit d'une sculpture, devra nous pousser à orienter l'analyse vers la peinture plutôt que simplement vers la sculpture, comme il aurait été logique de le faire dans d'autres cas. Le fait que le socle soit lui aussi peint ne peut que nous conforter dans cette optique. *Peinture moderne*¹⁷³ (1984) présente les mêmes caractéristiques que l'œuvre précédente : une œuvre d'art sur un socle en bois, le tout recouvert d'acrylique par Bertrand Lavier. Les différences notables sont le style de la sculpture et les couleurs. L'œuvre est d'un style indéterminé, entre l'abstraction et l'anthropomorphisme

¹⁶⁹ Cf. ANNEXES, cat. 32.

¹⁷⁰ Cf. ANNEXES, cat. 33.

¹⁷¹ Cf. ANNEXES, cat. 34.

¹⁷² Cf. ANNEXES, cat. 35.

¹⁷³ Cf. ANNEXES, cat. 35.

stylisé, alternant subtilement les pleins et les vides, les formes naturelles et les formes géométriques. Le résultat est « assez années 50 »¹⁷⁴ entre Tinguely et Arp, voire certaines réalisations de Picasso. Comme pour l'œuvre précédente l'acrylique est posée de manière grossière. Le titre aussi est digne d'intérêt. Là où *Peinture blanche* désignait une sculpture de la même couleur, *Peinture moderne* désigne une sculpture d'apparence moderne. Encore une fois, Lavier déplace l'intérêt depuis la sculpture vers la peinture.

French Painting¹⁷⁵ (1984) consiste assez simplement en un livre posé sur un petit présentoir de métal, tous deux posés sur un long socle de bois rectangulaire. Ce livre est un ouvrage peu épais, assorti d'une belle couverture d'un bleu intense, au lettrage doré indiquant en anglais qu'il s'agit de peinture française. Le socle, haut d'un mètre, est enduit en sus d'acrylique, posée en larges touches très visibles. Le travail du présentoir et du livre est autrement plus subtil : c'est à peine si on remarque le vernis sur les tiges de métal, quant aux inscriptions sur le livre, elles sont assez finement peintes pour être parfaitement lisibles. Le fait que le socle, comme le présentoir, soient eux-aussi peints, indiquent sans doute possible que le dispositif est à prendre dans son ensemble, et qu'il s'agit, comme le titre l'indique, de peinture. ***Socle de peinture rouge***¹⁷⁶ (1986) est d'une sobriété presque minimaliste. Elle consiste très simplement en un pilastre de plus d'un mètre de haut. L'objet est entièrement recouvert d'une couche d'acrylique rouge de façon plutôt uniforme, même si le travail reste visible par endroits. Contrairement à la plupart des autres objets choisis par l'artiste, nous sommes face à un simple monolithe dont l'utilité reste ici à prouver. Le titre nous indique qu'il s'agit d'un socle de peinture rouge, révélant sa double nature, à la fois sculpturale et picturale.

Peinture acrylique sur radiateur¹⁷⁷ (1982) et ***Peinture***¹⁷⁸ (1982) furent les réalisations de Lavier pour la Documenta VII. Pour la première il a simplement repeint de façon épaisse le radiateur - d'un modèle classique, en fonte avec les tuyaux apparents - d'une des salles de l'événement. Pour la seconde, Lavier va se servir de son autre pigment fétiche : le vernis transparent. L'artiste va cette fois-ci s'occuper du cas d'une fenêtre. Le vernis posé sur le verre brouille sa transparence, et rend la vision au-delà de la vitre quasi impossible. L'utilité de la fenêtre est donc sérieusement remise en cause. Le bois de la fenêtre est lui aussi recouvert d'acrylique, donnant un aspect plus rustre aux fines tiges de bois des volets et du fronton.

Composition n° 1¹⁷⁹ (1986) inaugure la mini-série des panneaux routiers repeints en l'occurrence un panneau indiquant un chemin sans issue. Le panneau est recouvert d'acrylique, posée en larges et épaisses touches pour la partie bleue, et d'une plus fine manière pour les autres éléments ; ***Composition n° 17***¹⁸⁰ (1987) utilise le panneau de l'interdiction de circulation ;

¹⁷⁴ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 117.

¹⁷⁵ Cf. ANNEXES, cat. 36.

¹⁷⁶ Cf. ANNEXES, cat. 37.

¹⁷⁷ Cf. ANNEXES, cat. 38.

¹⁷⁸ Cf. ANNEXES, cat. 39.

¹⁷⁹ Cf. ANNEXES, cat. 40.

¹⁸⁰ Cf. ANNEXES, cat. 41.

*Composition n° 100*¹⁸¹ (1990) celui de la route prioritaire ; *Composition n° 104*¹⁸² (1991) celui du « Cédez le passage ». Ces très nombreuses réalisations, comme leur numérotation l'indique, insistent sur la très forte géométrie de ces panneaux utilitaires, dont la froide beauté et l'efficacité visuelle éclatent grâce au nouveau dispositif offert par Lavier, où les objets sont repeints et accrochés au mur comme des tableaux. On retrouve un peu cet esprit avec *Green Phantom*¹⁸³ (1988) et *Doomay n° 1*¹⁸⁴ (1989), peintures de tables de ping-pong la première noire, la seconde rouge, fixée au mur, sans filet, les rapprochant de l'abstraction monochrome et des peintures de Barnett Newman.

*Gabriel Gaveau*¹⁸⁵ (1981) inaugure une nouvelle « sous-partie » dans le chantier des objets repeints : les pièces monumentales. Du reste, l'idée de ne pas seulement s'occuper de petits objets du quotidien, mais aussi d'éléments plus imposants, se fait rapidement jour dans l'esprit de Lavier, puisqu'il réalise ce premier exemple en 1981, soit un an seulement après la repeinture du poste radio dans *Solid State*. Il s'agit en l'occurrence d'un piano demi-queue, le second type de piano le plus grand après le piano à queue, et dont la profondeur est d'environ deux mètres. L'ensemble est des plus classiques : un puissant caisson noir vernis, terminé par une queue faite de courbes et de contre-courbes, dans ce traditionnel motif en « S » qu'adoptent la majorité des pianos de renom. L'objet est maculé d'une forte couche d'acrylique, renforçant, comme si cela était nécessaire, la présence physique de l'instrument. Si les petits détails, comme les écriteaux, sont repeints avec une certaine finesse, les deux caissons, les pieds, les roulettes et même le clavier ont été franchement martyrisés par le peintre, qui a rendu plus que visible sa touche sur leur peau initiale. L'objet naguère laqué, lissé, lustré, est désormais flou, brouillé, aux contours incertains, et la prouesse de voir un objet si massif apparaître si délicat appartient désormais au passé, tant l'appareil apparaît à présent grossier. *Mercedes 190*¹⁸⁶ (1990) constitue sans conteste l'une des plus ambitieuses pièces de la série. Il s'agit de repeindre intégralement un véhicule automobile. Le modèle en question, une berline allemande simple mais imposante. L'objet est entièrement recouvert d'acrylique, même les pneus. Etant donné la taille et le nombre conséquent de matières et détails différents proposés par l'objet, Bertrand Lavier se permet d'employer toutes les techniques qu'il a pu développer grâce aux œuvres précédentes, plus monolithiques. De la sorte, chaque partie du véhicule va se voir attribuer une technique spécifique, ce qui permet à l'objet de ne pas disparaître visuellement sous la très conséquente couche de peinture. Ainsi les petits éléments seront plus finement travaillés tandis que les grandes zones bénéficieront d'une touche plus large et plus riche. Cette forme du traitement individuel permet à l'objet de conserver de loin comme de près son identité et de ne pas sombrer sous la gangue artistique. La présence physique du véhicule, déjà agressive au départ, s'en trouve décuplée. *Argo*¹⁸⁷ (1994) est sans doute le point

¹⁸¹ Cf. ANNEXES, cat. 42.

¹⁸² Cf. ANNEXES, cat. 43.

¹⁸³ Cf. ANNEXES, cat. 47.

¹⁸⁴ Cf. ANNEXES, cat. 48.

¹⁸⁵ Cf. ANNEXES, cat. 44.

¹⁸⁶ Cf. ANNEXES, cat. 45.

¹⁸⁷ Cf. ANNEXES, cat. 46.

d'exclamation du chantier des objets repeints, et la réalisation la plus impressionnante du sous-groupe des œuvres monumentales. C'est au tour du bateau à voile de passer entre les mains de l'artiste. Cette fois-ci, c'est douze mètres de tôle, d'acier, de plastic et de verre qui seront enduits d'acrylique, soit près de trois fois plus que la voiture. Ceci étant, en dehors du caractère monumental qui est le sien, mais qui ne l'est que dans le cadre des objets repeints par Lavier, il s'agit d'un bateau de plaisance tout ce qu'il y a de plus ordinaire. On notera deux anomalies par rapport à un voilier classique : premièrement, le fait que l'objet soit posé sur une cale métallique, et deuxièmement l'absence de voile. C'est principalement ce fait qui retiendra notre attention, car cela remet en cause la possibilité d'utiliser l'objet, qui sans voile est plutôt inutile. Contrairement aux autres objets repeints par Lavier, celui-ci ne pourrait être immédiatement prêt à l'emploi. La taille monumentale du voilier permet à Lavier d'employer pour la coque des touches d'acryliques excessivement larges. D'autres détails auparavant quasi-invisibles comme les cordages et autres filins, prennent une nouvelle épaisseur, leur volume doublant grâce à la couleur de la peinture. L'absence de certains éléments, la surprésence d'autres, le fait que le bateau « brille » à cause de sa nouvelle peau, modifie significativement l'apparence du véhicule maritime.

2) L'objet dans l'Histoire, et chez Lavier.

2.1. Le contexte artistique.

Bertrand Lavier amorce sa série d'objets au tout début des années 1980. La décennie précédente avaient été le moment du triomphe stagnant de l'Art conceptuel et de ses avatars, au point d'en devenir un conformisme dangereux. Bertrand Lavier a plusieurs fois parlé de son rapport avec l'art de l'époque, le sujet a déjà été discuté ici et le sera à nouveau. Au début des années 1980, Lavier a déjà une dizaine d'années de pratique artistique derrière lui, il a plus de trente ans. Pour le moment, si on devait qualifier son style, on pourrait le ranger dans les « conceptuels français », au sens où il travaille principalement sur le langage et son pouvoir. Il y avait dès ce moment chez lui le besoin de concrétiser physiquement les œuvres (on se souviendra alors de *Polished*), mais la présence matérielle des œuvres pouvait sembler secondaire par rapport à l'importance du travail idéal produit. De fait, le « style Lavier », noyé dans le flot de réalisations similaires à l'époque, n'est pas encore absolument reconnaissable¹⁸⁸. Si on peut considérer la première œuvre – *Ampélopsis* – de Lavier comme une repeinture d'objet, au sens où l'opération consistait à appliquer une couche de peinture sur un élément préexistant, l'utilisation du pigment chez l'artiste était jusque-là marginale. C'est en novembre 1980, lors de l'exposition à New York intitulée « Une idée en l'air » que Lavier présente pour la première fois plusieurs objets repeints

¹⁸⁸ : « Un seuil est franchi en novembre 1980 quand Lavier introduit dans une exposition collective présentée à New-York le premier d'une série d'objets auxquels, dès lors, et pour plusieurs années, son travail sera identifié. Cet objet est *Solid State*. » C. Francblin *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 28.

selon la méthode qu'il utilise toujours actuellement¹⁸⁹. D'un point de vue strictement contextuel, le moment est propice à l'émergence de ce type de pratique. Si on voulait décomposer ce nouveau *modus operandi*, on pourrait le diviser en deux pôles, le retour à la peinture d'une part, et l'importance de l'objet quotidien d'autre part. Si on cherche une figure naissante de la peinture française au début des années 1980, il est difficile de ne pas penser au nom de Robert Combas. Certes, stylistiquement comme théoriquement, ça n'a quasiment aucun rapport avec Lavier, qui s'il s'adonne à la peinture avec autant d'enthousiasme, est très loin des gribouillis figuratifs néo-pop de l'ancien étudiant des Beaux-Arts de Montpellier, on saura au moins reconnaître qu'à la même époque, dans le même pays deux artistes assez opposés sentent le besoin urgent de retourner à la peinture. Robert Combas résume un état d'esprit qui mine les jeunes artistes à ce moment-là :

« Dans le milieu des Beaux-Arts, il y avait comme ça ce côté trop d'influence par rapport à l'art des années 1970, support-surface... Il y avait une certaine influence et donc un côté plus intellectuel, un laisser-aller dans l'Avant-Garde de la peinture et du plaisir de peindre, l'artiste-peintre ne peignait quasiment plus. J'avais envie de ce retour au pinceau, de ce retour au plaisir de peindre, de cette honnêteté-là. Et donc, je pense que je voulais faire les deux : rompre avec la peinture des années 70, mais aussi faire une peinture qui me plaise (...). Je voyais des étudiants qui essayaient de faire de l'art conceptuel alors qu'ils n'y pigeaient rien. Moi c'était hors de question que je fasse ça puisque je n'étais pas assez calé là-dedans. Alors il fallait que je parte directement de quelque chose de brut, pour après évoluer »¹⁹⁰.

Des propos qui résonnent avec ceux de Lavier à ses débuts quelques années plus tôt. Combas, lui aussi sentait, outre chez les artistes, un désir général de revenir au pigment. Il faut noter que la première exposition d'envergure de Combas a lieu exactement au même moment que celle où Lavier présente *Solid State* : « *Après le Classicisme* », au Musée d'Art et d'Industrie de la ville de St-Etienne, de novembre 1980 à janvier 1981. C'est aussi l'année de l'arrivée de Yan Pei-Ming en France¹⁹¹. Le climat semble propice au changement :

« Il y avait une espèce de magie qui tournait autour de mon travail... j'étais persuadé que c'était magique et que ça devait marcher. Il y avait une espèce d'électricité, une espèce de tension autour de moi ; et il me semblait que c'était autour des gens aussi. Il y avait une espèce d'énergie qui fait qu'on sentait... je n'étais sûr de rien, mais en même temps, il y avait une espèce de climat qui faisait que dans ma tête c'était juste, que c'était gagné. Mais déjà avant le diplôme je savais que c'était magique, que ça touchait certaines gens (...). En vérité, c'était une nouvelle forme d'art contemporain »¹⁹².

Le succès de Combas est pisté par Bischofberger, le galeriste de Basquiat, et Daniel Templon, le marchand du Tout-Paris, qui collaborera avec Lavier, d'ailleurs. La peinture revient en force, et dès lors que Di Rosa et Boisrond emboîtent le pas de Combas - Di Rosa et Combas réalisent une exposition commune, « 2 Sétois à Nice » chez Ben Vautier en septembre 1981- on va parler du groupe de « La Figuration Libre ». Le terme, trouvé par Ben lors de l'exposition « l'Air du temps, Figuration Libre en France » à la Galerie des musées d'Art contemporain de Nice, de février à avril 1982, fera date. Si les motivations sont très différentes - Combas illustre littéralement le monde actuel, l'Histoire, l'Histoire de l'art, ou encore sa vie personnelle, alors que Lavier est beaucoup plus clairement axé sur un travail plus interne à propos de l'art - les obsessions sont les mêmes : revenir à une forme de métier, tout d'abord. Combas parlait du plaisir de peindre. Lavier dit, quant

¹⁸⁹ A. Tronche, E. Latreille, *Le Fonds Régional d'Art Contemporain de Bourgogne, 1984-2000*, Editions du Frac, Dijon, p. 232

¹⁹⁰ Robert Combas, *les Années chaudes*, Somogy Editions d'art, Musée de Châteauroux, Paris, 2001, p. 11.

¹⁹¹ Yan Pei-Ming, *Fils du Dragon*, Les presses du réel, 2003, p. 14.

¹⁹² Robert Combas, *les Années chaudes, op.cit.*, pp. 12-13.

à lui, que peindre, c'est la seule chose qu'il fait¹⁹³. Ils revisitent ainsi tous les deux l'histoire de la peinture. Combas le fera en reprenant les thèmes millénaires du médium : batailles, portraits, mythologies, allégories ou même en reprenant des tableaux de Van Gogh¹⁹⁴ ; Lavier le fera en interrogeant l'essence de la pratique : genre de la couleur, utilisation du pigment comme vecteur de la transfiguration de l'objet, statut du peintre, puissance des formes... ceci étant, la diversité des motivations et des buts à atteindre ne doit pas occulter un fait important : en ce début de décennie, que l'on soit conceptuel, figuratif ou néo-pop, il y a un véritable besoin de réinstaurer la peinture au centre du questionnement artistique, jusqu'à l'excès. On pense alors immédiatement au cas Basquiat. Sa carrière météorique est emblématique de cette faim de pigment qui obsédait le milieu de l'art à ce moment précis. La situation décrite en France est similaire sur le plan international, et en particulier aux Etats-Unis. « Le public était lassé des hermétiques arrangements de dalles d'un Carl André et des caissons d'apparence industrielle de Donald Judd, des spéculations mathématiques d'un Sol LeWitt et de la peinture d'un Frank Stella refusant délibérément tout commentaire, tandis que les musées américains ne prêtaient aucune attention aux nouveaux courants et tendances de l'art »¹⁹⁵. Avec l'explosion du marché de l'art due – en partie – à l'émergence de nouvelles classes sociales, l'intérêt des acheteurs se portent sur ce qui avait été jusqu'ici relativement ignoré par les institutions, et donc, ce qui était féroce à la mode : la peinture. Non seulement la nouvelle génération a envie de peindre, mais le public est prêt à le soutenir financièrement, et ce sans limites ou presque :

« Dans ce nouveaux contexte, caractérisé par une économie dérèglementée, les collectionneurs exercèrent une influence considérable sur l'art. Los Angeles inaugura son nouveau Museum of Contemporary Art en 1983 avec une exposition d'œuvres appartenant à huit importantes collections privées (...). Sélectionnés surtout par Doris Saatchi dans un premier temps, les œuvres exposées au Saatchi Museum, situé dans une ancienne usine de peinture dans le quartier nord de Londres, abritaient les expositions temporaires d'œuvres appartenant à la collection »¹⁹⁶.

C'est au berceau de la peinture, en Italie, que les choses repartent avec le mouvement de la Transavangarde, se poursuivent en Allemagne avec les « Nouveaux Sauvages », auxquels on ajoutera Sigmar Polke et Gerhard Richter¹⁹⁷. En Europe ou en Amérique, la fièvre de la peinture s'empare de tous. Basquiat n'est pas une anomalie nord-américaine : Kenny Scharf, Keith Haring, Julian Schnabel et d'autres se mêlent au retour du genre. Les parcours relativement proches de Basquiat et Haring sont symptomatiques de l'urgence de l'engouement : repérés « dans la rue » où ils perpétuaient à leur manière « l'art rétinien », avec des bombes de peinture ou des craies, dans l'espace public ;

¹⁹³ « Tout ce qui est peint, c'est moi (...). Tout le reste c'est d'autres gens, des corps de métiers. » in Entretien avec C. Broué, *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

¹⁹⁴ La comparaison avec Lavier, qui utilise la fameuse « touche Van Gogh » dont nous parlerons plus tard, ne saurait pourtant être convoquée avec pertinence ici.

¹⁹⁵ L. Emmerling, *Basquiat*, Taschen, Köln, 2003.

¹⁹⁶ M. Archer, *l'Art depuis 1960*, Univers de l'art, Thames & Hudson, Paris, 1998, p. 155.

¹⁹⁷ « La dérèglementation financière eut un impact aussi grand sur l'art que les autres secteurs et, dans les années 80, les marchands d'art en tirèrent profit. En 1981, Christos Joachimedes, conservateur en Allemagne, pouvait écrire « les ateliers des artistes sont à nouveau remplis de pots de peintures. » (...) L'année suivante, le critique italien Achille Bonito Oliva lançait le terme de « Trans-avant-garde internationale », titre de son livre proclamant le retour en force de la peinture dans le monde de l'art. Il écrivait : « la dématérialisation de l'œuvre et le caractère impersonnel de l'exécution, symptomatiques de l'art des années 1970, dans une lignée strictement duchampienne, sont en train d'être détrônés par le retour au plaisir d'une exécution manuelle qui ramène la peinture dans le monde de l'art. » M. Archer, *l'Art depuis 1960*, *op.cit.*, p. 149.

aussitôt bombardés nouvelles stars du retour de la peinture, exposés partout, et vendus à des prix astronomiques¹⁹⁸.

Bien évidemment, en dehors du contexte historique, il est difficile de ranger Lavier parmi eux. On est très loin des interrogations existentielles de Basquiat, de l'esthétique naïve d'Haring ou encore de la brutalité de Combas. Il serait pourtant trop simple de penser à la coïncidence. Lavier, quand il reprend – ou plutôt prend – ses pinceaux, est déjà expérimenté et connaît bien les problèmes de l'art. Le fait, d'ailleurs, de présenter pour la première fois sa nouvelle série dans une exposition new-yorkaise n'est pas anodin à mes yeux. Lavier embrasse certainement les problèmes de la peinture, mais il le fait à sa manière. Il n'est pas question pour lui d'inventer quelque chose de nouveau, d'être en phase avec l'air du temps ou de faire résonner les thèmes de la société contemporaine. Lavier se rapproche de leur esprit en ce qu'il rejette le conceptuel trop pur et que chez lui, la question de la vision reste absolument centrale. Mais Lavier, contrairement à la plupart de ces nouveaux peintres, interroge autant la peinture qu'il ne s'en sert.

Reste que Lavier fait partie intégrante du processus. On peut même se demander si Lavier, habitué au questionnement artistique, n'embrasse pas sciemment cette « renaissance de la peinture » comme un mécanisme interne à sa propre pratique, qui va le nourrir et lui permettre d'ajouter un champ à son exploration des conventions artistiques. S'il y a chez lui un plaisir évident de peindre, commun à la liste d'artistes précédemment convoqués, il n'en reste pas moins que ce qui intéresse Lavier est essentiellement la place de la peinture et son essence plutôt que de « faire des peintures » tout court. Il y a ici une distance prise par rapport au médium, qui dans ce contexte de « revival painting », conviendra d'être exploré plus tard. Pour le moment, on retiendra simplement que d'un point de vue historique, le choix de Lavier de se tourner vers la peinture n'apparaît pas comme un cheveu sur la soupe. Il peut tout autant s'agir d'un choix personnel de démarcation par rapport à l'art contemporain de la décennie sortante, dans lequel il ne se reconnaît pas totalement, à l'instar d'une grande partie de sa génération ; ou comme la saisie opportune, sinon opportuniste, d'un moment historique lui permettant de travailler sur la structure interne de la peinture.

2.2. De l'utilisation de l'objet.

L'autre élément significatif de cette série d'œuvre est la présence d'objets. Lavier a déjà eu recours aux objets auparavant, leur nouveauté n'est pas la question. De plus, tenter de faire

¹⁹⁸ « Le marché de l'art trouva même un moyen de ramener dans son orbite certains aspects de l'art public. Les graffitis urbains des Etats-Unis évoluèrent en de larges « tableaux » colorés, reconnus comme une forme d'art à part entière. Présent non seulement sur les murs de la ville, mais aussi sur les supports mobiles comme les wagons de train ou de métro, qui acheminaient cet art vers les banlieues et au-delà, le graffiti devint rapidement omniprésent aux Etats-Unis et en Europe. L'opportunisme des graffitistes, qui utilisaient n'importe quelle surface disponible pour peindre à la bombe des dessins complexes d'une expressivité exubérante – peintures murales provocatrices d'une urgence et d'un impact immédiat bien supérieurs à ceux des produits polis et démocratiques des projets communautaires, correspondaient à l'esprit du marché de l'art qui avait trouvé une nouvelle vitalité. Et la stratégie consista tout simplement à offrir aux adeptes du graffiti, ou du moins à ceux qui en exprimaient l'ambition, une surface à l'intérieur de la galerie ». Op.cit. , p. 159

l'histoire de l'utilisation des objets en art reviendrait quasiment à faire une histoire de l'art du XX^e siècle. C'est pourquoi il apparaît plus pertinent d'essayer de déterminer quelle est la situation de l'objet dans l'art contemporain au tournant des années 1980. Encore une fois, Lavier n'est pas le seul à s'intéresser au sujet :

« Dans cette première moitié des années 1980 (...) une grande partie de l'avant-garde réaffirme ses liens avec Duchamp. En Europe comme de l'autre côté de l'Atlantique, une nouvelle génération d'artistes est gagnée par la fièvre des objets. Les Européens illustrant cet engouement se nomment Tony Cragg (chef de file de ce qu'on appelle la nouvelle sculpture anglaise), Guillaume Bijl ou John Armleder. Jeff Koons, Haïm Steinbach ou Allan McCollum le représentent aux Etats-Unis, où l'on parlera parfois à son sujet de « post-pop-art »

Les nouvelles œuvres de Lavier sont inévitablement associées à cette vogue de l'objet. Jean-Hubert Martin, directeur de la Kunsthalle de Berne, organise une exposition collective et invite Lavier à y participer. L'exposition s'ouvre en Suisse à la fin de l'année 1982, puis est reprise au début de l'année suivante à l'Arc-Musée d'art moderne de la ville de Paris sous le titre « Truc et Troc. Leçon de choses ». Lavier y présente, entre autres, un ensemble de vingt-deux boîtes peintes dont le titre (*Fast*) peut être lu commentaire de la manière dont il re peint les objets¹⁹⁹.

La liste pourrait encore être allongée, jusqu'à l'excès, sans pour autant nous délivrer un véritable éclairage. Difficile de marier la sculpture expérimentale, le post-minimalisme, la sculpture pop, les héritages du ready-made, les installations, et tout ce qui n'entre pas dans le classement présent. Il faut noter qu'une partie de cet intérêt pour « l'art en trois dimensions » découle d'une volonté d'en finir avec le diktat de la peinture, médium du passé et de la tradition. Il convient pour beaucoup de ces artistes que la peinture n'est qu'un petit écran bidimensionnel, bien trop réduit pour mener à bien l'éternel projet de mélanger l'art et la vie, tandis que la mise en espace, qu'elle fût sculptée ou installée, intervient directement dans la zone de vie du spectateur qui ressent physiquement sa présence. Il est intéressant de constater qu'une partie des nouveaux peintres goûte assez peu le travail de leurs collègues amateurs d'objets. Ainsi, Combas dit à propos de Koons :

« ... je préfère la création artistique dans la tradition des peintres ; de Picasso, de Miro, de plus anciens encore... quelque part en ayant une pratique artistique de création, il y a un côté ringard, mais il y a aussi un côté qui est spirituel, qui se rapproche de Dieu. Alors, que des gens comme Koons, c'est carrément de la création froide : je te fais faire des statues par un mec en prenant la tête en plâtre de Charlot, comme ça, ça met une note d'humour à l'art conceptuel, puisqu'il y a une image. Mais c'est un détournement. En fin de compte, c'est une création que je trouve froide et flippante. »²⁰⁰

D'un autre côté, la peinture, et d'autant plus à cause de l'effet de mode de ce début des années 1980, est regardée avec circonspection par toute une partie du milieu artistique. On se méfie à la fois de ce qui marche trop bien sur le moment (voilà ce qu'on pourrait appeler la « jurisprudence Pompiers », qui fonctionne toujours aujourd'hui), tout en craignant un retour au conservatisme :

« Il y avait indubitablement un élément de nostalgie dans la trans-avant-garde ou, terme plus généralement utilisé pour désigner ce courant, dans le néo-expressionnisme. Le comte Giuseppe Panza di Biumo, un des plus grands collectionneurs d'art minimal et post-minimal, considérait cela comme un retour en arrière, une régression vers un art facilement appréciable après l'art d'apparence difficile des années 1960 et 1970. Promouvoir cet art disant qu'il s'agissait d'un retour à la peinture et en particulier à la peinture de grand format à la gestualité machiste dénoncée par le féminisme, n'était que du marketing, un rejet rétrograde de la démarche critique du conceptualisme et une capitulation face aux demandes insistantes du marché »²⁰¹.

¹⁹⁹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 38-40.

²⁰⁰ Robert Combas, *les Années chaudes*, *op.cit.*, p. 9.

²⁰¹ M. Archer, *L'Art depuis les années 60*, *op.cit.*, p. 146.

On peut remarquer que d'un point de vue stylistique, ces nouveaux artistes ont une préférence pour l'objet déjà utilisé : Tony Cragg²⁰² (né la même année que Lavier) crée des formes à partir d'objets récupérés, sa démarche s'orientant vers une « archéologie de la vie moderne, avec ces œuvres d'une grande richesse d'invention (...) »²⁰³. Cragg commence ses sculptures au milieu des années 1970. Il s'agit d'assemblages horizontaux de différents matériaux. « Il ne les choisissait pas au hasard : dès le début, son objectif consistait à créer une « mythologie poétique » avec des matériaux d'aujourd'hui produits industriellement »²⁰⁴. Dans un esprit relativement proche, Fischli & Weiss²⁰⁵ récupèrent des objets pour réaliser des assemblages étonnants. Si l'on frise parfois le leitmotiv surréaliste du cadavre exquis objectal – que Lavier a toujours réprouvé – de recherche de l'insolite pour provoquer l'étonnement amusé, on peut aussi targuer le duo, au-delà de leur image de gentils facétieux, de tenter de développer une autre façon de regarder les objets : « Entre dérision et émerveillement, l'œuvre ouverte, inventive et éclairée de Fischli & Weiss sur la notion d'original et de hiérarchie des valeurs apparaît comme une recherche du sublime dans le banal.²⁰⁶ Leur association, créée en 1980²⁰⁷ – on notera une fois de plus la coïncidence de la date avec d'autres énoncées plus haut – travaille aussi sur les instruments même de l'art :

« lors de l'inauguration de la Tate Modern, à Londres, en 2000, dont ils ont présenté l'intérieur rempli d'un bric à brac de plantes peintes, de socles, de pots de peinture usagés, de seaux, de chaussures de travail et de produits de nettoyage. Tous les objets paraissaient vrais alors qu'ils avaient été façonnés dans du polyuréthane et peints à la main par les deux artistes. Ces objets donnaient à s'y méprendre l'impression que l'on était en train de nettoyer et de repeindre la galerie pour une nouvelle installation et que les ouvriers venaient tout juste de sortir pour la pause. »²⁰⁸

On dénote ici un exercice comparable à celui de Lavier : le trompe-l'œil. De loin les objets ont l'air « normaux » ou, au mieux, ready-made. Mais un examen attentif révèle que leur existence est le fruit d'un patient travail artistique : la repeinture chez Lavier, la fabrication même des objets et leur mise en scène par Fischli & Weiss. Loin de nous l'idée d'affirmer qu'on peut les ranger dans le même panier ; on conviendra en revanche que les deux (ou plutôt les trois) cherchent à jouer avec le spectateur pour mieux l'amener à reconsidérer certaines choses dans l'art. Encore plus loin dans le trompe-l'œil, le cas du sculpteur John de Andrea²⁰⁹ apparaît comme le plus spectaculaire, puisqu'il s'agit de recréer des êtres humains existants de manière hyperréaliste. Les corps réalisés en vinyle sont agrémentés d'oeils-de-verre et de véritables cheveux et poils pubiens. A la manière de Georges Segal, il moule la sculpture directement d'après le modèle vivant : « Tous deux, nous utilisons une personne vivante au lieu d'inventer et de fabriquer une sculpture. (...) Moi j'ai ses avantages, la qualité humaine, mais je la pousse un peu plus loin, à tel point que l'on croit presque qu'un être humain est vraiment là. (...) Je veux que [mes sculptures]

²⁰² Cf. ANNEXES, fig. 10.

²⁰³ La *Sculpture de Derain à Séchas. Collection du Centre Pompidou, Musée National d'art moderne*, Centre Pompidou, Paris, 2003, p. 110.

²⁰⁴ J. Collins., *La Sculpture aujourd'hui*, Phaidon, Paris, 2008, p. 419.

²⁰⁵ Cf. ANNEXES, fig. 35.

²⁰⁶ A. Malvoisin, *Dictionnaire international de la sculpture moderne et contemporaine*, Editions du regard, Paris, 2008, p. 184.

²⁰⁷ J. Collins, *La Sculpture aujourd'hui*, op.cit., p. 11.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 350.

²⁰⁹ Cf. ANNEXES, fig. 11.

respirent »²¹⁰. Au delà même de troubler le spectateur avec l'illusion parfaite de la réalité, de Andrea confesse sa fascination pour le « métier » : ses œuvres sont le fruit d'un travail technique intense et extrêmement rigoureux. Lavier lui-même a souligné l'importance du travail du peintre dans la mutation de l'objet. Il en va de même pour de Andrea : c'est la qualité de la finition qui donnera l'illusion de la palpitation, de la vie, perdant le spectateur entre la sculpture et le ready-made humain. Tout est à voir, peu à savoir. Ces corps ne sont « ni chargés d'un sens provocateur, ni dépositaire d'un savoir mystérieux »²¹¹. « Son travail est projection d'une image (une peinture sculpture) dans l'espace. De la mise en scène. Aucun message, donc à attendre, et tous ceux qui s'y risqueraient, projetteront sur ces anatomies silencieuses l'arbitraire de leurs propres soucis »²¹². Comme chez Lavier c'est à la surface de l'œuvre que l'événement se produit et que le doute s'installe. C'est ce faux épiderme si méticuleusement appliqué qui fait de l'objet un morceau élu. Comme chez Lavier, toute dérive interprétative (« cette œuvre parle de telle chose ») conduit à un inévitable échec, pour une raison simple : pour autant qu'il s'agisse d'objets (biologiques ou matériels), donc chargés du lien social qui nous unit à eux, ils ne sont pas pour sujet d'un dialogue avec nous. Peter Sterckx voit cela comme une des caractéristiques de l'art américain : « Tout l'art américain, depuis Warhol, nous le répète : il faut rompre totalement avec le miroir du Sujet. Ce qui veut dire cesser même de vouloir « dériver » à partir de lui. Une boîte de Campbell est aussi intéressante que le visage de Marilyn »²¹³. Nous pensons ici que le contexte entre en jeu, plus que la nationalité des artistes. Après le règne de l'abstraction, du subconscient et du conceptuel pendant plusieurs décennies, revenir au visuel et donc au figuratif ne pouvait pas s'opérer dans les mêmes conditions qu'autrefois. Il fallait interroger les conditions de la représentation avant de pouvoir l'utiliser librement. De ce point de vue, la réutilisation du moulage par plusieurs artistes de cette génération (dont Segal et Duane Hanson) est intéressante, car il convoque un pan obscur de l'histoire de l'art, la préparation matérielle des œuvres :

« Le moulage d'après-nature apparut à grande-échelle en Italie au XIV^e siècle, en tant qu'instrument de travail des sculpteurs (...). On faisait des moulages, généralement en plâtre, pour créer des copies destinées à une étude ultérieure. Il s'agissait d'objets privés censés rester dans l'atelier, de sorte que, une fois l'œuvre achevée, leur emploi pouvait passer inaperçu »²¹⁴.

Le moulage renvoie directement à la façon de faire de l'art : autant Lavier dit qu'il « peint un piano », et c'est la « vérité vraie », car il applique de la peinture sur un piano, autant Hanson, de Andrea ou Segal sculpte des corps. C'est très précisément ce qu'ils font. Ils se situent en contact direct avec l'objet, et raccourcissent brutalement le système de représentation. L'objet n'est plus une trace illusionniste, c'est une empreinte de lui-même. De Andrea pousse l'ironie du procédé à se représenter lui-même dans *Allegory, After Courbet* (1988). Il s'auto-sculpte, accompagné d'un modèle nu dans la même pose que celui de *L'Atelier du peintre* de Gustave Courbet, où l'artiste se peignait *en train de peindre*. Ici, de Andrea est en train de regarder « à l'intérieur du moulage en

²¹⁰ J. De Andrea, entretien avec Duncan Pollock in « Art in America, novembre-décembre 1972, in *Copie conforme ? 18 avril- 11 juin 1979*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1979, pp. 9-10.

²¹¹ P. Sterck, « John de Andrea : et maintenant, il parle ! » in *Copie conforme ?*, *op.cit.*, p. 13.

²¹² *Ibid.*, p. 14.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

plastique du visage du modèle et songe à sa propre muse »²¹⁵ dans un style rappelant l'*Hamlet* de Shakespeare. L'effet est saisissant et le message clair : c'est dans cette fine pellicule de matière que tout se joue. D'un point de vue strictement formel, le travail de Lavier est plus proche de Segal. Malgré l'emploi du moulage, ce dernier ne recherche pas la reconstitution parfaite comme Hanson ou de Andrea, et réalise des sculptures en plâtre ou en bronze au modelé assez expressif, à la Rodin. Le trompe-l'œil n'agit pas autant, mais Segal démontre clairement que dans son cas, c'est le traitement qu'il fait subir à la figure qui transforme celle-ci en sculpture, c'est-à-dire en œuvre d'art.

Ce principe de mouler un objet, ou de le reconstruire, n'a pas seulement été appliqué à la figure humaine, mais aussi aux objets. La liste est encore conséquente, mais nous voudrions simplement nous attarder sur plusieurs cas majeurs : Jasper Johns, Andy Warhol, et Claes Oldenburg. Droit d'aînesse oblige, c'est par Jasper Johns que nous commencerons. En pratique, on peut trouver un certain nombre de similitudes entre l'Américain et le Bourguignon.

La première et évidente similarité que partagent les deux artistes est leur façon de jongler avec bonheur entre peinture et sculpture, en opérant des translations entre les deux :

« Jasper Johns affirma le plus vivement et clairement sa présence sur la scène de l'art américain par son scepticisme. Il insufflait le doute dans les fonctions allusives de la peinture sur toile et du volume en sculpture. C'était la conséquence naturelle de son travail sur ces médias – d'autant plus qu'il était indifférent à la distinction traditionnelle opérée entre eux – de ne suggérer plus d'espace qu'il n'y en avait »²¹⁶.

La forte matérialité des peintures de l'Américain leur confère une densité physique proche de la sculpture, tandis que ses objets bénéficient toujours d'un fort travail pictural, les transformant en « objets d'art peints ». Le trouble est donc jeté sur la ligne de démarcation entre les deux disciplines. D'un point de vue formel, les deux peintres sont à rapprocher : « Composée d'encaustique où les pigments de couleurs sont délayés à chaud, [la peinture de Johns] est très épaisse et permet dans l'application de multiples variations à la fois selon l'instrument utilisé, et aussi selon les mouvements effectués »²¹⁷. Le rendu expressionniste n'est pas pour autant chargé d'une quelconque émotion – au contraire de Van Gogh, chez les peintres allemands du début du siècle ou encore des expressionnistes abstraits américains –, il s'agit plutôt d'un combat formel pur où sont questionnés les fondements de la peinture : « Il n'y a aucune forme d'angoisse chez Johns, ni aucune forme de fierté. Pour lui, au contraire, toutes les théories de la création artistique et de la nécessité formelle sont problématiques »²¹⁸. Comme on le retrouvera par la suite chez Lavier, le geste expressif est lui-même réinterrogé, et ce faisant, vidé de sa substance empathique. La gestualité dénonce autant la présence physique de l'artiste que celui-ci s'efface derrière sa

²¹⁵ J. Collins, *La Sculpture aujourd'hui*, op.cit., p. 36.

²¹⁶ Jasper Johns most vividly and importantly affirmed his presence in American Art by virtue of his skepticism. He cast doubt on the allusive functions of paint on canvas and volume in sculpture. It was a natural consequence that his works in these mediums, –often enough he was even more indifferent to the traditional distinction between them – suggests no more space than is actually here” in M. Kozloff, *Jasper Johns*, Harry N. Abrams, INC Publishers, New-York, p. 9. (Traduction N. Ferrand)

²¹⁷ L. Castelli, *Jasper Johns*, Editions Assouline, Paris, 1997, p. 9.

²¹⁸ “There is nothing of such *angst* in Johns, and nothing of its eventual pride. To him, on the contrary, *all* theories of artistic creation and formal necessity are problematic”, in M. Kozloff, op.cit., p. 12, (traduction N. Ferrand)

répétition mécanique. L'utilisation de la peinture gestuelle de Lavier est en ce sens beaucoup plus proche de Jasper Johns que de Jackson Pollock. S'il y a un peintre derrière l'œuvre et que cela est manifeste, sa personnalité n'entre en jeu à aucun moment dans l'arène du tableau.

La partie du travail de Johns que nous allons véritablement confronter avec la pratique de Lavier concerne ses moulages en bronze d'objets communs. *Flashlight*²¹⁹ représente une lampe torche, *Painted Bronze* un pot de peinture, *Ale Cans*²²⁰, des canettes de bière. L'origine de cette série d'œuvres est partie d'une boutade entre Johns et Castelli :

« Bien involontairement j'ai été à l'origine d'un des des plus célèbres objets qu'il ait produit, les deux boîtes de bière Ballantine. Comme Bill de Kooning avait plaisanté sur ma capacité à vendre n'importe quoi, y compris des canettes de bière, Jasper Johns s'est efforcé de lui donner raison. Il a parfaitement réussi ce bronze étonnant sur lequel, pour se rapprocher encore plus de l'original qu'il élevait ainsi au rang d'œuvre d'art, il avait repeint très exactement des « vraies » canettes de bière. C'est à nouveau dans notre quotidien que Johns puisait son inspiration, mais avec des arrière-pensées qui donnaient à ses objets communs une valeur de symbole. Le même raisonnement sous-entend les autres séries de sculpture de Johns, que ce soient les lampes-torches ou les ampoules, dont je situe la production au début des années 60 »²²¹.

Comme le firent les sculpteurs hyperréalistes cités, Johns moule les objets avant de les refondre dans du bronze, la matière utilisée dans la sculpture, celle dont sont fait la plupart des grands chef-d'œuvres du médium, depuis la Grèce archaïque jusqu'à Giacometti. Ce faisant, un peu comme Courbet, en donnant à la scène de genre les dimensions, la qualité narrative et l'excellence technique de la Grande Peinture pour révéler sa propre qualité, Johns confère aux objets ordinaires l'éclairage des grands sujets. Le rendu peut prendre deux aspects : relativement grossier (*Flashlight*), ou extrêmement précis (les *Painted Bronze*). Dans les deux cas, Lavier n'est pas très loin, car si sa touche est épaisse et brouille légèrement les traits, chaque détail est méticuleusement repeint. Cette volonté d'exactitude est remarquable chez Johns, dans sa peinture comme dans sa sculpture :

« Dans ce travail de sculpture, il a conservé les mêmes principes qu'il appliquait dans ses tableaux, quand par exemple il reproduit sans faute le drapeau américain »²²², « Dans cette forme qui ne souffre pas de la moindre fantaisie – le nombre d'étoiles scrupuleusement respecté, quarante-huit, puis cinquante »²²³.

Dans les deux cas, on note cet acharnement systématique à préserver l'intégrité visuelle de l'objet, on cherche à transfigurer l'objet par un geste artistique, tout en conservant au maximum ce qu'il est. Johns moule directement d'après le modèle, Lavier peint à même la chose. Cette quête de la réalité visuelle sous-entend deux éléments : premièrement, le contexte n'est pas déterminant, car l'objet n'est pas mis en situation, ni présenté sous un angle particulier ; et deuxièmement, l'enjeu est surtout formel. C'est la présence physique de l'objet, ainsi que le travail de l'artiste qui est à souligner. La surface, chez Johns, est le seul et unique champ d'action possible, le label artistique est contenu dans la mince couche de bronze et de peinture qui recouvre l'objet (ce qu'on a nommé chez Lavier « l'inframince »). Ils partagent cette conviction que la fine peau, l'enduit est l'activateur de l'eucharistie artistique. Il n'est pas question d'essayer de regarder

²¹⁹ Cf. ANNEXES, fig. 37.

²²⁰ Cf. ANNEXES, fig. 38.

²²¹ L. Castelli, *Jasper Johns*, Ed. Assouline, *op.cit.*, p. 11.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, p. 7.

à l'intérieur de l'objet, d'analyser ses fonctions dans notre société ou encore d'illustrer notre rapport avec lui. Il s'agirait de faux-fuyants sociologiques qui nous feraient nous éloigner du sujet-objet dans des circonvolutions par trop narratives. L'essentiel est sous notre nez : « Tout ce qui se déroule dans le périmètre du tableau de Johns est obligé d'être « à même » la surface et non « derrière » elle »²²⁴. Ceci a pour conséquence pour le peintre de s'engager dans un combat qui apparaît comme l'un des enjeux majeurs du XX^e siècle : déterminer la place de la vision. Après les conclusions de Duchamp, les travaux comportementaux de dada et du surréalisme, le primat du spirituel chez les abstraits, il apparaissait clairement que l'*art rétinien* était un ennemi à combattre, le dernier bastion de l'art bourgeois conservateur. Mais chez Johns, une nouvelle façon d'appréhender le voir apparaît, où il ne s'agit plus de lire une image, mais d'en dégager la structure interne, de travailler le signe :

« Robert Morris écrit : Johns a établi une nouvelle façon d'envisager l'art... l'œuvre était plus regardée qu'examinée, et aucune peinture n'avait cherché cela auparavant. Johns a amené la peinture à un stade de non-description jamais atteint... il prit l'arrière-plan d'une peinture et isola le motif. L'arrière plan devint le mur. Ce qui était précédemment neutre était désormais concret, et ce qui n'était qu'une image devint une chose »²²⁵.

Chez Johns, tout cela peut se comprendre comme un retour à l'essence de l'art, une recherche d'autonomie du geste après les expérimentations européennes qui cherchaient plutôt l'art où il n'était pas encore allé. Johns a non seulement permis à toute la génération suivante de reprendre le pinceau, mais de l'utiliser comme un artiste conceptuel (même si chronologiquement, il serait difficile de le ranger dans ce courant). Le pinceau, à partir de lui n'est plus un instrument servant simplement à fabriquer des images, et le peintre n'est plus seulement un aventurier de la représentation. A partir de Johns, le pinceau devient tout autant une baguette de maître interrogateur, demandant au pigment de faire ses preuves. Il veut produire des images certes, mais des images actives. De même, pour la sculpture, Johns propose des objets sans valeur, dont l'intérêt réside plus dans leur efficacité formelle et dans ce qu'ils nous proposent quant à la situation de l'objet dans l'art que pour ce qu'ils sont ou représentent réellement. Nous n'irons pas jusqu'à dire que Lavier partage toutes les conclusions du peintre et du sculpteur Jasper Johns, mais il emprunte au moins le même chemin. Peut-être ne s'arrête-t-il pas au même endroit sur la route, en revanche.

Concernant Andy Warhol, nous ne nous attarderons que sur certains cas précis. L'influence du créateur de la Factory sur Lavier fera l'objet d'un développement plus conséquent dans la deuxième partie. L'élément de son travail que nous allons convoquer ici est *Brillo Boxes*²²⁶, sa reproduction à l'identique de boîtes de tampons à récurer. L'œuvre a été longuement commentée, notamment par Arthur Danto au cours de trois livres majeurs de philosophie artistique du XX^e

²²⁴ « Everything that happens within the perimeters of a Johns' canvas is forced to be « of » the surface, never « behind » it », in M. Kozloff., *op.cit.*, pp. 15-16. (Traduction N. Ferrand).

²²⁵ « Robert Morris wrote: Johns established a new possibility for art ordering... the work was looked at rather than into, and painting had not done this before. Johns took painting further toward a state of non-depiction than anyone else ... [he] took the background of painting and isolated the thing. The background became the wall. What was previously neutral became actual, while what was previously an image became a thing », *ibid.*, p. 13.(Traduction N. Ferrand)

²²⁶ Cf. ANNEXES, fig. 76.

siècle : *La Transfiguration du banal, L'Assujettissement philosophique de l'art, et Après la fin de l'art*, où le philosophe américain fait de sa rencontre avec l'œuvre suscitée le point de départ critique de sa réflexion sur la nature de l'art, sur ce qui justement différencie l'objet primaire (les simples boîtes de Brillo, produites par le fabricant) de l'œuvre d'art (la réplique créée par Warhol).

« Ce que Warhol nous a fait comprendre, c'est qu'il est impossible de découvrir cette différence par le seul regard. L'œil, cet organe esthétique si estimé aussi longtemps qu'on considérait que la différence entre art et non-art était de l'ordre du visible, n'était plus de la moindre utilité philosophique dès lors que ce qui distinguait les deux domaines s'avérait être de l'ordre de l'invisible »²²⁷.

Chez Johns, on l'a vu, si l'objet était bien là, avec tous ces détails, la matière dans *Flashlight* ou le brillant du bronze des *Ale Cans* donnaient un indice immédiat sur la qualité artistique (ou du moins un indice de la volonté d'obtenir cette qualité). Chez Warhol, le trompe-l'œil est parfait, l'objet est refait strictement à l'identique, dans ses couleurs, ses proportions, son rendu. Faire une différence empirique est impossible. La dichotomie se produit donc à un autre niveau qui ne peut être que mental. On a souvent attribué – à tort – à Danto la paternité du concept d'histoire institutionnelle de l'art, qui pourrait se résumer comme suit : « tel objet est dans un musée ou une galerie, il s'agit donc d'une œuvre d'art ». Une telle pensée, très logicienne, assez duchampienne aussi (au moins dans son caractère insuffisant et provocateur), privilégie le contexte. Si les deux objets sont indiscernables, c'est la différence entre leurs environnements respectifs qui va permettre de définir le statut. Seulement tout ceci est très insuffisant. Remplacez la boîte originale par la boîte de Warhol au supermarché, et vice versa dans la galerie d'art, vous voilà bien embêté²²⁸. Car l'œuvre d'art et l'objet primaire sont alors interchangeables, annihilant toute forme de réponse possible quant à l'essence de l'art. Ce que nous propose en fait Warhol ici, et qui a été mis à jour par Danto, c'est que l'œuvre d'art est le résultat d'un choix conscient. C'est parce que Warhol, artiste de son état, reconnu comme tel par lui-même et la société humaine, décide que sa réplique exacte des boîtes de Brillo est une œuvre d'art et la propose de la sorte, qu'elle en est une. Tout est suspendu à cette *intentionnalité a priori*, ce désir d'activer l'art dans un objet. Il est important de noter que cette remarque vaudra aussi pour les superpositions d'objets. En cela, en tous les cas, Lavier est à la fois proche et critique de la posture de Warhol, les deux n'étant pas nécessairement contradictoires. Critique, parce qu'à l'évidence, le seul choix mental est insuffisant pour Lavier. Critique, parce que le trompe-l'œil chez Lavier doit être déjoué au final, et que la question du statut artistique de l'objet voit sa résolution commencer avec la rencontre visuelle avec l'œuvre. Proche, car Warhol comme Lavier travaillent au fond sur l'essence de l'art, et tentent de comprendre la différence entre objet et œuvre d'art. Le processus est finalement le même : Warhol reconstruit les objets à l'identique, alors que Lavier utilise l'objet primaire qu'il recouvre de peinture en n'omettant aucun détail. Car il est indéniable, que sous la couche de pigment, l'objet original, sans caractère artistique, existe toujours bel et bien. Lavier, pour changer l'objet en œuvre lui fait subir une transformation. Mais cette transformation est et doit être exécutée par l'artiste. C'est en cette seule occasion que Lavier ne délègue pas une partie du travail manuel nécessaire à l'exécution de l'œuvre. De la sorte, la position de l'artiste est essentiellement

²²⁷ A.C. Danto, *Après la fin de l'art*, Seuil Paris, 1996, p. 17.

²²⁸ L'expérience est proposée par Danto.

symbolique. Il ouvre la porte du passage d'un monde à l'autre. En ce sens, le procédé utilisé par Warhol est le même, car lui aussi ne fait que rajouter un vernis, un vernis conceptuel (au sens philosophique, par historico-artistique). Il y a de plus chez Lavier, sur ce même axe de recherche (pourquoi la matière ? pourquoi le visuel ?) une façon de réinterroger, à distance, cette façon de faire de l'art. Nous y reviendrons. De ce point de vue, l'exemple de Warhol apparaît comme fondamental pour expliquer l'évolution du travail de Lavier. La figure de l'artiste, sa présence capitale dans l'étape de transformation de l'objet sur le plan physique et mental, lui permet de sortir de l'élan conceptuel (ici, au sens historico-artistique) qu'il avait pratiqué jusqu'à lors. Sa capacité à faire des choix, à trouver les bons et éliminer les mauvais, va alors devenir déterminante.

De transformation, c'est justement ce dont il s'agit avec Claes Oldenburg, et ce de manière radicale. L'artiste d'origine suédoise emploie lui aussi toutes sortes d'objets de la vie quotidienne (allumette, bâton de rouge à lèvres, cuvette de WC, machine à écrire, mégot, pince-à-linge, voiture...), mais ces objets sont reconstruits et déformés selon deux principes utilisés alternativement : l'agrandissement monumental et l'amollissement. Les objets considérablement étendus (*Clothespin*²²⁹ (1976), *Lipstick Monument*, *Ascending on Caterpillar Tracks*²³⁰ (1969)) sont destinés aux espaces publics ouverts, tandis que les objets mous (*Typewriter*, « *ghost* » *version*²³¹ (1963) *Soft Toilet*²³² (1966) *Soft Airflow* (1966)) évoluent dans un contexte expositionnel beaucoup plus classique. De cette manière, l'objet-œuvre d'art est confronté à ses deux champs d'action possibles : « la vie » et « l'art ». Pour exister, dans les deux cas, l'objet doit abandonner sa mission première d'ustensile : « Ces deux transformations permettent de priver l'objet de son utilité originale et de rendre confuse son identité.²³³ » Quand bien même les objets dont Oldenburg s'inspire sont aisément reconnaissables, le traitement qu'il leur fait subir altère considérablement la vision que l'on peut avoir d'eux. Les objets agrandis gagnent une qualité abstraite révélant la beauté de leurs formes, la noblesse de leur silhouette, ou une surprenante agressivité. Les objets ramollis, privés de consistance et d'utilité, deviennent de pures formes semblant vivre et respirer. Ici, la différence est physique. Oldenburg nous oblige à entretenir un nouveau rapport corporel avec des objets si familiers. Ce qui était si insignifiant, cassable d'une main, devient incontournable et nous écrase par son imposante présence. Ce qui était fiable, fréquemment utilisé, n'est plus que l'ombre de lui-même, et est réduit à l'empreinte de n'importe quel objet qui viendra se poser dessus. Le rouge à lèvres, symbole de la séduction féminine par le paraître – et donc par extension, symbole d'une certaine forme de soumission de la femme – devient un symbole phallique guerrier, tandis que la cuvette des WC ramollie commence à ressembler étrangement à l'appareil digestif humain. Il n'y a pas de trompe l'œil chez Oldenburg, pas d'illusion. C'est une violente réinterprétation de l'objet, une agression visuelle visant à le rendre, lui pourtant si ordinaire, si anodin, si anonyme, immanquable, unique et brillant.

²²⁹ Cf. ANNEXES, fig. 53

²³⁰ Cf. ANNEXES, fig. 52.

²³¹ Cf. ANNEXES, fig. 50.

²³² Cf. ANNEXES, fig. 51.

²³³ I. Lecomte-Depoorter, *Le Pop Art*, Flammarion, coll. Tout l'art, Grammaire des styles, Paris, 2001, p. 59.

Oldenburg, par transsubstantiation révèle la puissance et la fragilité contenues par ces objets. Son travail est beaucoup moins subtil que Johns et Warhol, car il s'agit avant tout d'une vision externe, de changer le point de vue sur l'objet, de déplacer l'intérêt que l'on éprouve pour lui depuis son utilité jusqu'aux possibilités visuelles et physiques qu'il offre. Il nous fait sentir que l'on est face à autre chose, même si l'objet est connu et reconnu. Avec Oldenburg, l'objet prend une autre dimension, au propre comme au figuré. Il y a aussi chez lui, en changeant le « physique » de l'objet, en le maquillant et en choisissant un lieu de représentation spécifique, une véritable forme de mise en scène. D'un point de vue représentatif, la métamorphose imposée par Oldenburg a opéré une déterritorialisation puis une reterritorialisation. La configuration interne n'a pas changé, mais le rapport que l'objet entretient avec son environnement et avec ceux qui interagissent avec lui. En ce sens, on peut dire que l'objet est l'être humain et l'œuvre d'art l'acteur. C'est l'acte de mise en scène qui va faire glisser d'un état à un autre. Lavier est totalement dans cet état d'esprit et la remarque vaut pour la plupart de ses autres séries²³⁴. C'est avec celle-ci qu'apparaît très nettement ce besoin de modifier la perception que l'on a de l'objet, cette tendance à « en rajouter une couche » ici au sens propre. Ceci est en parfaite résonance avec le contexte susmentionné : au début des années 1980, les artistes sentent qu'il est nécessaire de dépasser le travail conceptuel, qu'il s'agissait d'un stade comme un autre de l'évolution artistique et que la phase du jeûne visuel et matériel avait peut-être fait son temps. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de constater que toutes les réponses apportées sur ces nouvelles façons de voir l'objet dans la dernière partie du XX^e siècle ont été émises par des artistes en lutte avec l'art conceptuel.

Le travail de Lavier peut être vu comme une synthèse de ces différentes réponses. On ne peut pas nier qu'il y a toujours chez lui une forme de discours sur l'Histoire de l'art, tout en cherchant à se placer en dehors de celle-ci. Chacun des artistes cités ne nous donne qu'un morceau de la clé qui permet la compréhension de l'art de Lavier. On ne peut pas dire qu'il soit plus proche de l'un ou l'autre, son travail faisant un va-et-vient entre les références. Il ne s'approche jamais trop, mais ne s'éloigne jamais totalement non plus. Lavier trouve ici un terrain de jeu très amusant où il peut s'attaquer à deux questions majeures de l'art contemporain : le nouveau rôle de la peinture et la place du curseur entre la zone de l'art et celle de la vie. Le fait que 30 ans après son commencement, Lavier poursuive ce travail prouve l'importance que ce « chantier » revêt pour lui. C'est d'ailleurs ici que commence véritablement le concept de chantier, ces séries jamais terminées, toujours continuées dès que l'artiste retrouve l'inspiration. Ce n'est véritablement qu'à partir de ce moment qu'on peut considérer Lavier comme un artiste propre, débarrassé des balbutiements post-conceptuels et prêt à trouver sa propre manière, celle qui fait qu'on reconnaîtra ses œuvres au premier coup d'œil. A partir de ce moment-là, Lavier ne cesse de se confronter aux objets du quotidien qu'il mettra dans différentes situations artistiques : sculptures, artefacts, recadrages photographiques, mise en lumière... Cette série, indéniablement, lui permet de trouver sa signature.

²³⁴ « Je vais voir l'espace qu'on m'offre. Je ne travaille pas sur l'espace, mais il est important. Je définis un propos bien précis que je veux mettre en scène. A partir de là je dessine mon exposition en maquette ou en croquis perspectifs. Ensuite je vais sur place réaliser l'exposition » in D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MNAM, *op.cit.*, p. 30. Les œuvres, en résumé, sont traitées comme des personnages qu'il faut mettre en scène.

2.3. La carrière de Lavier.

Ce tournant des années 1980 est donc pour Lavier un moment déterminant. Son nouveau chantier lui permet d'accumuler les œuvres, les expériences, et donc les expositions. Il lui faut à peine quelques mois pour proposer une nouvelle exposition intitulé *Cinq pièces faciles* : « Ce titre était emprunté à un film de Bob Rafelson (...) dans lequel le comédien Jack Nicholson incarnait le rôle d'un pianiste de talent. L'exposition comprenait donc « cinq pièces », cinq objets repeints à l'identique dont l'un, faisant du même coup référence au film et à la discipline que Lavier a embrassé autrefois, était un piano, - l'un des plus appréciés d'entre eux : un Gabriel Gaveau »²³⁵. La signature de Lavier semble ici définitivement actée. Le titre appelle à de multiples références, tout en étant subtilement provocateur. « 5 pièces faciles » ressemble aux titres de ces manuels pour apprendre quelque chose sans effort, type *L'Histoire de France pour les nuls*, ou *La Guitare en 10 leçons*. Ici en l'occurrence il s'agit d'art. Étant donné l'image de fumisterie que traîne souvent l'art contemporain, phénomène aggravé par l'arrivée de la génération Basquiat, on peut imaginer la jubilation de l'artiste au moment d'écrire son titre. Pour Paul-Hervé Parsy, cette exposition est un moment de basculement pour Lavier, qui passe du stade de l'observateur amusé, mettant parfois la main à la pâte, à celui d'artiste à part entière, développant sa propre esthétique :

« Jusqu'en 1981, date de *Gabriel Gaveau*, le moraliste, celui qui met en perspective les modes de création de son époque, (...) domine chez Lavier. A partir de *Gabriel Gaveau*, une autre perspective s'élargit dans son travail (sans qu'il renonce bien sûr à la dimension critique). Ce n'est pas par hasard si cet objet est devenu emblématique de l'ensemble de son œuvre. A travers lui, Lavier commence à rechercher quelque chose de plus que la pertinence dialectique de ses propositions visuelles, il cherche une présence. La monumentalité domestique du piano, le pouvoir évocateur de son nom, sa mise en scène, ses grandes surfaces noires qui reflètent les projecteurs l'ont dans ce cas aidé. Or, cette présence, Lavier la fait surgir au terme de son exacerbation du principe de littéralité, quand celle-ci, entièrement absorbée en elle-même, s'évanouit et laisse place à son contraire, l'ordre symbolique ».²³⁶

Si la recherche du symbole chez Lavier est une interprétation contestable, le glissement de l'artiste vers des objets beaucoup plus majestueux est manifeste. Si Lavier avait commencé par un transistor et une perceuse, il s'attaque ici à un piano à queue et (déjà) un réfrigérateur, sentant assez rapidement la différence d'impact visuel entre un petit élément fait de multiples parties différentes, et un imposant bloc quasi monochrome, immanquable totem puissamment présent. Autant que les objets choisis, c'est l'artiste qui prend de la confiance, de l'aura. Il en faut pour s'attaquer à un piano, ou plus tard, à un bateau ! Lorsque l'on prend des objets aussi nobles et imposants, mieux vaut être sûr de soi. Les premières expériences concluantes ont pu l'encourager dans cette voie, ainsi que, évidemment, l'arrivée du « métier » :

« J'ai toujours travaillé sur la présence visuelle (...) A propos des « objets peints », Raymond Hains me disait que les derniers étaient les mieux peints. Je trouve qu'il avait raison. Pour les premiers, je suis un peu besogneux. Pour la suite, le métier vient, c'est plus enlevé ! Il faut trouver la bonne largeur de brosse qui correspond à la surface que tu peins, ce genre de détail qu'on apprend aux Beaux-Arts ! Il faut aussi compter avec la puissance évocatrice de l'objet »²³⁷.

²³⁵ C. Franblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 36.

²³⁶ P.-H Parsy., *Bertrand Lavier*, Georges Pompidou, Galeries contemporaines, *op.cit.*, p. 10

²³⁷ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet*, *op.cit.*, p. 34.

Il est notable que quinze ans plus tard, Lavier fera une autre exposition intitulée « Cinq Pièces Faciles » aux écuries de St-Hugues à Cluny, où l'artiste tente, avec cinq œuvres, de faire dialoguer les différents pans de son travail : objets repeints (encore un piano !), superpositions (encore un frigo !), mobylette accidentée, objets soclés, objets découpés. En quinze ans, la palette de l'artiste s'est considérablement enrichie, avec encore une fois un état des lieux à faire, non seulement à propos des œuvres, mais aussi à propos de la façon dont elles sont perçues. Une façon de montrer aussi que si les questions restent fondamentalement les mêmes, le « métier » lui est arrivé à point. On peut voir ces deux expositions comme des jalons dans la carrière de Lavier. Si la seconde sanctionne assez clairement vingt ans de carrière par un vertigineux résumé, la première apparaît plus comme un baptême ou une confirmation. Cinq pièces faciles, pour commencer, comme dans ces fameux manuels dont nous parlions auparavant. Lavier « ne devient pas artiste » avec les deux expositions du début des années 1980. Il n'y a pas de grande transformation spectaculaire, où l'apprentie-chenille se mue miraculeusement en plasticien-papillon. La distance humoristique, le jeu des conventions, l'intérêt pour le langage, la mise en avant du doute, toutes ces caractéristiques sont déjà présentes avant *Solid State*. Simplement, au propre comme au figuré, ce nouveau chantier apporte au travail de Lavier l'écrin visuel fort qui permet d'identifier les œuvres de l'artiste le plus rapidement possible. Avant *Solid State*, rares sont les preuves visuelles des œuvres créées par Lavier. La jeunesse de la carrière de Lavier n'est pas non plus une raison plausible, puisqu'en quelques années d'activité à peine il était parfaitement intégré au réseau « officiel », ses œuvres étaient donc parfaitement susceptibles d'être reproduites, sous tous les angles. La raison est peut-être ailleurs. C'est peut-être parce qu'il n'y a pas grand-chose à voir. Il n'est pas question de remettre en question l'intérêt d'œuvres majeures comme *Polished* ou *Arcades*, mais force est de constater que leur efficacité visuelle est absolument subordonnée à la théorie artistique dont les œuvres sont issues. Et cette efficacité est manifestement recherchée par Lavier, puisque les œuvres de ce nouveau chantier sont incontestablement des dispositifs visuels. On n'entre pas dans un même état de fascination oculaire qu'avec la chaise de Kosuth ou une liste d'instructions de Baldessari, artistes pourtant féroce­ment conceptuels. Avec le chantier des objets repeints, Lavier entre de plain-pied dans cette dimension, où le rétinien et le cérébral sont équilibrés, s'interpénètrent, sont réciproquement dépendants et en même temps autonomes. Les œuvres de ce chantier s'apprécient autant sur le mode de la délectation visuelle que sur celui de la réflexion pure. Il aura fallu pour cela que Lavier devienne peintre lui-même. C'est véritablement ce changement, cette transformation qu'il faut observer ici. La pratique s'accompagne de la révélation : c'est beaucoup mieux comme ça. Avec cette série, comme avec *Ampelopsis*, Lavier devient physiquement artiste. Son statut, comme ses œuvres, prennent corps.

3) Un usage inédit de la peinture.

3.1. Le genre de l'œuvre.

La première question que l'on se pose lorsqu'on est confronté à ces œuvres est la suivante : que voit-on ?

« Nous sommes au cœur de l'art de Lavier, dans l'évidence déconcertante. Au cœur de l'irrésolution merveilleuse. Là où l'humour enchante les interrogations essentielles. Jamais l'idée de *peindre un piano* n'avait été prise à ce point au pied de la lettre que lorsque Bertrand Lavier peint le piano lui-même et le transforme en... mais en quoi au fait ? En peinture ? En sculpture ? Ce piano est-il peint ? Repeint ? Représenté ? Ne flotte-t-il pas dans une sorte d'indétermination ? de statut incertain ? Lavier installe le spectateur face au dilemme, face à l'objet inqualifiable. Et il jubile, inquiet et ravi. Avec la question qui reste en suspend, ouvert »²³⁸.

L'œil et le cerveau peuvent se perdre devant les possibilités : objet ou œuvre, sculpture ou peinture, œuvre matérielle ou conceptuelle. On hésite d'ailleurs à choisir entre son cerveau et son œil comme outil d'analyse principal. La véritable question réside plutôt sur la temporalité de l'œuvre : à quel moment l'objet se transfigure en œuvre d'art ? Quand Lavier l'élit parmi d'autres ? Quand il le recouvre d'acrylique ? Quand il le place en contexte expositionnel ?

a) L'élection de l'objet

Il est intéressant de noter que deux des trois phases sont régulièrement soulignées par Lavier. L'élection de l'objet n'est jamais anodine :

« HUO : (...) le fait qu'a priori tu puisses choisir n'importe quel objet promet toutes les libertés - mais le fait de travailler avec des objets déjà existants est devenu tellement commun que la précision importe d'autant plus.

BL : C'est évident, j'en fais moi-même l'expérience. Tu as un certain nombre de gens qui pensent que je pourrais peindre n'importe quel objet. Le bateau par rapport à un autre objet que j'ai repeint, la Mercedes, était d'une qualité vraiment différente. Cette voiture a une puissance symbolique insolente qui lui donne un aspect surexposé comme diraient les photographes. Tandis que le bateau est vraiment un beau sujet, avec tout un vocabulaire qui vient soutenir cette œuvre. C'est une grande marine. La marine dans la peinture est le format le plus allongé. C'est un lieu géométrique ».²³⁹

Lavier ne prend pas n'importe quel objet, il sélectionne selon des critères bien établis : le potentiel visuel et la « charge », soit l'univers et/ou les émotions que la présence de l'objet convoque automatiquement :

« HUO : En même temps il y a dans ton travail le contraire d'une prolifération.

BL : Il y a un choix, assez empirique. On peut anticiper sur les capacités visuelles et sur la charge, une certaine vertu à devenir des sortes de météorites ; et puis il y a des objets peints qui sont toujours ancrés, vissés dans le réel, sans aucune chance de pouvoir entrer dans une espèce d'édification. Ce qui m'intéresse dans le réel, c'est la capacité de décoller, pour prendre le vocabulaire des affichistes. J'ai plusieurs méthodes de travail. Ou je prends des objets qui ont une certaine autonomie (comme le piano ou le livre qui parle de la peinture), ou je prends des détails d'objets, qui eux, ne vont pas se transfigurer, mais qui vont basculer dans le monde poétique de la peinture »²⁴⁰.

Si les objets choisis ne passent pas le cap de la peinture ou de l'exposition, on peut souligner que le moment de l'élection est déjà fatidique. On observe une relative cohérence dans l'éventail

²³⁸ M. Nurisdany « L'évidence déconcertante » in *Bertrand Lavier, L'idea di Europa, op.cit.*, p. 17.

²³⁹ H.-U. Obrist, *Argo, op.cit.*, p. 24.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

proposé. Lavier s'est souvent concentré sur des « familles » d'objets : panneaux de signalisation, extincteurs, portes de voiture, réfrigérateurs, pianos, matériel de bureau... s'il y a évidemment, et la description d'une partie seulement de ces objets l'a prouvé, toute une foule d'exemples plus individuels, il est indéniable que Lavier a trouvé certains filons, certaines zones d'efficacité qu'il a tenu à exploiter. Il s'est donc éveillé au fait que certaines formes marchent mieux que d'autres, par leur format, leur éclat, leur « charge » donc, et aussi leur capacité à être repeintes. Une couche d'acrylique ne produira pas le même effet à chaque fois. Lavier donc, ne choisit pas simplement des objets banals pour ce qu'ils sont, mais pour leur potentiel. La dénomination « d'objet banal » est d'ailleurs à ce stade relativement mensongère, si on pense à la Mercedes, au voilier voire au buste de la Venus de Milo. Ce ne sont pas en effet des objets qu'on est susceptible de voir chez tout le monde.

Le deuxième élément déterminant dans le choix des objets est leur taille. Si on observe attentivement, on remarque que l'artiste évolue dans une certaine amplitude dont il ne dépasse jamais les limites. A propos d'*Argo*, le bateau repeint, il déclare : « Si on avait choisi un bateau plus grand, on aurait détruit les rapports entre le réel et la proportion de la touche »²⁴¹. Au-delà d'une certaine taille, le travail du peintre devient trop abstrait, voire absurde. Les touches seraient trop petites par rapport à l'objet, et la couche trop fine pour la taille. On aurait perdu l'effet « pâte » si expressif qui caractérise cette série. On peut d'ailleurs faire la même remarque en sens inverse : Bertrand Lavier ne choisit jamais non plus des objets trop petits. On comprend cette décision implicite : soit l'objet disparaîtrait totalement sous la gangue de pigment, et sa forme se verrait donc altérée, soit les touches seraient trop petites pour être remarquables, et donc, absolument inutiles. Les plus petits objets choisis par Lavier sont, au pire, plus grand que la main humaine : poste de radio, livre, appareil photo... suffisamment grands pour accueillir la large touche, et présentant assez de détails pour que Lavier puisse étaler son métier. Il y a donc ici clairement une histoire d'échelle : celle de l'homme, mais surtout celle du peintre. Il faut que les objets choisis ne soient ni trop grands ni trop petits, afin que le travail du peintre soit effectif, efficace, et pour le spectateur, visible. Il faut que l'objet ait clairement quelque chose à y gagner.²⁴²

Chronologiquement, la deuxième action produite par Lavier visant la transmutation de l'objet en œuvre d'art est sa repeinture. D'un point de vue parfaitement extérieur, c'est l'intervention critique qui scelle le destin de l'objet. Cette façon de repeindre entièrement, de manière visible la pièce, donne à cette dernière son aspect particulier. Pour la grande majorité des observateurs, l'essentiel se joue à ce moment-là. « (...) L'objet peint n'est pas uniquement transformé parce que l'artiste a mis la main dessus. La peinture est ici un élément décisif ; c'est la peinture qui transforme, c'est elle qui façonne l'objet nouveau issu de l'objet familier, c'est elle qui agit et qui

²⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

²⁴² « Lavier, justement parce que le point de départ de son travail est son œil, s'est défini un champ d'action tout à fait original qu'on pourrait nommer celui de l'échelle 1/1. Chaque chose, chez lui, bénéficie automatiquement du privilège de conserver sa taille, puisque, quoi qu'on soit plutôt loin du ready-made duchampien, les objets utilisés par Lavier passent du monde ordinaire à celui de l'art sans rien perdre de leur intégrité. Nulle réduction, nul agrandissement, nulle soustraction qualitative ne leur sont imposées » D. Soutif, « Comment Bertrand Lavier voit ses œuvres » in *Bertrand Lavier*, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 2002, p. 28.

arbitre »²⁴³. Catherine Francblin nous rappelle d'ailleurs que c'est Lavier lui-même qui place l'acte de peindre comme temps fort de la transformation de l'objet : « A la question de Jean-Hubert Martin qui lui demande si les objets peints sont « de l'art ou pas », Lavier répond que « la frontière se situe dans l'épaisseur de la peinture. Dans l'épaisseur et dans la façon de peindre »²⁴⁴. Aux dires même de l'artiste, c'est dans cette nouvelle couche de pigment que l'œuvre d'art en gestation dans l'objet finit par naître. Auparavant, il n'est qu'un candidat parmi d'autres à l'éveil artistique, choisi par l'artiste dans l'immensité des objets créés par l'Homme. La repeinture apparaît comme le stade capital, l'ultime sanction de son statut. La transformation physique, visuelle, si elle peut apparaître infime, lorsque l'objet est regardé de trop loin, est essentiellement évidente à bonne distance, l'objet à changé : « En effet, même si chaque combinaison de Lavier, en s'appuyant exclusivement sur les qualités formelles des objets dans la plupart des cas, parvient à être clairement repérable comme œuvre d'art, il convient de préciser que l'objet en tant que tel subit un traitement plastique en ce qu'il ne se présente jamais seul ou tel quel »²⁴⁵. Repeindre entièrement l'objet est une manière de le posséder, de se l'approprier. En repassant fidèlement sur chaque élément, l'artiste marque son territoire. Il fait sien l'objet qui lui était jusque là hétérogène. L'objet devient une extension de l'artiste, il lui est alors *endogène* : « « Dans le cas des « objets peints » par exemple la peinture recouvre entièrement l'objet, n'ignorant cependant aucun détail : le fait qu'elle recouvre tout, tous les détails, pourrait permettre, non sans audace (...) de prétendre qu'elle sait tout de lui »²⁴⁶. En fait l'acte de repeinture de l'objet pourrait s'apparenter à la lecture en braille. C'est à la surface de sa matière que l'objet va révéler sa vérité, en l'occurrence, sa vérité d'œuvre d'art. Pour Lavier la connaissance de l'objet, nécessaire à sa transformation, exige un lien physique avec celui-ci, au moins dans le cas de cette série en particulier. Le geste du peintre apparaît comme le véritable déclencheur de l'événement artistique.

Pour autant, il ne faut pas négliger la dernière étape, celle de l'exposition de l'œuvre. Lavier a souvent insisté sur le fait que ce temps dans la vie de l'objet est dépendant du stade précédent : « C'est la peinture qui le permet, car si tu prends un extincteur non-peint - un ready-made, et que tu l'accroches comme un tableau, tu auras l'impression que l'extincteur n'es pas à sa place. Et si tu exposes un extincteur peint comme un tableau, la peinture l'aura aidé à changer d'état »²⁴⁷. Simplement, le contexte de l'œuvre, la façon de le présenter, influent sur la perception que l'on peut en avoir : « J'ai présenté des extincteurs peints à leur place, et j'ai présenté des extincteurs peints comme des tableaux, c'est-à-dire au milieu du mur. Leur destin en est considérablement changé »²⁴⁸. Finalement l'exposition est en quelque sorte le baptême de l'objet, le rite de passage nécessaire à son entrée dans la communauté des œuvres d'art. Encore une fois, on serait tenté de croire qu'il s'agit d'un passage symbolique, que c'est le principe même d'exposer l'objet qui sanctionne définitivement ce passage. Or, Lavier vient de le confesser, la façon de

²⁴³ C. Francblin, *Bertrand Lavier, op.cit.*, p. 35.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ P.-H. Parsy, *Bertrand Lavier, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit.*, p. 10.

²⁴⁶ A. Coulange, *Peut-Etre, op.cit.*, p. 15-16.

²⁴⁷ *Argo, op.cit.*, p. 27.

²⁴⁸ *Ibid.*

placer physiquement l'objet d'art influe considérablement sur son impact. Placez l'extincteur à son poste habituel, vous serez dans le trompe-l'œil spatial. Le jeu sera de savoir si le spectateur remarque que l'objet a subi une transformation. Maintenant, si vous l'accrochez au mur, l'objet est au contraire mis en évidence. Il subit, en plus de la repeinture, une opération de décontextualisation-recontextualisation, passant assez aisément du stade d'objet usuel (l'extincteur placé à un endroit stratégique, à portée de tous en cas de danger) à l'œuvre d'art peinte, au tableau (sur le mur, à distance d'œil et, comme le veut la tradition pour n'importe quelle œuvre d'art, intouchable). Apparemment Lavier n'a pas véritablement fait son choix définitif entre les deux méthodes. Les différentes expositions le montrent, tout comme certains travaux in situ pour la *Documenta VII*, où Lavier a repeint les objets sans les changer de place. Il s'agit plus d'une question d'efficacité que d'une théorisation dogmatique de sa pensée. Daniel Soutif qui par ailleurs dénie à l'art de Lavier toute forme de recontextualisation, arrive tout de même à cette conclusion :

« Que l'art de Bertrand Lavier ne doive à peu près rien à la tradition conceptuelle, ni aux pratiques de l'in situ, ni à celles de l'installation, ne l'empêche pas de prêter la plus grande attention à la question de l'exposition, et par conséquent, à celle de l'exposition. Les œuvres de Lavier préexistent en général aux expositions et y survivent. Néanmoins, comme toutes les œuvres d'art, c'est lorsqu'elles sont exposées qu'elles entrent en activité et, pour elles comme pour les autres, la situation de l'exposition fait apparaître (...) un nouvel ensemble de relations visuelles (...). L'objectif visé sera la visibilité maximale de l'œuvre (...). A une question concernant sa méthode de préparation de ses expositions, il répond ainsi : « Je vais voir l'espace qu'on m'offre. Je ne travaille pas sur l'espace, mais il est important. Je définis un propos bien précis que je veux mettre en scène ». Les œuvres, en résumé, sont traitées comme des personnages qu'il faut mettre en scène »²⁴⁹.

Il y a donc une prise en compte du contexte, et toutes les œuvres ne sont pas éligibles à chaque fois. Certaines fonctionnent mieux que d'autres dans tel ou tel environnement. Certaines « scènes » conviendront mieux à leur nouveau statut d'œuvre d'art. L'exposition est la touche finale, l'achèvement de la transformation de l'objet en œuvre d'art et c'est ce dernier temps qui va permettre de savoir si oui ou non, l'œuvre va pouvoir fonctionner en tant que telle.

b) Peinture ou sculpture, ou ?...

Cette démonstration ne nous indique toujours pas clairement le genre de l'œuvre. Si la balance penche relativement vers la peinture, certains points restent à éclaircir. De la même manière, nous n'avons pas encore pu trancher sur son autre nature : réel ou représentation. Concernant l'hésitation à qualifier de peinture ou de sculptures les objets repeints, peu sont ceux à pencher radicalement pour l'un ou pour l'autre. Alain Coulange fait partie de ceux qui ces objets comme des « tableaux » avant tout. « Dire de ces œuvres que ce sont « des peintures » revient d'une part à prendre en considération ce que l'on voit, fût-ce subjectivement, d'autre part et dans le même temps à adopter (à prendre pour argent comptant) la désignation stricte proposée par l'artiste lui-même. Ce n'est pas difficile, puisque leur titre, *Peinture*, figure sur le cartel, à proximité de l'œuvre. Il suffit de savoir lire »²⁵⁰. On pourrait affirmer que ce point de vue est extrêmement logicien : l'œuvre d'art en face de nous est recouverte de peinture, et c'est cette

²⁴⁹ D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 30.

²⁵⁰ A. Coulange, *Peut-etre*, *op.cit.*, p. 16.

peinture qui précisément en fait une œuvre d'art. S'il faut absolument la classer, ce sera donc parmi les tableaux. Coulange s'intéresse assez peu à l'objet lui-même, trop banal pour retenir l'attention. De fait, Alain Coulange s'inscrit dans une vision dissociante de l'objet, avec d'une part l'ustensile, et d'autre part son avatar artistique.

« En tant qu'il est peint, qu'il est devenu peinture [ndla : observons-là le lien logique], l'objet réalise un autre trajet qui ne le conduit pas a contrario de l'itinéraire ready-made, mais sur une autre voie, même si (...) un objet de Lavier, dans la mesure où il n'abandonne pas sa fonctionnalité première, peut bien rejoindre le stock du magasin dont il provient (...). On peut considérer l'objet tel quel, produit de l'industrie ou de la technologie, et l'objet transformé, *transfiguré* par la peinture, autrement dit l'objet ready-made d'une part, et l'objet peint de l'autre ; l'objet peint, c'est-à-dire « la peinture », toute la peinture, une part du moins bien suffisante. Le plus remarquable et le plus simple est la différence entre les deux *versions* ou visions, l'effet ou le produit visuel de cette différence : différence de matière, de couche, réalité concrète de la *connotation*, de l'*ébranlement* dirai-je, que la peinture et elle seule fait subir à l'objet, que l'objet de départ soit ou non un ready-made »²⁵¹.

Selon ce raisonnement donc, l'ontologie de l'œuvre est entièrement dictée par la peinture qui la recouvre. Le choix de l'objet, sa forme, le fait qu'il soit en trois dimensions n'entre pas spécialement en compte. Thierry de Duve souscrit à cette thèse, dans une certaine mesure :

« Il y a bien un sens générique au mot peinture, mais il n'est constitué que de référents, et de référents spécifiques. C'est la somme des choses qu'un individu ou un groupe juge être « de la peinture ». Quand quelqu'un dit « la peinture », il renvoie, comme par une sorte de sténographie, de raccourci commode, à tout ce qu'il nomme de ce nom (qui fonctionne alors comme un nom propre) mais qu'il ne montre pas »²⁵².

Ceci étant, de Duve est moins catégorique que Coulange et voit plus dans « la peinture » un paradigme artistique comme un autre que Lavier souhaiterait remettre en question. Le point de vue pictural n'est pas, loin s'en faut, majoritaire, mais il fait fréquemment objet de débat dans les écrits sur Bertrand Lavier. Plus rares encore sont ceux qui envisagent ces objets comme des sculptures. La citation qui suit est à prendre avec recul car elle utilise pour qualifier simultanément cette série et celle des superpositions :

« L'expérimentation de ces accomplissements sont de véritables greffes qui permettent de vérifier ces objets, mais en même temps elles présentent des sculptures. Une façon pour moi de passer de l'autre côté du miroir de passer de l'autre côté du miroir et de redonner un nouveau centre de gravité aux formes – pas seulement aux objets– que la société produit »²⁵³.

Il ne s'agit pas de distribuer les bons et les mauvais points. Chaque interprétation soulève des éléments intéressants. Simplement il apparaît assez clairement qu'elles nient deux étapes importantes de la transfiguration de l'objet – ne serait-ce qu'à la sélection qu'il a du subir avant d'être jugé digne d'être transformé–, mais aussi et surtout les propriétés physiques de l'objet. Dans le cas des défenseurs de la théorie « picturalo-picturale », ce point de vue refuse de façon assez dommageable la présence physique de l'objet. Certains d'entre eux sont accrochés au mur, leur donnant toutes les caractéristiques d'un tableau. Mais pour la majorité, ce n'est pas le cas. Les pro-sculpture passent quant à eux à côté du travail de l'artiste, de son passage sur l'objet, pour penser en terme d'espace. Dans les deux cas, et encore plus pour un artiste comme Lavier, une position aussi dissociante ne saurait rendre compte de la richesse de l'œuvre. Un objet repeint est autant un objet en 3D qu'une œuvre picturale, et c'est précisément cette façon d'aller et venir entre les deux, voire de se tenir en équilibre perpétuel, qui rend le travail de Lavier si unique. De loin l'objet

²⁵¹ *Ibid.*, pp 17,18.

²⁵² T. de Duve, « Lavier/Sélavy » in *Bertrand Lavier*, Galeries Contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 22.

²⁵³ Y.-M Bernard, *Ô Saisons, Ô Chateaux*, p. 30.

semble intact, de près la supercherie est dévoilée, et chacun de ces moments compte. On passe progressivement du ready-made à la sculpture, avant d'arriver à la peinture.

c) *Objet ou représentation ?*

Reste, pour établir l'ontologie de l'œuvre, à élucider une dernière question : est-on mis face au réel ou à une représentation ? Le fait de choisir des objets usuels, certes transformés, mais pas de façon définitive ou d'une façon qui n'entrave pas leur utilisation fait pencher la balance du côté de la présentation du réel. On pense immédiatement au cas du ready-made, ou encore aux tableaux-objets cubistes de Picasso et Braque, où les deux artistes collaient de véritables objets dans leurs compositions peintes, cherchant dans les deux cas à en finir avec la représentation illusionniste pour mieux faire éclater la réalité physique de l'objet. D'un autre côté, et tout le processus de « fabrication » de l'œuvre d'art par Lavier, - on repense ici au triptyque élection-peinture-exposition- le prouve, l'objet suit une lourde transfiguration. Le fait qu'il soit repeint peut tout à fait le faire entrer dans le domaine de la représentation. L'objet repeint n'est-il pas une sorte d'acteur grîmé, recouvert de maquillage/peinture, prêt à jouer son nouveau rôle d'objet d'art ? Il n'est alors plus présent pour sa simple réalité, mais utilisé dans un rôle précis. Les commentaires à ce sujet sont nombreux. Michel Nurisdany résume pour nous parfaitement le problème :

« Nous sommes là au cœur de l'art de Lavier, Dans l'évidence déconcertante. Au cœur de l'irrésolution merveilleuse. Là où l'humour enchante les interrogations essentielles. Jamais l'idée de *peindre un piano* n'aura à ce point été prise au pied de la lettre que lorsque Bertrand Lavier peint le piano lui-même et le transforme en... en quoi au fait ? en peinture ? en sculpture ? ce piano est-il peint ? repeint ? représenté ? Ne flotte-t-il pas dans une sorte d'indétermination ? de statut incertain ? Lavier installe le spectateur face au dilemme, face à l'objet inqualifiable (...). Avec la question qui reste en suspend, ouverte ».²⁵⁴

Nurisdany prend en compte les différentes étapes ou phases de l'objet. Faut-il considérer qu'il est peint, et dans ce cas-là ne pas prendre en compte la première couche de peinture, la peinture originelle, industrielle ? Mais dans ce cas-là ? c'est refuser une part de l'ontologie de l'objet, et de même, nier que la couche rajoutée par Lavier en est absolument dépendante, puisqu'elle suit scrupuleusement le code couleur imposé par l'objet, ainsi que les zones où cette couleur est circonscrite. La distinction entre repeint et représenté est beaucoup plus subtile. Dans les deux cas, l'intervention artistique de Lavier est mise en avant. La différence réside encore une fois dans le « cran », la place de Lavier par rapport à l'objet. S'il est simplement repeint, l'artiste cherche à « coller à l'objet », à faire que l'intervention artistique s'éloigne au minimum de la réalité première de l'objet. C'est un acte « inframince », une action épurée au maximum, où l'on cherche simplement à rendre l'objet plus visible. Sa structure interne ou externe n'est pas extrêmement modifiée, et pourtant, indéniablement, il est plus présent. Il a gagné une dimension sans véritablement bouger. Si on parle de représentation, celui induit forcément une distance. L'objet ne s'appartient plus, il disparaît derrière sa propre image, dans une mise en scène complexe. La représentation induit fatalement une projection par rapport à l'objet, qui devient

²⁵⁴ Bertrand Lavier, *L'idea di Europa*, op.cit., p. 17.

alors un sujet. C'est un décalage profond pour l'objet-sujet choisi, où on passe d'un *étant* à un *à propos de*, ce qui modifie considérablement l'interprétation de l'œuvre. On n'examine pas de la même façon un piano qu'un dessin de piano. Si l'œuvre proposée par Lavier est une représentation, elle n'est plus un objet. Elle a complètement changé de statut. Comme à son habitude, l'artiste livre très peu de clés pour trancher : « Si je prends un piano peint, le vrai piano est sous la couche de peinture, évidemment, mais on a aussi la peinture en soi. (...) Quand je peins un piano, l'œuvre semble flotter entre plusieurs choses, au moins deux en tous cas »²⁵⁵. L'artiste n'a pas l'air de vouloir trancher et semble se délecter du vertige ontologique qu'il a créé en jouant sur les mots « je peins un piano », au double sens éternellement mystificateur, puisque Lavier peint un piano aussi au sens où il crée une image de piano. Jacques Souilou imagine un dialogue dans lequel ils débattent de la nature de l'œuvre :

- «- Et maintenant une petite leçon de piano :
- Que faites-vous là, M. Lavier ?
- Je peins un piano.
- Ah ! Vous le repeignez ?
- Non je ne le repeins pas puisqu'il l'est déjà, je le peins.
- Oui... disons que vous le recouvrez de peinture.
- Vous avez déjà vu quelqu'un peindre quelque chose sans le recouvrir de peinture, vous ?
- Je vous l'accorde, mais disons... disons... que lorsque l'on recouvre, comme vous dites, de peinture, c'est pour représenter quelque chose comprenez-vous bien ?
- Je vous comprends d'autant mieux que je représente moi aussi : ce piano n'a jamais été aussi représenté, et tout en peinture qui plus est. Qu'en dites-vous ?
- Franchement je trouve votre attitude un peu irritante, et pour le dire net, je pense que vous jouez sur les mots, et que vous n'êtes pas convaincu vous-même de réellement peindre un piano.
- Non Monsieur, ce sont les mots qui se jouent de nous »²⁵⁶.

Souilou rend avec précision le maelstrom ontologique dans lequel se trouve l'œuvre. Aussi floue que soit cette fiction, ainsi que la déclaration de Lavier, elles ont au moins le mérite d'écarter définitivement la thèse du ready-made, quant à l'interprétation de l'objet. On voit bien ici que tout le problème réside dans la couche de peinture, que l'élucidation possible du mystère se trouve ici. Xavier Douroux et Franck Gautherot s'en sont justement tenus à une analyse de la touche physique, balayant d'un revers de la main l'éventualité d'une représentation :

« Les objets peints auxquels Lavier doit aujourd'hui d'être connu, ne sont pas représentés. Ils sont recouverts de peinture, devenus supports tout en restant sujets puisque l'apposition de la couche picturale s'opère en vue d'une présentation « grossièrement » mimétique. La reproduction cède devant la formulation. Pas plus que l'énoncé ne recouvre exactement la réalité qu'il exprime, témoignant d'une impossible coïncidence de sens, la peinture n'expose complètement la réalité qu'elle recouvre.

... Dans les objets peints, le caractère laconique du dispositif de recouvrement ne doit cependant pas dissimuler l'ampleur du balayage auquel il soumet les codes et les manifestations de la peinture. Fidèle à sa pratique de la déconstruction, Lavier se devait d'envisager la peinture dans son acceptation la plus élémentaire : car avant d'être représentation, la peinture est d'abord matière. Et les termes de son application (le geste, la touche...) participent de son histoire »²⁵⁷.

Cette posture est très intéressante. Si peinture il y a, elle-même est directement et radicalement interrogée par l'artiste qui embrasse autant le métier de peintre que celui de l'analyste. C'est plutôt l'acte de peindre que « la peinture » en tant que paradigme qui serait interrogé ici. Il y aurait même une réflexion sur l'échec de la peinture représentative, qui ne serait jamais qu'une grossière couche d'enduit ayant toutes les peines du monde à rendre clairement

²⁵⁵ Entretien avec D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 15.

²⁵⁶ J. Souilou, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 49

²⁵⁷ X. Douroux, F. Gautherot, *ibid.*, p. 97.

compte de ce qu'elle veut dire. Pour Gautherot et Douroux, Lavier travaille plus sur les moyens que sur les fins, et dès lors, la question de la représentation ne se pose même pas. Il n'y a pas de projection pour eux, les objets sont là, et c'est clairement leur *étant* qui est important, plutôt que leur *à propos de*. Pour autant, Douroux et Gautherot ne réfléchissent pas en terme de ready-made, car, s'il est bien question de la réalité de l'objet, c'est aussi sa nouvelle réalité visuelle, matérielle (« le geste, la touche ») qui est interrogée par l'artiste. S'il est bien question de peinture, il n'est plus question de ready-made. L'objet pour eux apparaît plutôt comme un prétexte à un certain type de réflexion. On peut reconvoquer la réponse de Lavier à la question de Jean-Hubert Martin qui lui demandent si ces objets sont de l'art ou pas, et où l'artiste déclare que la frontière se situe dans l'épaisseur de la peinture et dans la façon de peindre²⁵⁸. La réflexion de Gautherot et Douroux colle parfaitement avec l'aspect méta-artistique du travail de Lavier, qui a toujours un pied dans « le monde réel » et un pied dans le monde artistique, et dont les propositions sont toujours un peu celles de quelqu'un du monde extérieur. Pour autant, c'est oublier trop rapidement l'importance du « passage à l'acte » : peindre. La plupart des observateurs se sont intéressés à la signification de la peinture pour Lavier. Ainsi Paul-Hervé Parsy :

« Non seulement, (...), il respecte l'objet ready-made mieux que Duchamp lui-même, mais il s'applique encore à le rehausser, certes en réutilisant l'artifice de la peinture, mais en soumettant servilement celui-ci à l'original. Une attention scrupuleuse au visible, aussi rigoureuse que son respect de la lettre, guide Lavier. Aucun peintre ne se sera montré aussi attentif à son modèle, aucun ne l'aura aussi obsessionnellement inspecté dans ses moindres replis que lorsque, par exemple, Lavier repeint un objet. Mais comme tout obsessionnel, il ne saura jamais se contenter d'un état du visible, il en exige un autre, plus clair, plus flagrant. Tant et si bien que sa stratégie de mise en évidence aboutit évidemment à une frustration, à différer sans cesse la saisie de son objet. Dans le cadre de ses « objets peints », ceci est d'ailleurs presque à entendre au sens propre ; pour peindre son modèle, Lavier le touche, mais aussitôt la couche épaisse fait que ce modèle se dérobe »²⁵⁹.

S'il est bien évident qu'il n'est pas uniquement question de représentation, (« il ne saura jamais se contenter d'un état du visible ») on note qu'il est bel et bien question d'un modèle et de sa figuration, d'un état autre que celui de la simple présence de l'objet, et qui semble relever du domaine de l'image. L'objet ne s'appartient plus, la peinture l'a fait glisser dans un autre domaine. Si le « modèle se dérobe » il ne reste que l'image, ce qui implique clairement une représentation. Pour autant, ce type de conclusion conduit vite à des analyses un peu trop narratives (pourquoi tel objet ? Que symbolise-t-il ? La touche expressionniste a-t-elle une importance psychologique ?), c'est pour cela qu'il convient immédiatement de noter que Lavier ne crée pas de représentations, il travaille *sur* la représentation en tant que concept artistique, au même titre, du reste, qu'il travaille sur la présence de l'objet. Lavier crée des représentations de piano, de réfrigérateur, de carton de rangement, mais il ne s'y intéresse pas véritablement. L'image particulière de l'objet, ce qu'elle évoque en dehors de son efficacité visuelle est mise de côté. Il s'agirait plutôt d'une analyse assez précise des conditions de possibilité de la représentation, et de comment l'imbriquer dans les recherches sur la réalité en art, au risque d'échouer. Pour Coullange, le mariage est réussi :

« Appréhender l'œuvre est appréhender sa globalité (la globalité de l'œuvre n'étant rien d'autre, mais rien de moins, que l'addition de ce qui est vu et de ce qui est lu et entendu). Après tout cette globalité n'est pas si surprenante que l'objet utilitaire recouvert ne perd pas sa fonctionnalité : la peinture, si elle modifie fondamentalement la perception de l'objet et son statut, ne modifie pas sa

²⁵⁸ C. Franbclin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 35

²⁵⁹ P.-H. Parsy, *Bertrand Lavier*, Galeries Contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 14-15.

vocation utilitaire d'origine. Il en va ici d'une pratique du médium peinture fort déconcertante. (...) Toutes ces œuvres ont ceci de singulier et de paradoxal qu'elles sont comme des tableaux très connus, excessivement simples, voire communs. Leur *sujet*, au sens du sujet du tableau, est banal, leur *genre* ne l'est pas moins. Il n'y a pas d'écheveau iconographique à dénouer. Chaque œuvre est évidente, au sens de l'évidence, de la précision presque mathématique chez Lavier de la peinture. Rien n'est le fruit du hasard. La peinture n'est pas livrée à elle-même, ne coule pas dans tous les sens. Le pinceau ne perd jamais sa capacité d'exactitude, de contrôle formel. Pas d'accident pictural »²⁶⁰.

Toutefois l'analyse reste trop centrée sur la peinture pour être exhaustive. La meilleure façon d'envisager le genre des œuvres de Lavier serait de synthétiser les déductions de Gautherot, Douroux et Coulange, afin d'avoir une meilleure exploration du spectre produit par les œuvres du Bourguignon. C'est en quelque sorte le point de vue adopté par Germano Celant dont l'étude reste sur ce point la plus complète :

« En peignant l'objet ou en conférant une forme objectale à la composition picturale, Lavier installe en outre une équivoque entre réalité et tableau. Il affirme l'incertitude de l'une et de l'autre, et évolue sur leur ligne de démarcation. Quel est l'élément sensible le plus réel ? Le vécu ou la représentation, la reproduction ou le tableau ? »²⁶¹

Celant touche un point : Lavier ne choisit à aucun moment de manière déterminante. Il ne propose ni « du réel », ni « de la représentation », mais il provoque un flou suffisamment dense entre ces deux notions que la frontière qui les sépare devient poreuse : « L'effet d'identification conduit en outre à un double équilibre d'intensité, métaphorise le paysage matériel, d'un terme à l'autre : la couleur devient chose, et la chose couleur. La peinture d'expression est définitivement compromise dans l'univers objectal du monde »²⁶². La fameuse matière dont parlaient Gautherot et Douroux est elle-même conceptualisée. Elle est à la fois l'enduit et le tour de magie qui transforme l'objet. Avec cette gangue de couleur plaquée sur l'objet celui-ci perd sa réalité pure, de même que la couleur perd son pouvoir purement représentatif. Ils se retrouvent fondus, au propre comme au figuré, dans la même entité. D'où l'incapacité de pouvoir déterminer précisément ce qu'il en est :

« Si l'objet « plonge » dans la couleur et renaît transformé, il assume à nouveau son image et la restitue en peinture sans pour autant déléguer aux autres (toile ou image, papier ou marbre) sa représentation. Bien que restant lui-même, par le biais de l'épaisse couche de pigment, il devient représentation mimétique de lui-même. Lavier institue une coexistence entre réel et représenté, pratique l'assimilation du monde extérieur dans l'art mais pour le prendre à la glu ou à la peinture. (...) Le travail de Lavier est donc une machine à unifier, il maîtrise et joue de la dispersion des « lieux » artistiques : il incarne la réunification de la vérité et de la vraisemblance, les associant en une seule unité linguistique, association qui permet d'imaginer l'intérieur de la structure de l'unité elle-même unifiée (peinture-objet et objet-peinture) »²⁶³.

Une représentation est créée, mais sans intermédiaire. C'est un piano et un piano peint. C'est l'objet et l'image de cet objet. Lavier ayant tendance à travailler par série (plusieurs pianos, plusieurs réfrigérateurs...) on pourrait aller jusqu'à dire qu'il convoque par là l'idée de l'objet. On a donc face à soi les trois niveaux de réalité insitués par Platon dans une seule et même œuvre, ce qui explique le vertige incurable que l'on ressent en essayant de déterminer l'identité de l'œuvre, puisqu'elle convoque au moins deux des trois pans de réalité. Et comme le souligne Celant, c'est précisément le système mis au point par Lavier qui permet d'unifier mécaniquement chaque chose à sa représentation. Comme si nous nous promenions avec notre reflet dans le miroir, un reflet

²⁶⁰ A. Coulange, *Peut-être*, op.cit., p. 16, 17.

²⁶¹ G. Celant, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, op.cit., p. 8-9.

²⁶² *Ibid.*, p. 9.

²⁶³ *Ibid.*, p. 9-10.

inversé, pour mieux coller à notre réalité visuelle. Si on voulait reprendre la terminologie cubiste de « tableau-objet » en l'adaptant, on pourrait dire que nous sommes face à des « objets-peintures ». Dans ce contexte particulier de retour à la peinture, Lavier propose un point de vue assez unique, puisqu'il nous éloigne du débat un peu biaisé et fortement moralisé entre le devoir du réel et le besoin de représentation. Il ne choisit pas son camp et nous invite à faire de même. Le grand intérêt de cette série d'œuvres à ce sujet est de nous permettre de ne pas avoir à trancher, que l'on ne soit pas dans l'obligation de choisir soit l'un ou soit l'autre, mais les deux à la fois, sans que cela pose réellement de problèmes, le système étant solide, et résolument non-artificiel. Lavier ne rajoute pas simplement une couche de représentation à l'objet, et la représentation ne gagne pas simplement en réalité. C'est une toute autre vision qui est proposée, où le *modus* permet un dépassement des contradictions par un traitement unifiant. L'huile et l'eau finissent par se mélanger. Le sujet et l'objet se confondent, dans une phrase qui pourrait être « il est il ». S'il est clair que Lavier utilise beaucoup le brouillage, l'interférence, le mélange au premier abord indigeste comme méthode de travail, il n'en reste pas moins qu'il supprime de cette façon beaucoup de choses superficielles dans l'œuvre, pour développer un langage primaire de l'art.

3.2. Ontologie de la touche de peinture.

a) la touche Van Gogh

A la lumière de ces précédentes réflexions, il apparaît nécessaire d'analyser le rôle et la signification de cette couche de peinture, et dans un premier temps, la manière dont elle est posée. On l'aura souligné au cours des descriptions d'œuvres, le passage du peintre sur l'objet est indéniablement visible : la pâte est épaisse, le geste fort. La peinture laisse une empreinte sur l'objet. Cette trace est à prendre comme un indice. On a vu précédemment à quel point ce moment de peinture de l'objet était important dans la transformation de l'objet. On a aussi vu que le contexte de l'époque était particulièrement propice à l'utilisation de la peinture. On peut prendre cette façon de peindre très visible, présente, audacieuse même pour un non-professionnel (au sens où il n'a pas « appris » à peindre) comme Lavier, comme une revendication : lui aussi est peintre, et il est prêt à endosser ce rôle, comme l'objet endosse son rôle d'œuvre d'art :

« Il semble même que [Lavier] prenne autant de plaisir à en badigeonner abondamment l'objet qu'à concentrer son attention sur les inscriptions ou les parties métalliques scrupuleusement repeintes dans la couleur d'origine. Est-il peintre pour autant ? Au sens large adopté par *Le Petit Larousse illustré* - au sens autrement dit où il « recouvre une surface, un support, avec de la peinture. », - il l'est assurément. Au sens des historiens d'art, en revanche, la pratique de Lavier ne relève pas de la peinture selon la tradition, sinon selon la seule grande tradition qui exalte la rupture avec la tradition : le modernisme. Il n'existe en effet qu'une manière d'inscrire le procédé des objets peints dans la tradition de la peinture, c'est de le rapporter à ce qu'Harold Rosenberg a appelé « la tradition du nouveau », ou à ce qu'évoquait de son côté Octavio Paz lorsqu'il écrivait : « la tradition ancienne était toujours la même, la moderne est sans fin différente » (in *Point de convergence : du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976). Ainsi, tandis que certains artistes au cours des années 1980 font, par réaction, et pour tenter de contrer l'influence de Duchamp, un retour à la tradition du tableau, Lavier, lui, recourt à la peinture sans y retourner. Paradoxe supplémentaire, il a beau faire un usage inédit de la matière picturale, il n'en produit pas moins, grâce à elle, un objet comparable à n'importe quel objet

peint dans la tradition réaliste, c'est-à-dire un objet parfaitement identique à ce qu'il représente, et totalement irréductible à la réalité volumétrique qu'il éclipse sans pour autant la supprimer »²⁶⁴.

Il y a donc un double mécanisme ici : Lavier cherche non seulement entrer dans le cercle des peintres, mais aussi s'inscrire dans leur histoire. Ce n'est pas par hasard si l'artiste a choisi cette façon de peindre, plusieurs autres étaient tout à fait disponibles. Ce n'est pas non plus un hasard si cette façon de peindre a fini par être surnommée « la touche Van Gogh ». Curieuse façon que de nommer la manière d'un artiste en prenant le nom d'un autre – et quel autre – si ce n'est pour l'inscrire dans une histoire bien établie. Le fait est que Lavier n'a jamais rejeté cette appellation et l'utilise lui-même à l'occasion. Certains affirment même qu'il est l'auteur de la formule : « Bertrand Lavier invente la touche de peinture qu'il baptisera lui-même de « touche Van Gogh », épaisse et stéréotypée et quelque part symbolique du génie artistique autant par son immédiate reconnaissance du grand public que par le destin tragique du peintre »²⁶⁵. Le message est limpide : le passage clairement identifiable du peintre crée un effet d'identification immédiat, il permet au spectateur de savoir en un éclair qu'il se trouve face à une œuvre d'art, il permet de situer la pièce dans un certain contexte historico-artistique. En convoquant Van Gogh, on entre de plain-pied dans une certaine histoire de l'art, celle des peintres, avec tout ce que cela comporte de croyances dans « le génie artistique » et le goût des biographies mouvementées. Van Gogh incarne quasiment à lui-seul le mythe du peintre moderne : incompris, écorché vif, et disposant d'une manière de peindre reconnaissable entre mille. Pour le grand public, Van Gogh est *le* peintre. On pourrait s'étonner de voir Lavier prendre appui sur un personnage aussi sentimental, instable, et surtout très connu, donc difficile à manipuler. La référence à Van Gogh n'est pas à prendre frontalement. Lavier ne déclare pas avec cette touche « je peins comme Van Gogh, je me considère son héritier », la gestuelle picturale du Bourguignon n'est absolument pas chargée d'une quelconque violence sentimentale ou d'un symbolisme psychologique. Lavier n'exprime aucun tourment personnel quand il peint un ventilateur ou un escabeau. La touche Van Gogh n'est pas une fin en soi. Elle n'est pas l'œuvre d'art mais une de ses conditions de possibilités. Elle est un instrument au service de Lavier. Il reprend cette touche qui est le signe du génie personnel, de la vigueur de l'artiste créateur, tout en la systématisant, en la vidant de sa substance. Van Gogh ne peint pas de la même façon ses tournesols que ses nuits étoilées, alors que Lavier peint de la même façon un bateau ou une réplique du buste de la Vénus de Milo. Cette touche Van Gogh est donc une digestion, une appropriation du geste d'un autre. Elle est utilisée comme une marque, une griffe. Van Gogh reste la personnification, même fautive, de l'artiste moderne pour le grand public : à moitié fou, à la vie dissolue, au destin tragique et à la reconnaissance posthume. Van Gogh est un concentré de fantasmes sur l'artiste. En l'utilisant, en se rangeant sous sa protection comme on brandit un talisman, Lavier affirme « je suis un artiste contemporain ». Il s'agit encore une fois d'une mise en scène. Là où la touche de Van Gogh était simplement un geste de sa main, sa pure façon de peindre, Lavier l'utilise sciemment, comme un signe. C'est un outil comme un autre, comme le seront la superposition, la découpe, le néon, etc. Lavier cherche donc ici à manipuler

²⁶⁴ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p.35.

²⁶⁵ Y.-M. Bernard, *Ô Saisons, Ô châteaux*, p. 20

quelque chose d'assez aisément reconnaissable, mais facilement adaptable à ses propres questionnements :

« La « touche Van Gogh » de Lavier ne convoque pas Van Gogh, c'est évident. Elle est même faite délibérément pour ne *convoquer* aucun tableau précis mais pour *connoter* une idée que le populaire se fait de la peinture moderne en général : une touche assez flatteuse pour être séduisante et assez « pâtissière » pour séduire jusqu'à l'écœurement, assez quelconque pour être sans personnalité et assez personnalisée pour être une signature, assez habile pour valoir comme l'indice d'un métier maîtrisé et assez ironique pour indiquer qu'il faut voir, à travers le métier, l'objet neuf qu'elle recouvre. (contre-épreuve : quand Lavier évoque les peintres il le fait littéralement, en leur confiant le travail, mais en leur déniaient leur qualité d'artiste. Ainsi, Messieurs Célatine et Grandjeamp). On peut conclure que Lavier a parfaitement réussi à être peintre « dans le sens générique du terme »²⁶⁶.

Lavier nous administre presque un placebo. Le produit est vidé de ses effets initiaux, mais il continue de ressembler et de sentir comme ce qu'il est sensé être... pour un résultat absolument équivalent, puisque le produit et son placebo donneront naissance chacun à une œuvre d'art. Ainsi le plus personnel des peintres, celui, presque, qui a mis le point sur le j du « je » du peintre, se trouve industrialisé, lyophilisé, placé en conserve par Lavier qui s'en servira comme d'une pâte à tartiner qu'il ressort quand bon lui semble. Il y a ici un parallèle à faire avec les *Anthropométries* de Klein. On y trouve la même volonté de revitaliser l'art de la peinture tout en atteignant une certaine puissance visuelle. Les corps nus des modèles féminins sont utilisés comme des pinceaux vivants, mais ceux-ci sont « décérébrés » puisque c'est Klein et lui seul qui détermine leurs mouvements, où quelque chose de complètement organique va créer quelque chose de parfaitement abstrait et impersonnel. Dans les deux cas, le corps revient prosaïquement dans la peinture, mais de manière mécanique. Il ne s'agit pas d'essayer de dresser une filiation entre Klein et Lavier, mais plutôt d'essayer de comprendre que l'artiste se sert d'un dispositif très impressionnant, une sorte d'écran de fumée qui lui permet dans le même temps d'interroger l'essence de la peinture.

b) Une peinture vidée de sa substance ?

Pour autant, s'il ne faut pas voir de trace de l'esprit de Van Gogh dans la pâte de Lavier, il convient de se demander si cet acte de peindre est aussi impersonnel que cela de la part de Lavier. Il est en effet assez frappant de constater que parmi les multiples séries d'œuvres dans lesquelles l'artiste s'est engagé, qui ont suscité autant de *modus operandi*, les objets repeints constituent le seul chantier dont l'exécution réside seulement dans les mains de Lavier, les autres bénéficiant toujours d'un système de délégation des tâches à un ou plusieurs tiers. Il répondit ainsi à Fabian Stech qui lui demandait s'il faisait parfois repeindre les objets par un autre :

« [faire peindre par quelqu'un ?] ah, non, c'est moi, c'est la seule chose que je fais, mais c'est vrai que pour les objets soclés, c'est un socleur, les néons, un néoniste, etc. Mais les objets peints, c'est toujours moi. Ce n'est pas par volonté. J'ai déjà essayé de sous-traiter ce travail, mais ça n'allait pas (...). Il y a une technique qui va avec la surface, une manière de la traiter, de trouver la largeur de pinceau adéquate »²⁶⁷.

²⁶⁶ T. de Duve, « Lavier/Sélavý » in *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, *op.cit.*, p. 23.

²⁶⁷ F. Stech, *J'ai parlé avec ...*, p. 14.

Ceci donne à réfléchir. On l'aura abondamment souligné, Lavier rend visuellement évidente l'intervention de l'artiste. Cet élément donne un crédit important quant à la transformation de l'objet en œuvre. Pour autant, dans la plupart des autres pièces, l'artiste semble rejeter sa propre participation physique pour se cantonner au rôle de concepteur (c'était déjà très net pour une œuvre peintre précédente de seulement quelques années, *Landscape Paintings and Beyond*). Il y a bien évidemment un souci du résultat. Lavier veut que ses œuvres arrivent à une certaine stridence visuelle, et ne veut pas confier cette tâche importante à quelqu'un d'autre. Ceci est parfaitement compréhensible, et le sens de la démarche serait limpide s'il appliquait la procédure à l'ensemble de ses chantiers. Il n'en est rien. On constate de la même façon que lorsqu'il décide de mettre – c'est le cas de le dire – la main à la pâte, il passe tout de même par un intermédiaire, lui permettant de se décharger de toute forme de signature physique parasite qui brouillerait l'impact visuel de l'œuvre, au sens où le spectateur pourrait se concentrer autant si ce n'est plus sur la manière du peintre que sur l'efficacité du dispositif. La touche Van Gogh est presque un prétexte à la peinture visible, un passe-droit qui permet à l'artiste de se transformer en peintre sans en payer le prix, puisqu'au fond, Lavier pourra toujours dire que ce n'est pas sa façon de peindre qui est montrée ici. La touche du peintre est elle-même à prendre en compte comme une interrogation. Cette manière si enlevée, si personnelle, qui encore et surtout au début des années 1980 était principalement envisagée comme la marque des peintres qu'on pourrait qualifier d'existentialistes, est mise en jeu par l'artiste, qui la ravale au rang de simple pratique, dans une remise en cause parfaitement postmoderne. Lavier réévalue ici le statut du peintre, éternel prisonnier d'une double mission : exprimer l'universalité du monde par la manière la plus personnelle possible. L'artiste met à jour la malhonnêteté de postulat. Encore une fois, on se retrouve devant un certain hold-up émotionnel à devoir choisir un champ, et on peut percevoir l'héritage de Jasper Johns ici dans cette façon de confronter la peinture-matière face à ses faiblesses : la peinture psychologique. Lavier dévide le fil de la pratique. On peut penser que cette touche Van Gogh est à mettre au même rang que les peintres professionnels des *Landscape Painting and Beyond*, des infographistes et céramistes sollicités pour les *Walt Disney Productions*, du néoniste des *Lavier/Stella* etc. C'est une interprétation parfaitement valable et parfaitement logique. Simplement, elle a le défaut de nier ce fait qui semble suffisamment rare pour être souligné et pris en compte : c'est Lavier qui a peint les objets. Ce geste peut être analysé en deux moments : pour l'objet lui-même et pour Lavier. Le moment fatidique de repeinture de l'objet a déjà été expliqué. Nous n'y reviendrons pas. Pour Lavier, il s'agit d'un acte de naissance. Si cette série est véritablement celle qui va assoir son identité d'artiste, sa participation physique pleine et entière à son élaboration fait parfaitement sens. Il s'agit d'un acte d'appropriation de l'objet mais aussi un acte d'appropriation du champ artistique interrogé. Auparavant spécialiste des bonnes idées, des « bon coups » sur l'échiquier de l'art contemporain, le voilà véritablement créateur d'objets d'art. Car c'est bien ce statut qu'il revendique ici. La repeinture étant un moment-clé de la transformation, celui qui prodigue cet acte doit être considéré comme le seul auteur de l'œuvre d'art, auteur à la fois conceptuel et matériel, où chacun de ces éléments sera mis en équilibre l'un par rapport l'autre, dans un mouvement de balancier qui deviendra sa marque de fabrique. Il faut prendre cet acte de peindre comme une

déclaration « je suis peintre », et que c'est en fonction de ce statut que son œuvre est à prendre en compte. Le fait de peindre lui-même lui permet d'entrer dans la lignée des artistes visuels. Elle donne aussi une saveur toute particulière à cette série d'œuvres, probablement la plus longue et la plus fournie de l'artiste. En s'adonnant lui-même à la peinture, Lavier se définit en tant *qu'artiste-peintre*. Ce changement, au regard de la suite de sa carrière, est capital.

3.3. Le passage de l'objet à l'œuvre d'art.

A présent que la nature de l'œuvre et la façon dont elle a été traitée ont été abordées, il est temps de se concentrer sur l'œuvre à proprement dit, sur les questions qu'elle suscite et les réponses qu'elle apporte. Ce qui suit entre en ligne directe des dernières conclusions, à savoir que l'on va essayer de comprendre comment l'œuvre d'art naît à partir d'un objet. Il y aura donc des réminiscences des questionnements à propos du genre de l'œuvre et du rôle de la nouvelle couche de peinture, ou encore sur la double identité réel-représentation. Toutes ces interrogations doivent être reprises au travers d'un nouveau prisme mis à jour par les précédentes conclusions. Si l'on s'attarde sur l'essentiel de ce qui a été dit auparavant, le véritable champ parcouru par Lavier avec cette œuvre est celui de la vision. Qu'il s'agisse de déterminer si nous sommes face à une peinture ou une sculpture, s'il s'agit d'une représentation ou d'une émanation du réel, si la touche est sensible ou conceptuelle, tout cela nous renvoie inévitablement à cette question primaire : que voyons-nous ? et plus précisément encore : que Lavier nous donne-t-il à voir ?

a) *Le caractère double et trouble*

L'artiste utilise une vieille méthode de séduction : il crée le mystère. Afin de nous amener à être plus attentif à ce que nous voyons, à ce qui est devant nos yeux, il va insinuer le doute dans nos évidences les plus essentielles (le genre, le geste...). Catherine Francblin pose ainsi le problème :

« D'où vient ce sentiment -que tout le monde semble avoir éprouvé devant les objets peints-d'être confronté à une image floue ? De ce que l'objet peint, comme dit Lavier, est « une peinture qui recouvre exactement ce dont elle parle ». C'est un objet trouble, en somme, parce que c'est un objet double : un objet et une peinture à la fois. Lavier tient beaucoup à cette double identité des objets peints. C'est pourquoi il insiste - particulièrement en ce début des années 80- sur le caractère fonctionnel des objets repeints. Le spectateur ne doit pas douter que sous la peinture il y a un appareil photo capable de prendre de vraies photos, (...). Il doit comprendre que les objets peints sont d'authentiques objets, et non des reproductions d'objets en bronze, en tissus ou en bois semblables aux sculptures réalisées par les artistes du pop art américain, Johns, Oldenburg et Warhol, notamment. Mais si d'un côté Lavier cherche à maintenir les objets peints à distance des objets d'art en leur conservant leur valeur d'usage habituelle, de l'autre il empêche qu'on les confonde avec des objets ordinaires en les recouvrant d'une épaisse couche de peinture. Autant dire qu'il entend transformer ces objets de telle manière qu'ils se situent « à égale distance de la cuisine de la galerie d'art, ou du supermarché et du musée »²⁶⁸ »²⁶⁹.

Au-delà du problème même de la représentation, nous sommes mis face au fait que l'objet n'est pas présent simplement pour notre délectation esthétique. Il reste un objet usuel, et si par

²⁶⁸ Bertrand Lavier, *Galleries contemporaines*, Centre Georges Pompidou, op.cit.

²⁶⁹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, op.cit., p. 28.

hasard les amateurs d'art ne lui prêtaient pas assez d'attention, il pourrait tout à fait retourner « à la vie civile », valable d'exister. L'escabeau fera le bonheur du bricoleur, le ventilateur sera apprécié en temps de canicule, la voiture pourra toujours vous conduire d'un point A à un point B. Les objets ont été transformés, mais ils restent au fond ce pourquoi ils ont été conçus. On pourrait dire *qu'ils ne sont pas seulement des œuvres d'art*. Ils ont une qualité supplémentaire qui les rend d'autant plus présents, d'autant plus visibles puisqu'ils nous échappent. Ils nous échappent déjà parce qu'il est extrêmement difficile de les qualifier. ; ils nous échappent aussi parce qu'à tout moment, ils peuvent être enlevés à notre regard pour aller remplir leur tâche initiale. Si un incendie se déclare dans la galerie ou le musée, l'extincteur de *Sicli* pourrait être utilisé à des fins absolument non-artistiques. Ce « flou » évoqué par Catherine Francblin est un flou aussi et surtout visuel. La nouvelle peau créée par Lavier pour l'objet rend ce dernier optiquement insaisissable :

« Que remarque-t-on ? Qu'elle est une image grossie, caricaturale, de celle qu'on aperçoit lorsqu'on s'approche de certains tableaux, notamment de Van Gogh, dont la tâche empâtée est à elle seule comme le signe, l'indice de l'art moderne. De sorte que c'est en repeignant simplement, de façon maladroite, des objets produits en série que Lavier tout à la fois les soustrait au monde de l'industrie et les inscrit dans la même famille d'objets que les tableaux du représentant mythique d'une nouvelle ère pour la peinture, la famille des objets esthétiques. Facile non ? »²⁷⁰.

Soutif ajoute à cette observation la dimension spatio-temporelle :

« Dans la plupart des cas, la perception de ces effets est fortement tributaire de la position du spectateur ou, plus précisément, de ces mouvements. A distance, un objet peint par exemple semble identique à lui-même. Il ne prévient pas de la surprise qui vous guette si vous vous approchez de lui. (...) Affaire de focale, bien entendu, qui justifie pleinement cette autre remarque de l'artiste : « le problème de l'art est au fond assez proche de la myopie. Les choses sont tellement sous nos yeux qu'on ne les voit pas. L'artiste à cet égard, permet d'accommoder, au sens focal du terme. Mais cette accommodation est ambiguë et dangereuse »²⁷¹.

Le problème proposé par Lavier est assez original, puisqu'il inverse la temporalité de la vision. En temps normal, plus on est loin d'un objet, plus celui-ci nous apparaîtra flou, indistinct, vague, confondant ; et plus nous nous en approcherons, mieux nous distinguerons les contours, les couleurs, plus nous aurons une vision précise de son apparence, de sa réalité optique. C'est à quelques centimètres de l'objet que tous nos doutes s'estompent. Avec Lavier, c'est totalement l'inverse. Le poste de radio n'aura jamais autant l'air d'un poste de radio qu'à dix mètres de distance. Ce qui se trouvera à dix centimètres, en revanche, sera beaucoup moins évident à déterminer :

« Je prends souvent l'exemple du trompe-l'œil. Si on prend les objets peints, on peut dire que c'est une manière, un peu, de tromper la personne qui regarde. De loin, on voit un extincteur et puis on s'aperçoit, mais oui, qu'il est repeint, mais c'est tout de même un extincteur. Une fois que vous avez décodé un très beau trompe-l'œil italien, par exemple, vous continuez à être fasciné par ce que vous avez vu, alors qu'un mauvais trompe-l'œil, une fois décodé, n'a plus d'intérêt. Je crois qu'il y a quelque chose de cet ordre-là dans le court-circuit. Vous avez ce petit glissement que vous êtes, après, dans une chose qui est une espèce de mouvement sans fin. Dans l'exemple de l'extincteur peint, vous avez ce va-et-vient qui est même physiquement permanent, puisque l'extincteur est sous la peinture et que cet aller-retour, ce que vous appelez ce grésillement eh bien ! il est sans fin »²⁷².

L'analogie faite par Lavier avec la myopie fonctionne à merveille. Il faudra plisser les yeux, et plisser l'esprit, pour essayer de qualifier ce qui se trouve devant nos yeux. L'image est brouillée, les contours incertains, la couleur vibre. On a le sentiment cruel que ce qui nous fait face ne nous

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 35-36.

²⁷¹ D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 26.

²⁷² Fabian Stech, *J'ai parlé avec...*, *op.cit.*, p. 10.

appartient plus. L'objet entame une nouvelle vie que nous n'avions pas prévue pour lui. Lavier nous fait ressentir physiquement le trouble qu'il crée dans l'objet. Son identité éclatée, entre objet usuel et œuvre d'art, rend son existence beaucoup plus instable, et l'artiste arrive à rendre visuellement ce tremblement. Il est encore une fois frappant de voir à quel point Lavier cherche à exprimer visuellement son propos. Lavier a su créer une véritable anomalie du réel. L'objet est à la fois lui-même, et l'exosquelette de sa propre empreinte. Un peu comme si le modèle, la statue et le moule de cette dernière avait fusionné pour créer un seul objet. Ce manque de clarté ontologique se retrouve dans son apparence physique. L'objet a beau être maquillé, il ne peut cacher la fragilité de ce qu'il est, et c'est même ce maquillage qui révèle l'instabilité de sa structure interne (voilà pourquoi le terme d'exosquelette semble adéquat). Un objet simplement placé dans l'espace expositionnel peut manquer son but et ne pas forcément déclencher le doute chez le spectateur. Ici, avec la peinture très présente, très visible, le questionnement est inéluctable. De la même manière que le maquillage d'un acteur accentue les traits de son visage, la repeinture accentue la présence de l'objet, et augmente donc la perturbation qu'il suscite. L'objet semble nous hurler son désarroi identitaire, il est ce moment de rupture dans le paysage de nos convictions, une zone de turbulences dans l'espace confortable de l'exposition. Encore une fois, ce surgissement se fait sur une temporalité inédite pour ce genre d'œuvre. L'objet vu de loin ne produira pas spécialement d'effet, à part des questions du type « que fait ce panneau de signalisation ici ? », question intéressante, mais insuffisante pour une œuvre d'art. Ce n'est que lorsqu'on observe de près que la présence de l'objet, son aura, deviendra oppressante pour le spectateur, et ceci, pour le compte, est à mettre entièrement au crédit de la couche de peinture. Cette touche épaisse, expressive fait gagner l'objet en densité. Il dépasse son propre champ en quelque sorte. C'est sans doute aussi cela qui rend ces œuvres si frappantes. Elles prennent plus de place qu'elles ne devraient, physiquement et par ricochet, conceptuellement. La pièce sort du cadre défini. On reconnaît l'objet de départ et pourtant quelque chose a indéniablement changé chez lui. Le passage de la peinture est encore une fois à souligner. Après tout, la peinture est ce qui symbolise l'art par excellence. Sa présence, même de manière aussi simple, prosaïque, est chargée de sens. Il y a un phénomène de greffe ici, comme s'il y avait deux objets : l'instrument et la peinture, la dernière agissant comme un symbiote pour l'autre, le parasitant dans sa structure interne et externe. Rajouter une couche de peinture, c'est rajouter *une couche de vision*. Il y a notre manière de voir l'objet, notre manière de voir la peinture, et notre manière de voir la combinaison des deux. Ce n'est pas une simple couche de peinture qui est rajoutée, c'est la peinture qui est présente en sus de l'objet. On pourrait dire que sans parler de représentation, l'objet est la cible d'une *réinterprétation* par la peinture, au sens où la représentation se focalise surtout sur la construction d'une image, une projection assez éloignée du modèle de base alors que la réinterprétation induit une image et un discours, où le glissement entre la forme d'origine et le nouveau résultat reste minime. Mais de la même façon la peinture est elle aussi remise en cause par l'objet puisqu'elle ne fait qu'épouser son tracé le plus fidèlement possible. Elle lui obéit parfaitement. Lavier ne lui laisse aucun espace de narration, lui nie toute forme d'autonomie. La seule zone de vie, de liberté dans laquelle elle peut s'exprimer est la couche de matière. C'est

cette épaisseur qui justifie sa présence, c'est dans cette zone qu'elle *est* pour elle-même. Ici Lavier réalise une opération intéressante, puisque s'il rend hommage à la peinture en lui laissant une place de choix (c'est elle qui fait l'œuvre), il n'oublie pas de lui restreindre l'accès à tout ce qui pourrait la rendre trop bavarde, superflue. La peinture est au service de la vision. Elle est présente dans le but de renforcer la présence de l'objet, de lui offrir de nouvelles perspectives, et de nouveaux points de vue pour le spectateur. Les effets se multiplient entre eux : la peinture « grossit » l'objet, tandis que celui-ci permet une meilleure exposition de la peinture, présente une nouvelle forme d'existence pour elle, lui permet de retrouver l'importance qui lui sied. Ce mécanisme permet à l'œuvre d'atteindre ce niveau de « stridence ». On ne peut plus ignorer ce qui se passe devant nos yeux, que l'on soit réceptif ou non à la proposition. L'objet clame sa présence suffisamment de manière suffisamment forte pour qu'on n'entende plus que lui dans la pièce²⁷³. On peut voir le glissement de l'œuvre de la sorte : en tant qu'instrument simplement décontextualisé, l'état de l'objet est limité à un *être* passif. Il *est* simplement là. L'exosquelette-couche de peinture produit un changement physique et ontologique. D'un point de vue strictement matériel, on a pu observer, avec cette chair supplémentaire, que l'objet sortait de lui-même. L'objet était comme une phrase entre parenthèses dont les limites venaient d'être dépassées. Sur un registre plus conceptuel, l'objet gagne en devenant une œuvre d'art une dimension supplémentaire qui est à la fois ontologique et sociale. Ontologique car il obtient de nouvelles facultés (il peut être envisagé autrement que selon le champ qui lui a été attribué initialement, champ dont il conserve l'usage du fait de la non-altération de sa fonction) ; sociale car il peut à nouveau entrer en interaction avec des êtres humains. Sa décontextualisation l'avait de fait privé de sa possibilité d'être utilisé physiquement ou spirituellement par des individus. Or sa nature d'œuvre d'art dépend uniquement de sa capacité à être observé par autrui (on reprend ici les conclusions de Duchamp, Warhol et Danto, où le regardeur a une place prépondérante dans le glissement entre objet et œuvre, ainsi que celles plus générales de la sociologie qui conclue que la nature ne devient un paysage qu'à partir du moment où il y a quelqu'un pour le considérer comme tel et s'en délecter), et à être à nouveau manipulable, sur un plan strictement conceptuel cette fois-ci. Il fait donc à nouveau partie des éléments à l'usage de l'Humanité. Il n'est plus pour lui, il *existe* au sens étymologique, « existe », « être en dehors de soi ». Ceci revient à envisager les évolutions de la vie de l'objet selon un système de cycle : vivant en tant qu'ustensile actif, mort en tant qu'ustensile décontextualisé, vivant en tant qu'œuvre d'art. On est entre la réincarnation bouddhique et la transsubstantiation catholique.

²⁷³ « Les plus convaincantes parmi ses œuvres ont quelque chose de « vite » (un mot bien duchampien) qui fait qu'elles ne perdent pas leur temps à nous adresser la question typiquement moderne, la question que provoquaient encore, en leur temps, les readymades de Duchamp, la question « Suis-je de l'art ? ». L'invitation qu'elles nous adressent serait plutôt « Oseriez-vous dire que je n'en suis pas ? » Pour forcer la question il fallait qu'elles l'énoncent sur un mode impératif et direct qui court-circuite l'interprétation. Il fallait qu'elles ne donnent pas le temps au jugement de chercher des justifications dans le discours. Il fallait qu'elles soient d'une telle évidence visuelle et formelle qu'elles fassent taire le commentaire » T. de Duve, « Lavier/Sélavy » *in Bertrand Lavier, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit.*, p. 24-25. Ceci montre que l'objet repeint est « surprésent », que la force de sa présence physique le rend évident, immédiat.

b) *Vie et mort mêlées.*

Cette alternance frappante entre vie et mort a provoqué plusieurs commentaires chez les observateurs de Lavier. Le mécanisme le plus fréquemment mis à jour est le suivant : la peinture fait disparaître l'objet pour faire apparaître l'œuvre d'art à partir du corps de celui-ci²⁷⁴. Ici l'objet accompli la transformation de la mue du serpent, mais inversée : c'est à partir de la mue, à travers cet épiderme externe que naît la nouvelle forme de vie, et non pas à l'intérieur. Comme chez Lavoisier, rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. La nouvelle entité nous est extrêmement familière car elle ressemble à l'objet que nous connaissions si bien. Dans cette gangue de peinture quelque chose s'arrête et quelque chose commence, sans pour autant qu'il y ait de coupure nette. Il y a une survivance des formes et de l'être. Entre les trois moments que vit l'objet, ce dernier subit d'importantes transformations quant à son existence, et pourtant son essence subsiste. Lavier, dans un entretien avec Obrist va parler d'énergie :

« - HUO : Dans *Argo* il y a une forte présence de la touche. Il y a une élimination du bateau.

-BL : Parce qu'il y a une représentation et une évocation. C'est là où je pense que le bateau est un très bon sujet. Quand tu arrives de la façon la plus simple possible, par les touches de peinture, à évoquer à la fois l'énergie du peintre et l'énergie liée à l'objet. C'est dans la superposition de ces deux énergies que naît une poésie, c'est là que la peinture colle à son sujet. C'est un pan supplémentaire. Que les gens qui ne s'intéressent pas à la peinture puissent s'intéresser à la peinture d'*Argo*. En construisant une œuvre sur place à Hambourg, il me semblait qu'il y avait un certain nombre de gens qui n'étaient pas forcément concernés, qui passaient par hasard, et qui étaient subjugués par le fait que cet objet était en train de se transformer »²⁷⁵.

L'énergie de l'objet et celle du peintre, donc, de l'œuvre, n'entrent pas ici en conflit mais en synergie, dans ce phénomène de symbiose dont nous parlions précédemment, où chacun semblent disparaître dans l'entité, qui malgré tout ressemble aux deux éléments qui lui ont donné la vie, comme un enfant peut ressembler en même temps à ses deux parents. Bernard Marcadé a bien observé cette fluctuation cyclique entre un état statique et un état mouvant :

« Bien sûr, comme tous les « montreurs d'objets », votre art à partie liée avec la mort ; votre manière très personnelle de *geler* les objets dans la matière picturale, de mettre en scène - en *étalage* - leur dérélliction, est d'ailleurs, de ce point de vue, emblématique. Vos dispositifs cependant restent paradoxalement animés de vie ; non seulement parce que vous tenez à ce que tous les objets que vous utilisez soient en état de marche - ce qui les distingue des *ready-mades* duchampiens mais surtout parce qu'ils jouent sur des *différences*, sur des *écarts*, des *courts-circuits*, des *va-et-vient*... »²⁷⁶.

Ici Lavier provoque plusieurs soubresauts dans la vie de l'objet. Tout d'abord il le prive de sa raison d'être en le soustrayant au monde réel, puis il met le spectateur face à une forme de manque : « Voilà ce que vous avez raté, vous auriez pu voir la beauté de cet objet avant qu'il n'eût fallu l'arracher à son « habitat naturel » ». La mort est double : l'objet perd sa fonction, et une fois mis sur un piédestal, il devient intouchable, alors que précisément, auparavant, son intérêt résidait dans sa manipulation. Pourtant, l'objet continue d'entretenir une forme de vie, d'abord, comme le souligne Marcadé, parce que si cela est vraiment nécessaire, il peut encore retrouver sa fonction initiale, et ensuite parce que sa nouvelle nature d'œuvre d'art le place selon l'ensemble des précédentes conclusions, dans un état d'instabilité visuelle et existentielle le rendant éternellement vivant et actif. Avec ce statut indéfini et infini, œuvre/objet, Lavier permet à cette

²⁷⁴ Nous rejoignons ici les analyses d'Alain Coulangue, cf. *Peut-Etre*, op.cit., p. 18.

²⁷⁵ H.-U. Obrist, *Argo*, op.cit., p. 25.

²⁷⁶ B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Athénium, Le Consortium, op.cit., p. 16.

nouvelle entité de trouver une forme d'activité dont la pérennité ne sera pas menacée par un changement de contexte, contrairement à l'objet. Nous rejoignons ici les conclusions d'Umberto Eco sur l'œuvre d'art²⁷⁷. On est donc bien dans ce type de procédé : fixer la réalité pour mieux la faire vivre. On est en quelque sorte dans un rituel d'embaumement : conserver l'être dans un état de mort, un état esthétique, lui permettant d'accéder à la vie éternelle. La peinture agit comme une gangue conservatrice, un masque de mort, le vaisseau dans lequel l'objet effectue un trajet existentiel. Germano Celant a longuement analysé les propriétés de la couche de peinture posée sur l'objet, la réduisant à son essence : couleur et lumière : « Lavier vise une prise de possession profonde, aspire à établir un rapport d'immédiateté voluptueuse avec [la peinture]. Pour en arriver là il sollicite un contact épidermique, susceptible de véhiculer des messages plus sensoriels ; il établit en imprégnant les choses de « lumière », autrement dit, de la couleur. La lumière comme n'importe quel pigment chromatique gèle et vivifie la matière : elle met en perspective picturale chaque objet face à la totalité illuminée de tous les autres»²⁷⁸. Ceci entre dans une conception non pas dialectique mais cyclique de l'œuvre-objet. Lavier ne fait que ressortir quelque chose qu'il a senti dans l'objet, quelque chose qui l'a fait choisir celui-ci parmi tant d'autres. L'œuvre préexistait à la transformation de manière invisible, Lavier lui a simplement donné son vrai visage :

«Et, obligé de combattre la peinture avec la peinture, il retient les objets dans des couches colorées, telles des énigmes et sphinx du présent. Il en résulte des « monuments », dans lesquels l'objet et le réel, autres noms du voir et du représenter, sont embaumés dans la couleur, comme si Lavier voulait les sauver dans l'effacement, en les reconnaissant comme preuves et origines fondamentales de la perception initiale. Au fond, l'artiste propose, comme élément premier de sa démarche, une archéologie inversée, où la découverte des éléments de la vie quotidienne ne se réalise pas en déplaçant les dispositions du temps, mais en se superposant à elles. C'est comme s'il entendait élaborer un « pré-voir », autrement dit une mémoire de l'art, déterminée ou fixée non pas à partir d'objets bidimensionnelles, mais à partir de témoignages et de traces primitives. L'exorcisme est donc dirigé contre l'obscurité physique, là où disparaissent les corps et les véritables archétypes du voir. De là provient la détermination colorée des objets manufacturés, qui sert à « illuminer » et à faire resplendir. La lumière comme vie nouvelle. L'objet devient une manifestation « rayonnante » du réel ; il lui, capte, séduit »²⁷⁹.

De la même manière que les Dieux de l'Olympe ne pouvaient se manifester aux êtres humains dans toute leur majesté sous peine de les changer en statues de sel, et prenaient pour cela des apparences humaines ou animales pour pouvoir interagir avec les hommes, l'objet de Lavier a d'abord pris une apparence banale dans le monde sensible, le monde « normal », où il ne peut être à la fois ustensile et œuvre d'art. Lavier lui rend son apparence originelle, où son « artisticité » est développée aussi fortement que son utilité :

« La représentation sacrée devient réfrigérateur, extincteur, papier peint, fenêtre tableau, livre, colonne et appareil photographique. La flamme sacrificielle de la couleur brûle présents et offrandes iconiques, tout en épaississant le mystère ; en les vidant, il les replonge dans la crypte et le souterrain inaccessible et inexprimable. C'est alors que surgissent les questions. D'où provient l'objet ? A quelle civilisation appartient-il ? Est-ce un fétiche ou un totem, un ustensile ou un instrument ? Fut-il un lieu de mort ou de renaissance ? »²⁸⁰.

²⁷⁷ L'œuvre ouverte est une invitation à faire l'œuvre avec l'auteur. U. Eco cite Pareyson :

« L'œuvre d'art est une forme, c'est-à-dire un mouvement arrivé à sa conclusion : en quelque sorte un infini contenu dans le fini. Sa totalité résulte de sa conclusion et doit donc être considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme l'ouverture d'un infini qui s'est rassemblé dans une forme »

²⁷⁸ G. Celant, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 8.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 8-9.

²⁸⁰ *Ibid.*, pp. 10-11.

Ceci rejoint les conclusions d'Eco ; on passe d'un état de certitude à un état d'incertitude, mais c'est précisément ce dernier état qui permet à l'objet d'agir éternellement dans notre esprit, ne cessant de susciter des questions en nous. Obrist fait remarquer la même chose :

« -HUO : L'arrêt de l'objet n'est pas un arrêt statique. Mais un arrêt dynamique : il s'oppose à l'accélération exogène du spectateur inerte et passif. *Giulietta*, *Argo* et le *Pylône* de Dijon me semblent ainsi avoir en commun d'être des véhicules fluctuants qui, bien que statiques, sont aussi des momies prêtes à se réanimer à chaque instant. L'interprétation rattrape la technologie.

-BL : C'est presque une dynamique théorique.

-HUO : Mais surtout empirique (...).

-BL : Je crois que c'est un objet flottant. Il y a eu des tas de gens qui ont écrit là-dessus, que ces objets étaient entre la peinture et la réalité etc... Ce sont des exercices plus ou moins théoriques. Mais ce n'est possible que parce que tu peux faire la vérification à tout moment. (...) ces œuvres la conservent finalement, cette possibilité d'aller-retour. Quand on est devant un trompe-l'œil classique, une fois qu'on a débusqué le piège, on a plus de grande satisfaction poétique à en faire de nouveau l'expérience »²⁸¹.

L'objet est une sorte de spectre faisant le chemin entre le monde des vivants et celui des morts, de même qu'il effectue un voyage entre la solidité de l'objet et la fluidité de la peinture. Le surplus de matière semble opérer un changement de substance. Celant y voit une transformation physique totale :

« Toutes ces « sculptures » naissent de l'osmose entre solidité de l'objet et fluidité chromatique, et bien que leur identité, leur autonomie à la fois les conservent et les additionnent, elles sont comme corrigées par une rigidité et une exclusivité réciproques. En chacun de ses travaux la couleur recouvre d'une épaisseur uniforme la peau d'une chose (...) afin qu'elle devienne figure fluide et souple, glissante et offerte à toutes les explorations du toucher et du plaisir visuels et physiques. Soumis à un traitement huileux et épais, les objets deviennent mous et fuyants, mi-solides mi-fluides, fastueux et voluptueux, presque enrobés d'un revêtement élastique. C'est à cette élasticité de la peinture que s'intéresse Lavier : à sa lente liquéfaction, à son assouplissement en égard au réel, qui remettent en cause l'image rigide et close, trop arrêtée de la transposition duchampienne comme aussi bien le reflet réaliste et narcissique de la peinture expressionniste (...) C'est dans la tension maximale entre ces différents moments que Lavier cherche à « noyer » les choses dans la couleur, comme s'il voulait susciter un doux et agréable dépaysement, symétrique au changement conceptuel. A l'inverse de Duchamp, il a observé que le regard, lorsqu'il contemple l'objet, n'en perçoit ni le poids ni l'encombrement, mais n'en saisit que l'apparence »²⁸².

A la lecture de cette description, on a le sentiment de se retrouver devant les sculptures molles d'Oldenburg qu'on évoquait plus avant. Comme chez Lavier, l'objet, pourtant reconnaissable est physiquement altéré par le processus artistique. Il devient presque lui-même le processus artistique, à la différence que chez Oldenburg, l'objet est reconstruit à l'identique, alors que chez Lavier, c'est l'objet. C'est précisément ce fait qui permet de conserver la possibilité d'un retour en arrière. Le flottement physique est aussi ontologique. Chez Oldenburg l'objet devient œuvre d'art de manière irréversible. Chez Lavier l'objet devient *peinture*. Mais le changement n'est qu'un stade. Comme dit Celant, l'objet est « dépayé », mais pas exilé. Il ne troque pas la vie active de l'ustensile pour la mort glorieuse de la consécration esthétique. Il passe de sa vie d'instrument à sa vie d'œuvre d'art/énigme. La matière artistique n'est pas utilisée pour tuer l'objet, l'asphyxier, mais pour amorcer la gestation de l'œuvre. Celant fait l'analogie couleur/lumière, la lumière qui donne la vie :

« Lavier vise une prise de possession profonde, aspire à établir un rapport d'immédiateté voluptueuse avec [la peinture]. (...) En épaississant l'objet et en concentrant sur lui la lumière, on induit un passage de l'anonymat au personnel non plus dérivé de la froide cristallisation duchampienne, mais fondée sur la coagulation visuelle de l'illumination picturale. Dispenser de la lumière ou de la couleur

²⁸¹ H.-U. Obrist, *Argo*, op.cit., pp. 30-31.

²⁸² G. Celant, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, op.cit., p. 7.

sur une chose revient de fait à augmenter son intimité, ralentir sa vitesse et donner du crédit à une métamorphose qui l'immobilise, envahit sa plénitude et fait d'elle le siège d'une activité ou d'une agitation plus intense »²⁸³.

Pour autant il est bien question d'arrêter l'objet quelque part, de « ralentir sa vitesse ». La gangue de peinture le retient prisonnier, le soustrait au flux des objets industriels. Il lui permet de vivre une temporalité différente, plus lente, où on peut prendre son temps pour mieux apprécier ce qui est en face de nous. L'exercice de Lavier permet à l'objet de mûrir jusqu'au stade final. L'horticulteur qu'il fut n'est jamais loin. Cette peinture active la sensualité de l'objet, puisque celui-ci devient *matière* avant d'être *ustensile*. C'est la preuve même de sa vie ; on se souviendra en effet que chez Epicure, la mort est avant tout l'absence de sensation. La vie semble affluer sous cette couche, à la manière dont notre épiderme révèle nos veines, nos nerfs, nos tendons, articulations, os... :

« « Colorier ou éclairer (...) l'objet-image signifie « le réveiller » et le soumettre à une excitation inconnue, à une poussée libératrice de l'intériorité. La peinture et la lumière ondulent, en irradiant la sensualité, mais d'un autre côté la substance qui recouvre, délimite, définit et enveloppe l'objet, le contient et en révèle l'intérieur. Voilà pourquoi l'acte de « peindre » et de « sculpter » conservent quelque chose de contenu, de retenu, et même d'enfermé. Il interpelle le secret et l'interdit profond qui, dénombrés, permettent d'évoquer l'origine ou le souvenir de la chose. Sondée et effleurée, la surface révèle (...) l'épaisseur. Elle est elle-même la profondeur rêvée qui, sollicitée, affleure et s'exprime.

Et c'est ainsi que la peinture d'expression, chez Lavier, sert à régénérer la chair des objets, de laquelle se répand la fraîcheur. A la surface apparaissent des coups de pinceau, comme autant de signes d'une impulsion interne remarquablement intense, où le message tactile semble exaspéré (...). Par le recouvrement chromatique ou lumineux, Lavier semble donc promettre un monde intérieur et magique, viable et désirable, lointain et rêvé. La couleur véhicule épaisseur et profondeur : un « en-dessous » qui laisse supposer une consistance autre, défendue et désirée.

Elle permet de saisir l'objet dans une verticalité ouverte sans le toucher. Une énigme à déchiffrer sous laquelle quelque chose se cache, quelque chose que l'on pourrait connaître et mettre à jour seulement par un questionnement passionné de ce qui est « dessus » : la peinture est un lieu d'analyse et chaque tableau (ce qui revient à dire chaque épiderme de peinture vernie) est un flux de transparence intellectuelle »²⁸⁴.

Avec de système d'exosquelette, Lavier révèle la vie interne de l'objet, celle que l'on ne pouvait que supposer à la vue de son état initial. La couche de peinture agit comme une aura, nous désignant la qualité de ce que l'on est en train de regarder. Ceci finalement rejoint la thèse que l'objet est un spectre. De la même façon qu'un fantôme est la manifestation de l'âme d'un défunt dont le corps a disparu (son intérieur, donc), l'œuvre de Lavier est la peinture, la qualité artistique essentielle de l'objet qui se manifeste une fois l'ustensile oublié. A la différence près que ce spectre a gardé son corps, comme un zombie - l'analogie paraît d'autant plus juste lorsque le regard s'arrête sur la couche de couleur, chair putréfiée de l'objet. Cette utilisation de la peinture pour créer un passage entre différentes réalités (puisque la vie et la mort sont bien deux états différents du réel) n'est finalement qu'un retour aux sources des usages de la peinture. La pose d'enduit sur une surface n'a toujours été au fond que le vaisseau nécessaire à un passage de la matière (l'enduit lui-même et la chose concrète à représenter) vers le symbolique/spirituel (l'art magico-religieux des débuts de l'Humanité, la dévotion religieuse, la projection représentative, la narration, ...). On se rappellera ici que les statues de marbre de l'époque antique, qui nous apparaissent si nobles dans leur blancheur inhumaine, étaient partiellement recouvertes de

²⁸³ G. Celant, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 8.

²⁸⁴ *ibid.*, pp. 10-11.

peinture, pour justement donner aux dieux un aspect plus vivant, plus naturel. Les Grecs et les Romains avaient-ils eu peur que leurs statues ressemblent plus à des instruments qu'à des personnes vivantes, capables de s'animer à tout moment pour pointer un doigt accusateur sur celui qui aura manqué à ses devoirs ? Là aussi, il est bien question de rendre l'objet plus visible, plus présent, plus strident. C'est à la fois le dieu et sa représentation. C'est à la fois le dieu présent parmi les Humains et celui présent en Olympe, la peinture lui donnant ce don d'ubiquité. Comme chez Lavier, la statue acquiert une dimension sensible qui lui permet d'avoir un pied dans le monde des vivants alors que sa qualité de divinité le situe dans des sphères beaucoup plus hautes. Au-delà-même de son rôle d'assistant à la création d'image, la peinture entretient des relations troubles avec l'autre monde, celui des dieux, celui des morts (c'est d'ailleurs généralement le même). On évoquait plus haut le cas des masques-de-mort. Cette pratique a traversé l'histoire de l'humanité :

« En réalité on a exécuté des masques sur le vif ou mortuaires (un moulage en plâtre ou en cire du visage d'une personne) depuis l'antiquité égyptienne jusqu'au XIX^e siècle au moins, à la fois en tant qu'aide aux sculpteurs de portraits comme objet de vénération. (...) « Secouez ce sommeil douillet, contrefaçon de la mort » dit Macduff dans Mac Beth de Shakespeare : les artistes qui utilisent le moulage d'après nature ont en effet exploré le rapport très riche existant entre le sommeil et la mort »²⁸⁵.

Encore une fois la couche d'enduit incarne la trace vitale du modèle pour en garder le souvenir, soit la seule forme de vie éternelle. Sauf que dans le cas qui nous occupe, l'objet ne dort pas sous le masque, il est réveillé par lui. Ou alors, c'est l'ustensile qui est mis en sommeil (mais jamais tué) alors que le masque permet à l'œuvre d'art de prendre sa place. Grâce à ce procédé, Lavier exalte toute la schizophrénie contenue dans les objets du quotidien. Ceux-ci nous semblaient de dociles et invisibles instruments avant de révéler leur deuxième personnalité d'œuvre d'art inaccessible et arrogante de présence. Et c'est bien la peinture et elle-seule qui permet ce changement de l'un à l'autre.

c) Une mise en scène.

Ce système de masque, de surprésence physique, de jeu de lumière et de couleur forme au final une de mise en scène. Souvent au cours de notre analyse, nous avons comparé les objets à des acteurs. Il apparaît que Lavier choisit ses objets en fonction d'un rôle précis à faire jouer. De la même manière qu'un être humain peut être choisi pour incarner un personnage célèbre, un criminel ou le protagoniste d'une romance, l'artiste élit un objet pour incarner une œuvre d'art. De la même façon que l'être humain/acteur doit se préparer, apprendre son texte, développer son personnage, se costumer, se maquiller, Lavier prépare l'objet pour être une œuvre d'art. L'objet est mis dans un certain contexte, accroché au mur, posé parfois sur un socle, et bien sûr, recouvert de peinture. En tant qu'œuvre, l'objet se présente comme un tout visuel, conceptuel, là où en tant qu'instrument, il était par sa manipulation sujet à la pénétration. Son champ d'existence et celui des humains s'interpénétraient totalement. Que ce soit le transistor, la perceuse, le ventilateur, la voiture, chacun de ses objets pouvait être renversé, utilisé, changé de place, et les mains de l'homme pouvaient entrer à l'intérieur de son espace. L'objet y était à sa merci. Comme œuvre, le

²⁸⁵ J. Collins, *La Sculpture aujourd'hui*, Phaidon, Paris, 2008, p. 34.

schéma est tout à fait différent, en raison de l'interdiction de toucher, du devoir qui commande de rester à une certaine distance, et l'accrochage qui fixe la hauteur à laquelle l'objet/tableau doit être vu. La rencontre est ici beaucoup plus unidimensionnelle et essentiellement frontale. De plus, la couche de peinture, comme une sorte de film plastique, empêche l'accès à l'intérieur de l'objet : « *Argo* attire et repousse. La cabine du bateau est un réceptacle et un refuge potentiel, en même temps le regard se heurte à une surface entièrement recouverte de peinture et ne peut pénétrer au-delà »²⁸⁶. Le dispositif artistique se présente de la même façon qu'une scène de théâtre ou un écran de cinéma. Le spectateur est mis face à lui et subit ce qui lui est proposé, contrairement à ce qu'il se passait avec l'ustensile où il pouvait interférer et lui imposer sa volonté. Un spectateur de cinéma ou de théâtre n'est pas invité à monter sur la scène pour modifier ce qu'il s'y passe. Il peut interagir avec l'acteur à la ville, quand celui-ci est dans la rue, dans sa loge, etc., de la même manière qu'il ne peut interagir avec l'objet que quand celui-ci est ustensile, et non œuvre d'art. Toutefois, concernant les œuvres de Lavier, le mécanisme n'est pas aussi brutal, car d'une part les œuvres peuvent encore se transformer en outil, et d'autre part, parce que ces objets nous sont suffisamment familiers pour nous rappeler constamment à quel point nous les connaissons. Nous voyons à la fois l'ustensile et l'œuvre. Le mécanisme est le même que pour des acteurs excessivement connus. Qu'il incarne Vatel, Christophe Colomb, le Comte de Monte-Cristo ou Jean Valjean, on verra toujours Gérard Depardieu en sus de son personnage, de la même façon qu'on verra toujours John Wayne en même temps que le shérif ou le patriarche qu'il incarne dans tel ou tel film. Lavier sait parfaitement qu'il est impossible d'oublier qu'il s'agit, au-delà de l'œuvre d'art d'un transistor, d'une Mercedes haut-de-gamme ou d'un panneau de signalisation. Il est parfaitement conscient que ces objets, une fois devenus œuvres d'art, souffrent de la même schizophrénie que les acteurs connus. S'il avait voulu que ce ne participe pas du dispositif de ses œuvres, il aurait très probablement choisi d'autres supports. Ceci indique donc qu'il y a une véritable part de mise en scène dans tout cela. Tout ceci pourrait raviver le précédent débat sur la part de réel et la part de représentation, au sens où il est clair que l'objet/acteur est clairement dans la représentation, dans *le rôle de composition*. Simplement, l'objet chez Lavier est plus acteur malgré-lui que transformiste-caméléon. On penserait plus au protagoniste d'un documentaire qu'un dramaturge chevronné. Lavier révèle plus la force insoupçonnée de l'objet qu'il ne lui laisse le soin de s'en fabriquer une de circonstance. On dit de l'acteur qu'il *incarne* son personnage, ceci est aussi vrai pour l'objet par rapport à l'œuvre, au sens où l'objet fait prendre chair à l'œuvre, au sens où c'est à partir du même corps que l'un jaillit de l'autre. Dans les deux cas, le processus est réversible. Ce n'est pas parce qu'un acteur a incarné un certain rôle qu'il devra jouer celui-ci pour le restant de ses jours, tout comme l'objet peut à tout moment redevenir un ustensile. Il est évident que dans notre société le statut d'œuvre d'art représente le moment ultime de la vie d'une production humaine et qu'il est rare qu'il puisse faire le chemin à l'envers. On pensera simplement ici à l'exemple de *Sicli*, l'extincteur. Imaginons qu'un feu se déclare dans la galerie et que pour une raison quelconque, les autres extincteurs – les « vrais » – sont hors d'usage. Peu de monde aura alors de scrupules à faire redescendre l'objet de son statut d'œuvre pour le ranger au rang d'outil.

²⁸⁶ H.-U. Obrist, *Argo*, *op.cit.*, p. 28.

Il aura retrouvé sa nature première, qui n'avait jamais cessé d'exister, tout comme l'homme subsiste toujours derrière le personnage.

L'idée de mise en scène est donc tout à fait crédible, en ce que Lavier réunit un ensemble de conditions nécessaires à la crédibilité de l'œuvre d'art. L'élection de l'objet, sa repeinture, son exposition sont l'équivalent des trois coups et du lever de rideau au théâtre. Il ne reste plus, après, que le jugement du spectateur.

d) *L'unicité des œuvres, irréductible au système de la série.*

Toutes ces analyses ont cependant un défaut : elles omettent l'individualité des choix. On le faisait remarquer en début de partie : Lavier élit certains objets et en laisse beaucoup d'autres de côté. Pourquoi certains types d'objets reviennent plus souvent que d'autres ? Il paraît intéressant de revenir sur certains cas. Lavier semble fonctionner par à coups : tantôt des séries (les panneaux de signalisations, les portières de voiture, les pianos,...) tantôt des coups d'éclats (le bateau, la voiture, la Vénus de Milo). Remarquons d'ores-et-déjà que les objets choisis sont nommés d'après la marque de leur fabriquant. Il y a donc déjà une façon spéciale d'envisager l'objet. Le fait de choisir une marque plutôt qu'une autre a des implications : l'objet a dès le départ une dimension supplémentaire. On est moins mis face à un transistor qu'à un *Solid State*. Une portière de voiture a définitivement plus d'aura lorsqu'on sait qu'elle provient d'une Ferrari, d'une Chevrolet ou d'une Cadillac, constructeurs prestigieux. Lavier s'inscrit dans un système d'élection sur l'image visuelle et symbolique, où l'objet tendait déjà à se signifier parmi les siens. La voiture repeinte aurait-elle tant d'impact si Lavier avait choisi une Fiat Panda plutôt qu'une Mercedes que seule une partie de la population peut s'offrir ? Si Lavier révèle la qualité interne mais jusque là cachée des objets, ils doivent avoir de base quelque chose de remarquable. Pour une voiture de prix ou un piano, la question ne se pose pas :

« Au regard de cette typologie, on ne peut s'empêcher de remarquer combien le choix par Lavier d'un piano - qui est tout à la fois un instrument « para-artistique » et un objet apprécié pour l'élégance de ses formes - était judicieux. Loin d'être un objet ordinaire (...) un piano est simultanément un objet synonyme de culture et de raffinement, un instrument unique - le seul qui puisse remplacer un orchestre entier (et passer dès lors pour l'expression même de la musique, de la même façon que la touche Van Gogh passe pour l'expression même de la peinture moderne) et -, *last but not least*, un bel, un très bel objet » (...). Mais quand, de surcroît, cet objet de dilection est doté d'un label, d'une signature (Lavier préférant manifestement le label au banal), on peut dire qu'il est à deux doigts d'être un objet d'art. Tout le talent de l'artiste consiste alors à faire franchir à cet objet singulier un pas de plus vers l'extraordinaire, un pas juste suffisant pour l'amener sur la crête entre deux mondes et l'y maintenir comme en suspension (...). Il est vrai que les significations que convoque un piano entraînaient déjà l'esprit vers le haut. Ne dit-on pas de la musique qu'elle s'élève ? »²⁸⁷.

Dans le cas du piano, le débat est donc presque faussé. L'objet est beau en lui-même et se trouve déjà pourvu d'une qualité artistique, au sens où il permet d'exercer un art. Il porte déjà la double casquette ustensile/objet d'art, avant-même que Lavier n'intervienne. L'expression trouvée par Catherine Francklin selon laquelle Lavier préfère « le label au banal » est finement trouvée. L'artiste aurait pu se contenter d'un petit piano droit d'exercice, au lieu d'un piano à queue d'un fabricant renommé. L'objet finalement élu a à la fois des qualités symboliques, au sens où le

²⁸⁷ C. Francklin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 36-38.

spectateur peut reconnaître que Lavier n'a pas repeint n'importe quoi, et des qualités esthétiques, un piano à queue étant indéniablement plus beau qu'un simple clavier dans un coffre en bois. De ce point de vue, le *Gabriel Gaveau* – ou pire, le *Steinway* – semble avoir une prédisposition à la transfiguration en objet d'art. C'est aussi vrai pour la voiture. Si la qualité artistique est plus sujette à débat (on reconnaît plus volontiers la qualité artistique d'un joueur de piano que celle d'un pilote de course), c'est un objet de fascination pour toute une partie de la population, précisément pour ceux qui ne peuvent se l'offrir. Il a déjà cette dimension d'inaccessibilité, dont la possession est la preuve d'une certaine aisance... exactement comme une œuvre d'art. Ces objets, en dehors même de l'intervention de l'artiste, ont déjà un statut spécifique qui les rend à part. On peut rajouter dans cette catégorie plusieurs autres œuvres comme *Peinture blanche* ou *Peinture moderne*, qui à l'origine est une sculpture. Elle est déjà une œuvre d'art, Lavier ne faisant ici que la changer de sous-catégorie, de la sculpture à la peinture. Puisque ce titre de *Peinture Moderne* occulte parfaitement son origine, il semble évident que Lavier a peu de considération pour l'œuvre d'art qu'elle était, et qu'il l'envisage plus comme un matériau artistique, un support comme un autre, au même titre qu'un extincteur ou qu'une planche de windsurf. Simplement, on constatera que la sculpture part de moins loin que la portière de camion pour être considérée comme une œuvre d'art, n'ayant aucun statut d'ustensile à défendre. Le défi est donc différent, puisqu'il s'agit de faire naître une œuvre d'art à partir d'une autre, sachant qu'à chaque fois, le parti pris est esthétique, puisque les deux sont visuelles. Lavier ne part jamais d'une tabula rasa avec ces objets qui ont toujours un visuel constitué et parfois même une symbolique associée. Simplement, les autres objets – ceux qui n'étaient pas à la base des œuvres d'art – n'ayant jamais été considérés que comme des ustensiles, le champ d'action plus libre et le travail plus confortable. C'est une bonne façon pour Lavier de vérifier si cette fameuse couche de peinture peut insuffler voire réinsuffler la vie dans un objet. Ce faisant, Lavier élargit le champ d'action de sa propre touche qui fonctionne du transistor jusqu'à la sculpture abstraite, dans une grande tentative unifiante cherchant à tout examiner au travers de la peinture et du questionnement de la vision.

Peinture blanche reprend certaines des caractéristiques précédentes. En tant que copie en plâtre d'un buste antique, il est, comme le piano, un outil artistique. La référence à l'œuvre d'art originelle est occultée par le nouveau titre qui insiste au contraire sur le caractère neutre de l'objet. En tant que copie d'œuvre permettant de s'exercer à la technique artistique, l'objet revêt une double essence, utilitaire et esthétique. On aura préalablement estimé que les formes proposées étaient dignes d'être étudiées et reproduites. Pour autant, il ne s'agit pas de la forme entière mais d'un fragment, soit, d'une abstraction, à l'image des portières de véhicules précédemment citées, devenues de simples supports, sauf qu'ici le support en question n'est plus simplement une surface mais un volume. Le titre donné par Lavier nous pousse à envisager l'objet comme un tableau monochrome²⁸⁸, où la sculpture disparaît pour laisser place à la forme. Il déclarait la même chose à propos du réfrigérateur de *Westinghouse* : « C'est plus complexe, mais la

²⁸⁸ Notons qu'on peut retrouver ceci avec *French Painting*, dans lequel Lavier repeint un livre d'histoire de la peinture. Ici, le titre de la couverture et sa nouvelle peau, soit, par deux fois, sa surface, permettent de classer désormais un livre comme un tableau.

première fois que j'ai peint un réfrigérateur, c'était comme une toile blanche »²⁸⁹. L'objet permet de pouvoir réenvisager la peinture. Celle-ci, au cours du XX^e siècle, a été considérablement bouleversée en ce qui concerne les moyens, les sujets, ou l'esprit qui la conduit. Lavier propose ici de se pencher sur le problème du support, et de complètement surpasser le principe de la bidimensionnalité jusque-là parfaitement indissociable du médium. On continue bel et bien de peindre, sauf que la toile n'est plus cette surface plane, quadrangulaire. La peinture entoure son sujet-objet, elle déborde franchement de son cadre habituel, ce qui lui permet physiquement et conceptuellement de pénétrer des domaines interdits jusque-là. Elle n'est plus cette fenêtre sur le monde, l'expression d'un sentiment ou d'une idée, mais une substance active, dévorante, s'étalant sur tout ce qu'elle peut, comme un voile changeant notre perception des choses, elle est envisagée comme une substance ou une activité vitale qui redonne aux objets l'éclat qu'ils méritent. Au fond, qu'il s'agisse de piano ou de transistor, Lavier fait ressortir avec un égal bonheur la qualité artistique de chacun. Le piège visuel et ontologique dans lequel il tente de nous amener fonctionne avec la même efficacité dans chacun des cas. Au fond, chacun de ces objets peut être rattaché à l'histoire de l'art, ou en tous cas à une histoire de la vision, à partir du moment où on les envisage comme des formes. Ce principe est d'autant plus évident avec la série des panneaux de signalisation. Lors de leur description, nous avons avancé une comparaison avec la peinture abstraite. Ces peintures se présentent sous des formes géométriques, en deux ou trois couleurs pures. L'analogie paraît évidente. Avant même le passage de Lavier on peut les considérer comme des peintures, puisque, au demeurant, c'est ce qu'elles sont. Elles adoptent des formats résolument traditionnels : le quadrangulaire du tableau, la forme circulaire du tondo. La plupart des formes peintes à l'intérieur de ces structures ne sont pas étrangères au domaine de la peinture. Les chiffres de limitation de vitesse pourront rappeler Jasper Johns, les formes géométriques les compositions de Malevitch. La question du rapport à l'abstraction est toutefois secondaire pour l'artiste :

« Les gens qui dessinent ce genre de choses sont très attentifs aux vertus visuelles. Je profite de leur compétence. Du reste, je ne connais pas un peintre qui veuille être accroché à côté de ces panneaux peints. Ils ne sont pas meilleurs, mais ils sont insupportables pour les autres peintres, car ce sont des tableaux faits pour être vus à 200km/h sur une autoroute. Qui peut rivaliser avec cela ? Quand vous avancez à la vitesse du piéton dans un musée, vous recevez une déflagration. Voilà ce qui m'a intéressé, plus que la référence à un art géométrique »²⁹⁰.

Ici c'est clairement pour leur efficacité visuelle que les objets sont choisis. La couche de peinture ne fait que révéler ce qui relève de l'évidence : ce sont des tableaux. La couche est à la fois le moyen et la fin, l'objet et son symbole. L'analogie avec l'exosquelette fonctionne encore : l'extérieur révèle l'intérieur. Lavier souligne dans ce cas précis la vitesse à laquelle ces objets sont censés pouvoir être vus. Ils sont faits pour être immédiatement identifiables, utiles, pour faire sens malgré l'urgence. Leurs attributs visuels sont poussés à leur paroxysme, ils sont littéralement *faits pour être vus*. Dans la galerie d'art, l'effet est augmenté car le spectateur est quasiment immobile, et avec le traitement que Lavier lui a infligé, c'est l'objet qui est mouvant, grâce à la vibration induite par la pâte vigoureuse, c'est lui qui semble surgir. La pertinence de la présence de ces

²⁸⁹ Entretien avec C. Franblin, in *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 168.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 170.

panneaux dans un espace artistique relève alors de l'évidence. Cette surprésence, cette stridence visuelle justifie leur place. La peinture est ici bien plus forte que nous, car elle est présentée dans sa quintessence. C'est vrai pour ces panneaux déjà peints qui semblent prédestinés à incarner cette peinture, mais c'est aussi le cas pour tous les autres objets choisis par Lavier, surtout au début de ce chantier, ces objets qui ne possèdent apparemment aucune qualité, même visuelle. Ces transistors, ventilateurs, échelles ou extincteurs peuvent avoir une certaine pertinence visuelle, mais il faut souvent la chercher pour la trouver. Ces objets ne possèdent pas un aspect extravagant, ni ne proposent d'extravagantes activités. Esthétiquement ou spirituellement, ils sont neutres et vierges, comme une toile blanche. Il y a là une économie des moyens mis à disposition de l'artiste qui favorise l'efficacité visuelle. Malevitch ici nous donne raison, de la même façon que les minimalistes. Mais il y a à voir, plus l'œil est fasciné. Les minimalistes privilégiaient le noir sur blanc, dans une tentative d'épuration de la vision quasiment morale. Ils l'utilisaient aussi car le noir sur blanc est ce qu'il y a de plus immédiatement lisible. On fait ce qu'on veut de cet espace neutre, un peu comme de la pâte à modeler, dont ces objets finissent par avoir l'aspect. La peinture peut complètement les envahir. Elle ne remplacera pas l'ustensile qu'ils ont été et qu'ils seront toujours, ce n'est pas son but. La peinture est là pour faire éclater leur potentiel visuel. Le terme d'archéologie du présent a souvent été utilisé pour qualifier la pratique de Lavier. Il convient bien à cette façon de faire, qui consiste finalement à donner aux objets usuels la consécration des vestiges des civilisations disparues, sauf que le vernis pictural remplace ici la patine du temps et de l'exotisme. Les poteries gauloises –ou plutôt leurs débris– qui inondent certains de nos musées n'avaient probablement, en leur temps, de valeur inestimable. Certaines avaient peut-être une qualité rituelle ou symbolique, mais pas plus au fond qu'un piano ou une voiture de marque de nos jours. C'est en les regardant par le prisme du décalage (ces objets sont vieux, ce sont les restes d'une civilisation disparue) qu'ils deviennent fascinants, de la même façon que les objets courants nous apparaissent intéressants à partir du moment où Lavier les a décalés vers la peinture. Inévitablement, l'artiste parvient à les inscrire dans l'histoire de la peinture, grâce à cette encre qu'est la couche de pigment. Ces objets en font partie au même titre que d'autres pourtant plus évidents.

Fast est un exemple édifiant : cet amoncellement de boîtes de rangement fut comparé et opposé aux Brillo Boxes de Warhol par Francblin, l'auteur arguant que les œuvres de l'Américain diffèrent de leurs originaux (les boîtes de tampons à récurer), alors que Lavier instille une différence visuelle²⁹¹. *Fast* s'inscrit dans l'histoire de l'art comme le dépassement de la problématique de l'objet initiée par Picasso, Braque, Duchamp et continuée par Johns et Warhol, où les réflexions, excepté peut-être chez Johns, se concentrent essentiellement sur le rôle conceptuel de l'objet comme élément de réalité. Avec Lavier, l'objet reprend ses pleins droits d'acteur visuel, il n'est plus cantonné à un rôle unidimensionnel. A ce titre, *Fast* apparaît comme un état des recherches sur ces questions. Lavier montre que même si l'histoire de l'objet dans l'art contemporain est vaste et complexe, on pourrait encore la réenvisager du point de vue jusque là méprisée de la vision. Cette œuvre est significative de l'importance de la peinture dans cette série,

²⁹¹ C. Francblin, *ibid.*, p. 40.

puisqu'elle permet de renverser un préétabli très fort dans cette discipline, où il était difficile de ne pas considérer les objets communs comme des vecteurs d'autre chose. Il n'y a pas de discours ni même de constat sur la façon dont est consommé ce matériel de bureau, à part celui - mais qui vaut pour tous les autres objets - qu'ils n'ont pas été jusqu'ici considérés comme dignes d'être des peintures. L'objet est présent pour lui-même, pour ces qualités. On évoquait plus avant que l'objet pouvait être choisi *pour son potentiel d'œuvre d'art*, soit quelque chose *qu'il n'est pas encore*. L'observateur pourrait faire remarquer qu'il n'est donc pas choisi pour lui-même, mais pour une projection de ce qu'il pourrait être. Simplement, le fait que Lavier, lorsqu'il a repeint l'objet, ne modifie aucun détail de la structure visuelle initiale de l'objet montre bien qu'il porte dès le départ cette qualité artistique. Le traitement de Lavier, en revanche, le fait décidément basculer dans le champ de la vision, où on pourra enfin se concentrer sur ses qualités formelles. C'est probablement là où réside la grande qualité de *Fast*. Elle permet de montrer que les objets les plus simples peuvent être envisagés du point de vue jusque là délaissé de la peinture. Catherine Francblin l'avait bien saisi : *Fast* est une réponse décisive à la façon de traiter les objets par l'art contemporain, et sur la façon de fabriquer une œuvre d'art. De ce point de vue, elle s'inscrit comme la nouvelle pierre apportée à un édifice déjà bien fourni, ce qui en fait une des œuvres les plus importantes du chantier.

Reste évidemment, le cas étonnant du bateau *Argo*. De par sa taille, de par l'ambition que trahit une œuvre de ce type, elle est unique en son genre, et se trouve à la limite des possibilités du procédé. La taille de l'objet, justement, rend les traces de pinceau encore plus visibles. Obrist y voit une démultiplication de la présence de la peinture : « *Argo* est entièrement recouvert d'épaisses couches de peinture. *Argo* inclut mille tableaux qui sont dans un mouvement permanent d'apparition et de disparition »²⁹². En effet, du point de vue de la superficie, *Argo* représente des milliers de *Solid State* ou de *Ventomatic*. C'est un fait que personne ne pourra dénier : il y a en quantité plus de peinture dans *Argo* que dans n'importe quel tableau. Lavier n'aura pas lésiné sur les moyens pour qu'on accorde à son œuvre le statut de peinture. *Argo*, bien évidemment, n'échappe pas à l'étrangeté de son statut. Jusqu'où est-on face à un bateau, jusqu'où est-on face à sa représentation ? Pour Obrist comme pour Lavier, le traitement conforte la simultanéité des deux statuts :

« - HUO : (...) Une fois repeint, le bateau voit sa prétention à être de la réalité remise en question. La peinture appliquée possède autant de réalité que l'objet sur lequel elle apparaît.

- BL : Ce qui m'a particulièrement plu dans *Argo*, c'est que la peinture correspond parfaitement à son sujet.

- HUO : L'omniprésence des touches évoque des vagues.

- BL : Ce sont des vagues. La peinture épouse le sujet et l'objet. En général, quand on est dans la tradition picturale, on est dans le sujet. Tandis que dans ce cas on est dans une perception de la présentation et de la représentation »²⁹³.

La peinture sur la coque indique qu'il s'agit d'un tableau, mais cette même peinture ressemble aux vagues, recontextualisant donc l'objet dans sa situation préférentielle. Le bateau semble de fait coller à merveille à ce chantier : pris dans le roulis, il est sans cesse flottant, instable, et Lavier lui redonne, à quai, cette impossibilité de l'inertie totale. D'ailleurs, le simple

²⁹² H.U. Obrist, *Argo*, *op.cit.*, p. 23.

²⁹³ *Ibid.*, p. 23-24.

fait de voir ce bateau dans ce type de lieu le rend intéressant. Seuls les propriétaires du bateau et les personnes travaillant dans les chantiers navals peuvent apprécier le spectacle d'un bateau entier, sans que la coque ne disparaisse sous la ligne de flottaison. Il y a encore ici quelque chose de l'ordre du *voir*. Sans ce contexte artistique, on n'aurait pas pu voir le bateau dans son entièreté. Le passage du peintre permet de rendre au bateau la pleine possession de son entité visuelle, chose dont même dans son élément naturel il ne pourrait jouir. Dans l'eau, il n'est même qu'un point minuscule pouvant disparaître à tout moment. Au port, il n'est qu'un bateau parmi d'autres. Dans une salle d'exposition au contraire, il trône. On ne peut pas le rater, et même, on va essayer au maximum de profiter de sa *présence*, de cette occasion unique. On peut enfin le *voir* tel qu'il est. Son nouvel environnement lui permet d'être en pleine *exposition*, sans mauvais jeu de mot. De ce point de vue on peut s'interroger sur le choix de Lavier de ce bateau en particulier. *Argo* présente d'évidentes qualités esthétiques : il est long, fin et élégant. Le mât vient se poser au milieu de la coque, créant un axe perpendiculaire idéalement placé. La coque est d'un rouge vif, encadrée par de fines lignes blanches. Ce qui se trouve sous la ligne de flottaison a en revanche été peint de noir. On remarque donc qu'une attention particulière a été portée aux parties se trouvant au-dessus de l'eau. Ce rouge vif indique que l'on a cherché dès le départ à ce qu'*Argo* soit remarqué. Un bateau de plaisance moyen est en général peint en blanc, ou en tous cas d'une couleur plutôt discrète. Le choix-même de son nom est également à souligner : « *Argo* » n'est pas un nom anodin. Dans la mythologie, *Argo* est au départ un monstre géant dont la particularité est ici édifiante : il « voit tout », car il possède cent yeux dont un ou quatre qui ne se ferment jamais²⁹⁴. Grâce à cette capacité, il est chargé par Héra de surveiller son époux Zeus et de la prévenir des incessantes infidélités de celui-ci. Zeus charge alors Hermès de tuer Argos. Après le meurtre, Héra décide d'honorer la mémoire de son fidèle serviteur en ornant la queue du paon, son animal fétiche, des cent yeux d'Argos. De celui qui voit tout à l'animal qui veut être vu de tous, on voit que l'on reste toujours dans le domaine du *voir*, et même dans le domaine du *remarquable*. C'est une vision démultipliée. *Argo*, c'est aussi le bateau sur lequel le héros Jason part pour conquérir la Toison d'or. « *Argo* » signifie « le rapide »²⁹⁵ et on trouve à son bord des personnages très célèbres, tels qu'Orphée, Hercule ou encore Castor et Pollux. D'après la légende, le bateau fait remplacer au fur et à mesure des aventures toutes ces pièces d'origine par des pièces de rechange, ce qui reste une belle parabole pour l'œuvre de Lavier, où la peinture va recouvrir l'intégralité de la coque d'origine. C'est le bateau le plus célèbre de toute la mythologie, presque un personnage à part entière. Notons que sa vigie était réputée pour avoir la meilleure vision de toute la Grèce. Dernier élément notable concernant ce nom, « *Argo* » *serait* le nom original du bateau naufragé représenté dans *Le Radeau de la Méduse* de Géricault. Quand on connaît la propension de Lavier à choisir ces objets en fonctions des marques, on se dit qu'avec un bateau au un nom aussi évocateur, surtout lorsqu'il s'agit du problème de la vision, le choix ne saurait être anodin.

Ce dont on s'aperçoit au fil des entretiens individuels avec les œuvres, c'est que l'on se retrouve tôt ou tard à aborder les mêmes problèmes, à savoir une mise en perspective de la

²⁹⁴ *Héros et dieux de l'Antiquité, guide iconographique*, Tout l'Art, Flammarion, Paris, 1994, p. 49.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 48.

peinture et un recentrage sur la vision. Chaque œuvre à sa propre saveur, sa propre réponse à la question posée, mais Lavier finit invariablement par retomber sur ses pieds. Qu'il s'agisse de boîte de rangement ou de ventilateur, on se retrouve chaque fois confronté à une reconduction de l'histoire de l'art par la peinture. Même un panneau de signalisation pourra être confronté à Malevitch ou à la peinture de signes d'Ed Ruscha. Ces objets et les expériences qu'ils proposent sont un moyen de réinsuffler la vie dans la peinture, au moment-même où cette dernière fait naître l'œuvre d'art en eux. Chacun à sa façon remet le *voir* au centre du rapport entre l'œuvre et le spectateur. Pour reprendre la comparaison avec la mise en scène, nous sommes en face de toute une série d'acteurs engagés pour le même rôle, chacun apportant sa propre sensibilité. Bien des œuvres de la série peuvent être considérées comme emblématiques, en ce que chacune est liée aux autres par le travail pictural. Prenons l'exemple d'*Intervoile*, la toile de planche à voile. L'objet ne convoque pas nécessairement tout un monde de symboles. Certains y verront l'image de la mer, du sport, du sable et des vacances, d'autres seront parfaitement indifférents à ce chant des sirènes. L'objet est abstrait de son contexte, il ne reste que ce triangle de toile imperméable et fortement colorée. L'objet se trouve alors réduit à la forme. Ainsi mis à plat, et non déformé par le vent, on peut éprouver toute la force de sa structure optique, cette alternance de couleurs vives circonscrites dans une forme géométrique simple. Le rapport à l'histoire de l'art se fait de manière directe : « Si on continue sur les bateaux, il y a tes voiles peintes où, comme pour les portes de voiture peintes, se manifeste ta préférence pour les détails. Les voiles de windsurf ou de petit bateau sont repeintes en trois couleurs et accrochées au mur comme des tableaux. Elles conservent paradoxalement cette idée de peinture légère »²⁹⁶. La peinture dans son essence nous apparaît au travers de l'objet qui pourtant ne disparaît pas. La matière picturale rappelle comme pour *Argo* l'action de l'eau contre la voile. Accroché de biais, dramatisé en quelque sorte, l'objet joue de toutes ses forces sur les diagonales pour nous forcer à le lire en tant que forme, alors que précisément, c'est dans cette situation, inclinée, que l'on s'attend à voir la planche à voile, malmenée par l'océan. L'objet *navigue* entre ces deux états, moyen de transport et œuvre d'art. Avec ses pointes dardant vers le sol et le plafond, *Intervoile* incarne parfaitement l'esprit qui anime ce chantier : à la fois objet terrestre et nourriture spirituelle, ce « quelque chose en plus » qui fait l'œuvre d'art. Là où *Intervoile* est plus explicite que d'autres objets en volume, c'est que sa nature-même d'outil – à savoir que la toile doit être fine et plane pour avoir une meilleure prise au vent – permet de l'accrocher comme une *toile*, de cette fois-ci, une *toile de peinture*. La transformation se fait tout naturellement, certaines œuvres d'Arp ou de Stella pouvant être les cousines d'*Intervoile*. La description technique elle-même de l'œuvre participe de la confusion : elle est désignée comme étant une « acrylique sur toile », là où *Gabriel Gaveau* par exemple était annoncé comme une « acrylique sur piano ». Les deux toiles se confondent, se phagocytent et quand bien même nous savons faire la différence entre chacune, nous sommes ici incapables de le faire. Cette particularité ne rend pas l'œuvre si différente des autres, simplement plus efficace, là où d'autres pouvaient jouer sur leur taille, leur élégance, ou même le fait que leur impact soit justement suffisamment neutre pour que leur forme d'ustensile soit une sorte de *ground zero*

²⁹⁶ H.-U. Obrist, *Argo*, *op.cit.*, p. 23.

visuel, d'où un tableau pourra naître sans plus de difficultés qu'il ne le ferait à partir d'une toile vierge. Lavier montre simplement qu'au travers d'exemples très divers, la peinture est toujours à même de surgir.

e) *Equilibre entre matière et concept.*

Le paradigme pictural est au centre de l'attention de l'artiste. Mais ce paradigme s'accompagne forcément d'une vision spécifique de la discipline. Observons dès le départ que Lavier prend une certaine distance avec la peinture, en ce qu'il lui refuse en grande majorité le plan, pour la conditionner au volume. C'est une peinture « objectée », placée d'emblée sur un terrain qui n'est pas le sien. De cette manière la peinture est elle-même décontextualisée pour mieux être disséquée et redéfinie. La peinture est devenue objet, l'objet est devenu peinture et cet état de fait donne un équilibre particulier à l'œuvre nouvellement créée. Ce qui est frappant chez ce nouveau-né, c'est ce mélange troublant et parfaitement dosé entre une matérialité forte et indéniable, et une conceptualité vertigineuse. Thierry de Duve avance l'idée que sous la couche de peinture, sous le matériau se trouve un ready-made²⁹⁷. Parce que la peinture épouse l'objet, qu'elle est transparente en ce qui concerne ses détails, et que l'ustensile qu'il était au départ existe toujours, la probabilité du ready-made est encore viable, même si la terminologie est impropre. De toute manière, la simple décision de décontextualiser un objet pour l'exposer et tester sa résistance dans le milieu artistique reste une tentative indéniablement *conceptuelle*, au sens où à *ce moment-là*, c'est simplement la décision mentale de l'artiste qui fait œuvre. On avait vu, sans même parler de ready-made, que le moment de l'élection de l'objet par Bertrand Lavier était une étape importante dans la vie de l'œuvre. Il y a donc, en plus de cette couche de pigment, de cette transformation sensible, la présence d'un élément conceptuel. Ainsi fondus dans une seule œuvre, les deux approches deviennent interdépendantes :

« De même quand Lavier peint (sur) un objet, il n'est ni un peintre qui, plutôt que sur la toile, peindrait sur un ready-made, ni un « artiste du ready-made » qui, accessoirement, peindrait. En fait, la peinture indexe le ready-made comme si elle dépendait de lui pour qu'il lui donne existence, et le ready-made indexe la peinture comme s'il dépendait d'elle pour qu'elle le représente »²⁹⁸.

Chacun vient combler les faiblesses de l'autre, le renforcer, et le mélange est si performant qu'aucun des deux ne peut plus s'en passer. Le matériau apporte le crédit sensible, presque existentiel, à un conceptuel qu'on pourrait penser trop abstrait, trop éloigné du réel, tandis que le concept permet au matériel d'échapper à l'inévitable procès sur l'éventuel manque de profondeur des œuvres uniquement sensibles. Les instruments artistiques traditionnels sont alors pris à leur propre piège, et forcés de reconnaître l'efficacité du résultat, le mystère de l'œuvre restant selon ces critères encore insoluble. La porosité des frontières entre les deux, la perméabilité de l'un par rapport à l'autre est possible, selon plusieurs observateurs, par la technique employée par l'artiste. Ainsi, Alain Coulange observe que si la peinture prend le pouvoir sur l'objet, l'enserrant dans sa

²⁹⁷ « Je dis une banalité je le sais. Sous la couche de peinture qu'y-a-t-il ? Un ready-made » déclare T. de Duve, in *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 24.

²⁹⁸ *Ibid.*, p .25.

gangue, c'est pour mieux s'effacer devant lui et se mettre au service de quelque chose d'autre qu'elle-même, par l'effet de transparence :

« ... dans son acception classique, la peinture a pour vocation de fixer : images, sentiments, ce que l'on veut. Fixer exige une matière (touche), une méthode (plus ou moins logique), bref, un métier. (...) Delacroix affirme que l'objectif du peintre est de trouver le ton : « le vrai ton, le ton qui constitue la valeur qui compte dans l'objet et le fait exister ». Pour Bertrand Lavier, la finalité est sensiblement la même lorsque la peinture recouvre un objet, le distingue, le propulse en avant. N'est-ce pas là, dans la plus pure tradition, tout l'art du peintre ? (...) Bertrand Lavier a dans son viseur quelque chose comme l'unité des concepts et des pratiques qui fondent ce qu'on appelle la peinture, la sculpture, l'art en général. Lorsqu'il peint un objet (une portière de voiture, que sais-je), il précise : « Il faut bien qu'on puisse voir l'objet qui est peint en-dessous ». Traduction possible : il faut bien qu'on puisse voir les concepts en dessous, et tout ce qu'engage la décision-même de peindre quoi que ce soit»²⁹⁹.

Thierry de Duve reprend cette idée :

« Aucun des objets *peints* par Lavier n'a su s'imposer à moi de façon durable. Presque tous m'ont plu et beaucoup me plaisent toujours, mais j'attends de la peinture plus et autre chose que du plaisir : une certaine discordance qui se renouvelle au regard, une satisfaction qui prend le goût à rebrousse-poil, une énigme qui se loge au creux du métier. Or, quand il peint, le métier de Lavier est transparent. Il doit l'être pour que son propos passe et pour que l'objet, si lisiblement recouvert d'un pigment cosmétique, transparaisse par-dessous, visible aux yeux de l'esprit. D'ailleurs l'artiste revendique cette transparence paradoxale, tantôt par l'humour - c'est « la touche Van Gogh » - tantôt avec un sérieux plus théorique : « je me considère comme un peintre dans le sens générique du terme »³⁰⁰.

Ainsi si la peinture occupe le devant de la scène, elle agit comme un voile de gaze : cacher pour mieux révéler. Lavier, tout peintre qu'il veuille être ne cède pas aux sirènes de la discipline. Il refuse l'idée d'une peinture narrative, sentimentale, existentielle. Celle qu'il utilise est une « peinture générique » (on peut reconvoquer ici la citation de Stella sur la beauté de la peinture encore dans le pot, vierge de toute intention, donc), c'est une peinture conceptualisée, utilisée comme une entité sémantique, et non pas seulement comme un procédé. Si l'objet est un personnage, la peinture en est un autre. On l'avait déjà souligné, le procédé-entité « peinture » tel qu'il est utilisé par Lavier est déjà lui-même tiraillé entre matérialité et spiritualité, au sens où la touche de pinceau convoquait tout un pan de l'histoire de la peinture, et par la même occasion une certaine vision de l'art. La touche Van Gogh convoie une image de la peinture individuelle, sentimentale, inscrite dans la chair, le cœur et les tripes de l'artiste. On est bien loin des procédés distants des artistes conceptuels que Paul-Hervé Parsy nous rappelle :

« Et quand les minimalistes en viennent à faire fabriquer industriellement leurs œuvre, c'est un pan entier du savoir-faire de l'artiste - jusqu'à lors preuve de sa légitimité à s'instituer artiste - qui s'écroule. Car le geste ne tient plus alors dans son exécution technique mais bien dans l'idée, même si ceci, dans une société où la capacité productiviste fonde la valeur, recouvre quelque paradoxe »³⁰¹.

En réinstituant le geste physique (c'est *lui* qui repeint, et il ne s'implique par ailleurs jamais physiquement dans les autres chantiers) Lavier accomplit aussi un geste symbolique, métaphysique (c'est *cette* intervention qui transforme l'objet en art). Ce geste physique et métaphysique est le moment-clé de la vie de l'œuvre. C'est un geste important, mais importé, qu'il a dû se réapproprier. Physique et conceptuel sont dans ce geste également présents, et donc également dépassés. Quelque part, Lavier prend le chemin inverse des conceptuels en prenant des objets industriels, finis et fermés, pour les repeindre manuellement. L'objet de série subit une opération

²⁹⁹ A. Coulange, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 25.

³⁰⁰ T. de Duve, *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, *op.cit.*, p. 22.

³⁰¹ P.H. Parsy, *ibid.*, p. 9.

lui permettant d'accéder à l'individuation. Il se différencie de tous ces congénères qui eux n'ont pas bénéficié de ce traitement, et qui ne resteront pour toujours qu'un exemple parmi tant d'autres. A ce stade, la peinture reprend ses droits habituels, celui de produire des chefs d'œuvres, des pièces uniques, terriblement supérieures aux autres. Evidemment ce n'est pas si simple. Tout individualisant qu'il soit, le procédé est chez Lavier systématique, puisqu'il fait subir à tous les objets le même traitement. Le procédé n'a donc rien de subjectif, de tragique ou d'épique, ce procédé étant lui-même objet d'une réflexion ou d'une critique. L'objet de série devenu pièce unique se retrouve à nouveau sur la même ligne que toute une fournée d'autres objets, et il faudra un nouvel examen attentif pour se rendre compte des subtiles différences qui existent entre eux. Invariablement, le serpent dialectique se mord la queue. On pense aussi inévitablement à la logique du Yin et du Yang. Chacune des forces présentées semblent s'opposer, alors qu'un autre point de vue permet de comprendre qu'elles se complètent et s'équilibrent, et surtout que chacune porte en son noyau l'existence de l'autre. Dans les œuvres de Lavier, matériel et conceptuel sont aussi inextricablement connectés. Les pièces en deviennent des caméléons, capables d'évoluer dans différents environnements pour s'y fondre parfaitement : ustensile, objet commun, symbolique, défi esthétique, tentative conceptuelle... L'œuvre créée par Lavier est un diamant dont les facettes sont de multiples pans de réalité. Il déclare à propos d'*Argo* : « Dans tous les sens du terme le bateau flotte, il flotte dans énormément d'univers linguistiques. C'est un objet qui est devenu un objet non-identifié. C'est la raison pour laquelle la peinture peut véritablement être liée au sujet et à l'objet »³⁰². Comme pour le Yin et le Yang, l'objet a des points d'ancrage - ce qui convient parfaitement à un bateau - dans différents univers, parfois opposés. Le choix dont il est issu et le traitement que l'artiste lui a infligé l'ont rendu plus souple, plus adaptable. On évoquait plus haut cette consistance de gomme que la peinture semblait donner aux objets (comme chez Oldenburg), comme si la couche rendait l'objet plus mou et donc plus susceptible de rentrer dans plus de catégories possibles, l'objet « désespérément là »³⁰³, mais toujours un peu ailleurs. Tous ces morceaux de réalité, ces sphères où l'existence de l'objet/œuvre est possible se rencontrent sans heurt dans l'univers de Lavier. C'est ce que Daniel Soutif sous-entendait avec son expression « le lieu de tous les paradoxes » : « Bertrand Lavier fixe notre attention et distingue les objets dans un espace d'incertitude »³⁰⁴. Indéniablement ces œuvres nous font voir double. Ces objets menaient leur vie à part, en dehors de toute préoccupation esthétique ou artistique. En leur assimilant une couche de peinture, Lavier leur octroie une nouvelle dimension, une nouvelle réalité. Cependant, du fait qu'il conserve leur fonction d'usage, leur réalité initiale ne disparaît pas. Nous avons fait une démonstration de cet état de fait plus haut, mais il s'agit ici d'observer ce que ce la nous dit de la manière dont l'œuvre aborde le problème du réel. D'une manière similaire à celle des cubistes, il s'opère une synthèse de l'existence dans un espace unifié. Là où les cubistes projetaient toutes les faces d'un objet en trois dimensions dans un seul et même plan, Lavier « consubstantifie » toutes les existences possibles d'un objet/tableau dans une seule œuvre : ustensile/œuvre,

³⁰² B. Lavier, *Argo*, *op.cit.*, p. 28.

³⁰³ *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 13.

³⁰⁴ Y.-M. Bernard, *O saisons, O chateaux*, p. 20.

exemple/concept, réel/image, chose/représentation, toutes ces antinomies (ou pseudo-antinomies si l'on adhère ou pas au modèle platonicien) se télescopent dans l'œuvre. L'analogie avec le cubisme est d'ailleurs pertinente pour le traitement même de la peinture. Dans le procédé utilisé par Lavier, il est évident qu'il y a un jeu entre la tridimension de l'objet et la bidimension de la peinture, sans que l'un ne cède de terrain à l'autre. S'il est entendu que la dénomination « peinture » prévaut significativement à celle de « sculpture », il n'en reste pas moins que l'on est face à un objet en trois dimensions, un « tableau en trois dimensions », donc. Mais la peinture n'est elle-même pas aussi radicalement tournée vers le plan. On se rappellera alors que la peinture, en tant que matière, en tant que couche supplémentaire augmente physiquement le volume de l'objet. La peinture a donc elle-même un statut d'objet en trois dimensions, lui permettant d'accéder à des champs d'actions qui lui étaient refusés. Elle gagne elle aussi une dimension, une réalité supplémentaire en étant utilisée de cette façon, par ce système *synthétique* mis en place par l'artiste. Ce procédé unifiant se retrouve jusque dans la description technique des objets : acrylique sur piano, acrylique sur voiture etc., qui fonctionne comme le résultat d'une opération d'addition : $1+1 = 2$; et non pas $1+1=1+1$, de la même manière que l'acrylique ajoutée à un objet donne *Fast* et non pas *Acrylique sur boîtes en carton*. L'œuvre n'est ni l'objet, ni la couche de peinture, mais la synthèse des deux, une troisième entité plus forte, plus présente visuellement et conceptuellement. En recouvrant chaque partie précisément, on fait disparaître l'objet pour le faire réapparaître, voire renaître, autrement. La réincarnation côtoie ici la désincarnation, puisque l'indice et l'idée côtoient la matière et la corporéité. Le nouveau visuel est plus efficace, plus direct et plus profond. Avec ce système de 3D dans la 2D (et vice versa), on peut parler de cette idée qui a fait fortune récemment : la réalité augmentée. Cela vaut évidemment pour ce mélange sur le papier aberrant, de proposer de la tridimension à partir d'un procédé strictement bidimensionnel, mais l'expression est à prendre avec un peu plus de hauteur. Au sens où la pièce créée par Lavier est susceptible d'affronter plusieurs champs du réel et d'y survivre, celle-ci est plus *réelle* que les éléments qui la composent. L'objet sans traitement est insignifiant, la peinture sans support n'est qu'une idée. La réalité de l'objet est augmentée par ce traitement. En sus d'une couche visuelle lui conférant une *surprésence* physique, il gagne une nouvelle couche sémantique, conceptuelle et symbolique. L'objet, transcendé par le traitement, revêt son manteau royal d'œuvre d'art.

f) *Vision conceptualisée.*

Bertrand Lavier pratique un trompe-l'œil, un hold-up visuel, mais ici, pas au sens où l'on a déjà pu assimiler sa manière à celle du trompe-l'œil. En préparant des peintures dans l'espace, Lavier semble vouloir nous faire revenir au plaisir simple et concret de l'œil : des formes, des couleurs mises en scène. C'est un retour à la vision, mais cette vision est elle-même l'objet d'un travail. Nous observons ici les schémas interprétatifs possibles *intention auctoris*, *intention operis*, *intention lectoris* mis en exergue par Umberto Eco dans *Les Limites de l'interprétation*. Même la réception optique du regardeur est mise en balance entre l'information lumineuse pure et l'indice

réflexif, puisque si l'œil est le réceptacle du plaisir procuré par l'œuvre, il est aussi l'outil qui va lui permettre de reconnaître l'objet comme œuvre d'art, l'examen visuel étant le premier élément qui va prendre en compte la transformation effective qu'il a subi. La forme d'art que nous propose Lavier est très sensible, palpable, ce qui ne l'empêche pas de nous plonger profondément dans le questionnement du médium. L'épaisseur de la matière ici suggère le gouffre interprétatif. La débauche de pigment n'est pas là pour masquer un manque de profondeur, elle révèle cette profondeur, au contraire. Cette série de Lavier est déroutante en raison du va-et-vient entre transcendance et immanence que le procédé fait vivre à l'objet. Transcendance, parce qu'indubitablement, celui-ci subit une opération qui le rend différent, plus fort, plus efficace, où il dépasse clairement la condition qui était la sienne au départ. Immanence, parce que l'opération ne fait que surligner, appuyer des qualités intrinsèques, et que ce traitement focalise notre regard sur et dans l'objet, nous poussent à nous interroger plus sur sa nature que sur ses éventuelles interactions. On peut reprendre dès lors les mots de Germano Celant : « la peinture et la lumière ondulent, en irradiant la sensualité, mais d'un autre côté la substance qui recouvre, délimite, définit, enveloppe l'objet, le contient, en révèle l'intérieur »³⁰⁵. De ce point de vue, on peut lire autrement encore son analogie sur la « couleur-lumière » dans laquelle sont baptisés les objets et ressortent œuvres d'art, en dissociant les termes³⁰⁶. Par l'apposition de matière picturale, l'objet reçoit deux onctions dans le même geste. La *couleur* modifie son aspect physique, la rend remarquable, lui confie cette aptitude à la distinction nécessaire à la reconnaissance de l'œuvre d'art ; mais cette apposition de couleur apporte aussi la *lumière* sur elle, et cette lumière n'est pas uniquement physique. C'est la lumière des Idées. L'objet prend un nouvel éclairage, un nouvel éclat. Grâce à ces nouvelles possibilités existentielles et ontologiques, l'objet gagne une place dans le monde des concepts. Ici, la gangue de peinture est comme l'auréole des saints, c'est un élément pictural, visuel, signifiant la puissance et la profondeur de son intériorité. Le personnage qui la porte est en soi *remarquable*, puisque cet accessoire permet de en général de *l'identifier* (soit de lui donner une identité parmi les autres personnages, de la même façon que ce vernis va distinguer cet objet parmi d'autres du même type, et annoncer sa qualité d'œuvre d'art), mais aussi de révéler la lumière qui l'habite, lui qui a été touché par la grâce, grâce essentiellement interne, spirituelle. On voit bien, de la sorte, comment le binôme immanence/transcendance fonctionne ici.

En somme les objets de cette série semblent être des funambules avançant froidement sur un fil fragile tendu entre matière et concept. Et le funambule est suffisamment habile pour ne jamais tomber d'un côté ou de l'autre. Evidemment, il penchera assez gravement à gauche ou à droite de temps à autre, mais il ne se départira jamais de cet incroyable équilibre. La seule différence, c'est qu'un numéro d'équilibriste a un début, un milieu et une fin. Il finit toujours par regagner la terre ferme, apaisant le vertige du spectateur. Or les œuvres de ce chantier restent précisément au milieu du fil, et ne laissent pas de répit au regardeur, condamné à voir l'objet osciller entre

³⁰⁵ G. Celant, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 10.

³⁰⁶ Voir la démonstration de G. Celant à ce sujet que nous avons déjà citée et qui se trouve *in ibid.*, pp. 8-10.

plusieurs mondes, éternellement. Au fond Bertrand Lavier a créé des espèces d'œuvres d'art vivantes, avec un corps et un esprit, au sens où comme tous les êtres vivants, elles ne sont ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre, l'un ayant besoin de l'autre et vice versa, pour être. Si on en revient à Platon, que les Idées sont le réel et que la peinture est représentation, on est face à une impossibilité : le « réel représenté ». Il ne faut donc pas avec ces œuvres penser en terme d'opposition ni même en terme dialectique. La dialectique suppose une opposition rhétorique entre deux aspects, ce qui ne semble pas être le cas ici. Lavier parle de *paradoxe*, et le paradoxe, en logique n'est pas à prendre comme une contradiction. C'est un énoncé à la fois vrai et faux, mais viable n'empêchant pas d'avancer, alors que la contradiction est une faute de raisonnement qui enraye immédiatement le cheminement. Dans le paradoxe, il n'y a pas d'opposition, car celle-ci, si elle est sue, est parfaitement ignorée. Il faut donc, pour ces objets, penser en termes d'association, de coexistence bienheureuse entre matière et concept. On va retrouver ceci d'autant mieux dans la série suivante, le « superpositions » qui mettent en scène deux objets communs juxtaposés, actualisant visuellement la schizophrénie ontologique des propositions laviériennes. Si les « objets repeints » proposent un schéma de réflexion sur l'essence de la peinture, les « superpositions » vont agir de même avec la sculpture.

Chapitre VI : Superpositions (1984, ...)

1) Un objet placé sur un autre font une sculpture.

*Brandt/Haffner*³⁰⁷ (1984) est la première pièce de la série. Elle se compose d'un réfrigérateur posé sur un coffre-fort. Tous deux sont parallélépipédiques. Le réfrigérateur Brandt est – si l'on fait exception de la poignée en haut à droite et de l'étiquette en haut à gauche affichant le nom de la marque – entièrement blanc. La porte est légèrement moins haute que le caisson, qui apparaît en bas. Le coffre-fort Haffner se présente sous la forme d'un caisson jaune muni d'une porte centrale sombre, pourvue d'une poignée métallique à gauche. Le coffre est également doté d'une étiquette métallique frappée du nom de la marque.

Visuellement, la superposition des deux objets se présente de façon harmonieuse : leur composition (caisson, porte, poignée, étiquette, gonds) est quasi identique, tout en s'alternant subtilement pour le format, Haffner étant très légèrement plus large tandis que Brandt est nettement plus élancé. On remarque de la même façon un agencement très équilibré des couleurs, le jaune et le noir en bas contrastant avec le blanc immaculé de l'élément supérieur. Cette alternance ton noir/brun ton blanc allège considérablement la composition où ne sont pourtant présents que des éléments lourds. Les couleurs vives et profondes du socle ancrent l'objet dans le sol, tandis que la pâleur spectrale du réfrigérateur (souvent accentuée par les murs blancs des salles d'expositions) le dématérialise. Tous ces éléments participent de la grande efficacité visuelle de l'œuvre.

On retrouve ce procédé à plusieurs reprises, notamment avec *Brandt/Fichet-Bauche*³⁰⁸ (1984), qui réutilise le même frigidaire que dans l'œuvre précédente. L'œuvre se détache quelque peu de son aînée par le type de synthèse mise en action : Brandt différait d'Haffner par la couleur et s'en approchait par la forme. Ici c'est l'inverse : le coffre-fort est de format beaucoup plus massif, tout en arborant des non-couleurs, le noir et le gris, donnant une solidité plus prégnante à l'ensemble. On obtient une alternance chromatique façon Yin et Yang : les deux objets sont diamétralement opposés et donc, faits pour être ensemble. On conserve aussi de son aîné l'opposition entre socle terrien et sculpture aérienne, le noir et la massivité du socle clouant l'ensemble au sol tandis que le réfrigérateur semble toujours se désincarner dans le « white cube ».

*1/9*³⁰⁹ (1985) présente un bidon métallique sombre sur une colonne à l'antique blanche, faisant exactement le même diamètre. Les deux éléments sont cannelés, mais de façon différente : horizontalement pour le bidon, verticalement pour la colonne. Ici, Lavier joue à nouveau le jeu de la synthèse visuelle, chaque élément semblant être la continuation de l'autre, et les différences de

³⁰⁷ Cf. ANNEXES, cat. 49.

³⁰⁸ Cf. ANNEXES, cat. 50.

³⁰⁹ Cf. ANNEXES, cat. 51.

couleur et de cannelures n'étant qu'un agréable jeu de variations et de rythmes. Il poursuit son expérience avec *5/9*³¹⁰ (1985) : cette fois-ci, même le bidon est blanc, donnant l'impression que nous sommes face à un monolithe, effaçant ainsi la distance culturelle entre un outil industriel et un élément d'architecture antique, par leur rapprochement esthétique.

Le rapprochement entre deux objets singuliers par le truchement de la concordance esthétique est le principe phare de la série, et compte de nombreux exemples. C'est ainsi le cas d'*Ikea/Zanussi*³¹¹ (1986), à l'occasion duquel Lavier superpose une armoire en bois à un congélateur, poursuivant ainsi son utilisation des appareils frigorifiques, autre récurrence majeure de la série. La cohérence visuelle entre les deux est évidente : il s'agit de deux volumes rectangulaires blancs, rigoureusement géométriques et de largeur similaire, l'un vertical, l'autre horizontal. La profonde horizontalité du congélateur se retrouve dans les rainures des portes de l'armoire. Bien que les deux éléments soient dissociables, l'efficacité de leur association est frappante. Cela est accentué par la faible profondeur des objets – soixante cm au maximum, ce qui compte tenu de leur hauteur est négligeable – donnant à l'ensemble l'apparence d'une plaque frontale³¹². Les deux objets perdent ici clairement l'insignifiance de leur individualité au profit d'une valeur iconique impressionnante, seulement apportée par leur union. L'ensemble brille également par l'équilibre entre masse et surface. Haute de deux mètres cinquante et large de plus d'un, la sculpture est très imposante, sans toutefois donner une impression de lourdeur. Ceci est dû essentiellement à deux éléments : la prépondérance physique de l'armoire, donnant une dimension majoritairement verticale à la composition, et la quasi-monochromie blanche des deux éléments, conférant une allure spectrale à l'ensemble et l'allégeant considérablement. *Idéal Standart/Conforama*³¹³ (1987) reprend cette idée d'associer deux objets très génériques, qui pris en particulier ne présente aucun intérêt. L'œuvre présente un radiateur en fonte sur une commode. L'harmonie jaillit facilement : les objets sont rattachés à l'idée du foyer et mis en scène de façon à suggérer une douce unité. Ils sont de largeur et de hauteur similaire, tandis que leur couleur et leur matière s'opposent, créant ainsi une tension plastique équilibrée. De la même façon, les lignes verticales des portes de la commode sont continuées par les tubes du radiateur. La nature incongrue – il est peu logique de placer un objet en fonte sur un meuble en bois – fait porter l'attention sur l'esthétique de l'ensemble, qui ainsi agencé renverse, comme précédemment, la lourdeur de ses composants. *Manutand/Kind*³¹⁴ (1987) insiste quant à elle sur l'équilibre entre les contrastes. Ici, un dérouleur de papier kraft est posé sur un classeur métallique. Les formats s'opposent, les tons s'accordent. Le gris des classeurs et le brun du rouleau sont des coloris doux qui vont bien ensemble, et pourraient se confondre. En revanche, les silhouettes des deux objets sont très différentes : le classeur est massif, horizontal, géométrique, tandis que le dérouleur est aéré, vertical et arrondi. Ici les contraires s'attirent, grâce au choix des objets et à leur disposition. On constate en effet que la hauteur du dérouleur est quasiment exactement égale à la largeur du

³¹⁰ Cf. ANNEXES, cat. 52.

³¹¹ Cf. ANNEXES, cat. 53.

³¹² Nous verrons par la suite que certains auteurs l'ont assimilé à une stèle.

³¹³ Cf. ANNEXES, cat. 62.

³¹⁴ Cf. ANNEXES, cat. 63.

classeur, tandis que la hauteur de ce dernier est presque égale à la largeur du premier. Il y a donc une concordance subliminale mais pourtant effective entre les formats. Leur disposition accentue cet effet : alterner deux formes aussi apparemment opposées (et pourtant similaire) crée un rythme interne à la sculpture. A fortiori, la place du rouleau par rapport au classeur est déterminante. Le dérouleur est en effet posé dans l'axe frontal du rangement, créant ainsi une parfaite continuité avec l'alignement des poignées au milieu des tiroirs, donnant le sentiment que l'objet est le prolongement du socle, sa forme y étant déjà inscrite. En soi, le classeur et le dérouleur gagnent beaucoup à être associés. Déjà eux-mêmes de taille conséquente, leur union leur fait accéder à l'échelle supérieure. Cet état de fait, associé à l'exotisme de leur superposition, confère à l'ensemble un aspect solennel, impressionnant. Sans cesser une seconde de les reconnaître, on en vient rapidement à oublier ce qu'ils sont pour apprécier l'efficacité visuelle de leur accouplement. Citons dans un même ordre d'idée *HIZanussi*³¹⁵ (1988), qui propose un soc de charrue sur un réfrigérateur, où Lavier joue cette fois jusqu'au bout la carte de l'équilibre entre un petit objet noir de format arrondi et un item blanc, massif et géométrique, donnant lieu à ce qui pourrait être une sculpture abstraite de la première moitié du XX^e siècle. Il n'y pas de continuité visuelle ici, plutôt un contraste net et évident entre deux formes, dans lequel deux objets terriblement utilitaires acquièrent une certaine noblesse, et une surprenante beauté. L'association, poétique, permet une inversion de la perspective : le soc, d'habitude enfouie sous une structure, et a fortiori sous la terre, se voit ici propulsé dans le ciel et renversé de façon dynamique, s'octroyant une étonnante puissance visuelle.

*Sambre et Meuse/Flambeau*³¹⁶ (1988) décline le même thème avec de nouveaux composants : une enclume posée sur un classeur métallique. Vertical, orthogonal, immaculé, il rappelle les réfrigérateurs utilisés jusque là. Il est aussi haut et élancé que l'enclume, sombre, est horizontale et trapue. Cette alternance de forme et de couleur est encore une fois contrebalancée par une continuité visuelle, les deux objets étant faits de métal et la base de l'enclume correspondant aux lignes verticales des tiroirs du classeur. L'association permet d'attirer l'attention sur la beauté géométrique des éléments, ici appréciés pour eux-mêmes et non plus pour ce qui se trouve sur eux – comme le veut une enclume, où à l'intérieur – comme le veut un rangement. Cette fois, c'est l'enclume qui est posée sur quelque chose, ce qui lui permet d'être mise en perspective et d'être admirée pour sa noblesse. La superposition crée un effet d'abstraction, le classeur devenant fût, l'enclume trapèze, permettant d'envisager le tout comme un pilastre et son chapiteau. L'ensemble entre alors dans le domaine sculptural et architectural, à la manière de 1/9 et 5/9 quelques années plus tôt. Lavier réitère l'essai avec *Hercules/Cole*³¹⁷ en 1990.

*Young-Chang/Arthur Martin*³¹⁸ (1990) est un autre exemple classique de superposition, que nous avons choisi car il rassemble deux objets récurrents dans l'univers laviérien : un congélateur sert de socle à un piano. A nouveau, un effet d'abstraction se produit : on se rend rapidement compte que l'artiste nous a placés face à deux parallélépipèdes rectangles, l'un noir, l'autre blanc,

³¹⁵ Cf. ANNEXES, cat. 65.

³¹⁶ Cf. ANNEXES, cat. 68.

³¹⁷ Cf. ANNEXES, cat. 69.

³¹⁸ Cf. ANNEXES, cat. 73.

l'un légèrement plus grand, l'autre légèrement plus large, tous deux hermétiques, d'une finition exemplaire, présentant des parois lisses et des formes nettes. Un lien de parenté apparaît : on ne sent pas une grande différence entre ces objets aux finalités si éloignées, si ce n'est la couleur, un fort contraste entre noir et blanc dont l'efficacité n'est plus à prouver. La cohérence interne et l'unité de la sculpture est donc tout à fait évidente pour le regardeur, qui ne voit au fond que l'alternance entre deux blocs rectangulaires orthogonaux, hermétiques, blanc et noir. On pourrait les croire construits par la même personne, la superposition ne faisant que rendre compte d'une similarité visuelle troublante. La qualité de la sculpture repose donc ici autant sur l'homogénéité de ses composants que sur l'équilibre de leur différence.

Le trio d'œuvres suivant, réalisé peu après le début du « chantier », ouvre une perspective dans le champ des « superpositions ». Au lieu de placer un objet sur un autre, l'artiste s'emploie à associer une sculpture à une musique. Le premier exemple, *Varèse/Calder*³¹⁹ (1985), propose un morceau de *Ionisation* du compositeur franco-américain Edgar Varèse, sur une sculpture de type « *stabile* » de Calder. Le travail de cet artiste est reconvoqué pour *Mozart/Calder*³²⁰ (1986) dans lequel un mobile est confronté à la sonate KV 331 de Mozart. Le troisième et dernier exemple, *Ellington/Girardon*³²¹ (1986), associe *In a Mellow Tone*, standard jazz des années 1940, interprété par Duke Ellington, à une statue de Girardon, sculpteur académique du XVII^e siècle, décorateur des jardins de Versailles et grand spécialiste des œuvres *all'antica*.

La nature particulière des œuvres n'empêche par le rapprochement possible de leurs composants. *Varese/Calder* met en scène deux avant-gardismes des années 1920 : la sculpture est élégante, abstraite et complexe, tout comme la pièce musicale. Chacune aborde pour l'époque un aspect non-conventionnel de sa discipline. Avec *Mozart/Calder*, le rapprochement est plus complexe. Distants dans le temps et l'espace, ainsi que du point de vue du style, les deux éléments concordent de façon plus sensible et viscérale que rationnelle : la sonate, délicate et légère quoique lente finit avec ses notes légères par s'accorder avec la sculpture aérienne et fragile, faite de morceaux de métal avimorphes accrochés au plafond. *Ellington/Girardon* donne lieu à un nouveau rapprochement inattendu. Ici la synthèse semble se faire sur un plan culturel : chacun à sa façon incarne un standard de sa discipline, à savoir le jazz noir-américain du milieu du XX^e siècle et la sculpture classique académique. Chacun est le représentant parfait de son genre dont il est le générique. Leur association leur permet de retrouver un certain éclat : séparément, ils sont agréablement mais peut-être quelque peu lassants ; ensemble, ils deviennent étranges et créent une zone de trouble et d'indécision, exactement comme c'était le cas avec le frigidaire et le coffre-fort – eux aussi des génériques –, qui pris séparément ne suscitent que l'ennui, mais qui superposés créent le mystère et l'esthétisme.

Il est évident que l'artiste recherche ici quelque chose de différent des propositions précédentes qui reposaient exclusivement sur l'unité visuelle et la présence spatiale. Ici, avec

³¹⁹ Cf. ANNEXES, cat. 54.

³²⁰ Cf. ANNEXES, cat. 55.

³²¹ Cf. ANNEXES, cat. 56.

l'introduction du son, c'est une toute nouvelle dimension qui s'ajoute. L'œil n'est plus le seul organe mis à contribution, l'oreille est aussi sollicitée, avec bien sûr le cerveau qui doit opérer la synthèse des informations reçues. Plusieurs questions sont posées à ce moment : son et objet se superposent-ils aussi facilement qu'objet et objet ? L'hétérogénéité des sources est-elle un obstacle à la synthèse ? Est-il possible pour un être humain d'apprécier simultanément un son et une image sans aller de l'un à l'autre (et perdre conséquemment l'unité de l'œuvre puisqu'il ne ferait que sentir une *succession* d'objets au lieu de les apprécier comme un ensemble). Nous sommes ici clairement dans le domaine de l'expérimentation, où Lavier cherche à savoir si, au-delà du principe de poser un objet sur un autre, l'idée même de superposition est valable et viable en général, même étendue à un spectre beaucoup plus large que celui de l'objet physique. L'expérience est visiblement concluante, puisqu'il réitère ce type de dispositifs avec d'autres composants au Château de Pommery vingt-cinq ans plus tard. De ce point de vue, cette miniserie apparaît comme une étape absolument décisive dans l'évolution du « chantier » des superpositions.

D'autres propositions de ce moment tentent de synthétiser la superposition « normale » et les récentes expérimentations. Ainsi, *Tudor/Triangle*³²² (1985) se compose d'une batterie automobile posée sur une enceinte acoustique raccordée à un magnétophone. Ici la synthèse s'effectue de deux façons. On retrouve d'abord l'harmonie visuelle, la batterie étant le prolongement gracieux du long caisson rectangulaire. Le tout prend l'aspect d'une grande forme géométrique verticale. Les deux objets, frontalement associés et placés dans le même axe, semblent avoir été construits en fonction de l'autre, et forme un étonnant totem. La deuxième synthèse est d'ordre linguistique : le caisson relié au magnétophone diffuse un solo de batterie de Jack de Johnette, collaborateur entre autres de Miles Davis, Herbie Hancock et Chet Baker. Nous sommes donc tout autant mis face à une batterie (automobile) placée sur une autre batterie (musicale). On retrouve le même type de rapprochement de façon plus explicite avec *Calder/Calder*³²³ (1988) qui propose encore un *mobile* de Calder sur un radiateur d'une marque homonyme, devenant pour l'occasion un socle rectangulaire idoine. L'œuvre permet notamment de montrer que le nom de Calder désigne aussi bien un sculpteur illustre qu'une marque de radiateur standard, confusion linguistique qui rappelle les premières œuvres de Lavier. Notons enfin que cette concordance sonore est à nouveau à l'œuvre avec *Revox-Revox* (1988), juxtaposition – les objets sont cette fois mis côte à côte – d'un magnétophone et d'un bidon de produit chimique de marques homonymes. Ici Lavier joue de plusieurs façons sur les mots, puisque les objets sont mis en relation en raison de leur apparence, apparence non pas visuelle mais sonore, attestant à nouveau des multiples possibilités visuelles contenues dans un seul mot.

En exposant une enceinte diffusant de la musique, Lavier ouvre avec *Tudor/Triangle* une brèche capitale pour cette série, celle de l'objet montré *en train de fonctionner*. Il reprend le procédé l'année d'après avec *Knapp Monarch/Solid Industries*³²⁴ (1986) dans lequel Lavier expose

³²² Cf. ANNEXES, cat. 58.

³²³ Cf. ANNEXES, cat. 66.

³²⁴ Cf. ANNEXES, cat. 57.

un radiateur superposé à un classeur métallique. Le premier élément est – d’après photo – branché sur secteur, sa résistance devenant incandescente. Cette même œuvre aborde également la synthèse visuelle entre les formes, le radiateur, fin et ultravertical étant placé dans l’axe du classeur, apparaissant comme son prolongement, notamment par la concordance entre les grilles du premier et les poignées du second.

N° 5/Shalimar (1987) fait figure d’incongruité et annonce une année 1987 riche en expérimentations, l’œuvre ne mobilisant ici ni objet ni musique, mais deux célèbres parfums français, créant ainsi la première superposition olfactive, sollicitant ainsi un nouveau sens après la vue et l’ouïe. Notons au passage le pas qui est franchi par Lavier : lorsque celui-ci a introduit la musique dans la présente série, celle-ci était toujours mise en relation avec un objet. Ici il n’en est rien, le spectateur étant directement mis en présence de deux odeurs. Les deux fragrances en question sont *N°5* de Chanel et *Shalimar* de Guerlain tous deux créés dans les années 1920 pour les femmes³²⁵, et toujours classés en tête des ventes³²⁶. L’origine spatiotemporelle, de même que le style, les rapproche. Ils appartiennent également au registre commun, étant tous deux parfaitement connus du grand public. Il ne s’agit pas ici de créer un troisième parfum à partir des deux – la science du parfum est trop délicate pour cela – mais plutôt une sculpture, fondée sur une alliance esthétique et conceptuelle. Lavier convoque deux paradigmes de prestige, de beauté, et leur association, non-visible mais sensible, se fait par le nez et par l’esprit. Il est nécessaire d’avoir conscience de ce qui est superposé pour apprécier la tentative. L’œuvre est immatérielle, et pourtant la pièce est saturée de sa présence. Lavier teste ici les limites de son système, leur présence étant olfactive, leur union ne reposant pas sur leur efficacité visuelle commune. Il s’agit plutôt d’éprouver les limites de notre sens esthétique. Si nous sommes capables d’apprécier la continuité visuelle – ou la pertinence de l’association – entre deux formes sur un plan optique, pouvons-nous aussi juger de la synthèse possible de deux odeurs, sur un plan, donc, olfactif ? En superposant ces deux éléments, Lavier ne fait pas nécessairement appel au parfumeur qui sommeille en chaque spectateur, mais il élargit plutôt la capacité de celui-ci à juger une œuvre, au-delà de la vision et au-delà du concept, les deux prismes artistiques habituellement privilégiés. Nous sommes mis face à une sculpture inédite, étonnante, par la superposition de deux choses familières mais qui prennent alors un nouvel éclairage. On retombe donc ici parfaitement dans la logique de la série.

Tennis/Volley-ball³²⁷ (1987) étrenne un type particulier de superpositions, dans lequel l’artiste, en raison de la nature spécifique des matériaux, est amené à modifier son dispositif. Il accroche au mur un filet de tennis *par-dessus* un filet de volley-ball. L’œuvre se développe depuis le mur et non depuis le sol, se rapprochant par conséquent autant du tableau que de la sculpture. L’ensemble crée un long quadrillage horizontal, une accumulation de formes géométriques en noir et blanc, évoquant certains motifs de l’art abstrait, ou de l’art déco. L’œuvre inverse le rapport d’usage de ses composants : d’ordinaire, dans les sports susmentionnés, le filet est une chose à

³²⁵ Pour plus de précisions sur ces parfums, cf. P. Laszlo, S. Rivière, *Les sciences du parfum*, PUF, Que sais-je, 1997, Paris, p. 59, 61, 75 et E. Brouillé, I. Laroze, *Le livre du parfum*, Flammarion, Paris, 1995, pp. 214-218.

³²⁶ *Les sciences du parfum*, *op.cit.*, p. 61.

³²⁷ Cf. ANNEXES, cat. 59.

éviter, que l'on craint et méprise. Il devient pour l'occasion, par le truchement des moyens de l'art, un support visuel sur lequel il convient de s'arrêter.

*Anisa/CBS*³²⁸ (1985) et surtout *Privé/Mobi*³²⁹ (1987) inaugurent la phase monumentale de la série, en présentant un chauffe-eau sur un garage métallique pour le premier, et un silo à grains sur un autre garage pour le second. Dans les cas, nous sommes confrontés à un long cylindre posé sur un imposant pavé horizontal. L'effet esthétique repose sur des principes basiques. Les deux formes sont simples et géométriques et de format opposé, l'une étant vertical, l'autre horizontale, cette différence étant atténuée dans *Privé/Mobi* par le fait que chacun soit cannelé à l'inverse de son propre format. La forme générale de l'un s'inscrit sur la surface de l'autre, créant par conséquent un véritable équilibre visuel. Les deux sont monochromes et dépourvus de détails. La taille de l'ensemble (six mètres de haut pour trois de large) accentue d'autant la puissance visuelle de l'ensemble qui réunit sinon des objets excessivement communs. Il est à noter que *Privé/Mobi* est l'un des rares exemples de la série à avoir été réalisé in situ, pour la salle de peinture du XVIII^e siècle du musée de Grenoble, de façon à s'y insérer sans heurts. L'œuvre répond à l'esthétique de la salle par l'ocre du garage, rappelant les murs de la pièce, tout comme la composition, géométrique et rationnelle évoque celles des tableaux accrochés. *Philips dans Rue de Passy*³³⁰ (1987) fait partie des innovations, l'originalité se comprenant avec le titre : cette fois un objet est placé dans un autre. Le socle en question est un sofa multicolore et bariolé dont il manque le coussin d'assise et à la place duquel est encastré un réfrigérateur blanc, géométrique et imposant. *Philips dans Rue de Passy* a tout d'un couple infernal. La forme cubique du fauteuil s'oppose à la verticalité sèche du congélateur, tandis que sa dureté est une réponse forte et précise à l'aspect moelleux de l'autre. L'exubérance des motifs du sofa confine presque à l'écœurement, tandis que l'appareil se signifie par la grande pureté de ses lignes, l'immaculé de son blanc et l'absence totale de décoration. Pourtant l'association fonctionne : les deux objets s'opposant en tous points, ils s'équilibrent parfaitement. Le fauteuil, très voyant, très large, très ancré dans le sol, accueille avec bonheur cette forme blanche, élancée, immatérielle. L'élément le plus troublant et qui scelle l'efficacité de leur union reste la façon dont ils sont superposés. « Philips » s'incruste dans le fauteuil et la largeur du « trou » entre les deux accoudoirs correspond exactement à la largeur de l'appareil frigorifique. C'est comme s'ils avaient été conçus l'un en fonction de l'autre. On pourrait ici comparer l'ensemble à un téléphone sans fil posé sur sa base : un emplacement a été prévu pour lui. Finalement, le congélateur semble parfaitement à sa place, et c'est le tour de force que Lavier réussit avec cette œuvre. Il est à noter que l'artiste a réitéré le même procédé avec un autre réfrigérateur et un autre sofa dans *Excellence dans Hoffmann* (1988), puis le renverse avec *Pastel Furnitures/Sanyo*³³¹ (1988) à l'occasion duquel un réfrigérateur sert cette fois de socle au fauteuil, sans toutefois reprendre le motif de l'encastrement. L'œuvre se conforme pour l'essentiel aux codes visuels de la série en proposant un réfrigérateur blanc encore plus dogmatiquement géométrique que précédemment, sur un fauteuil design de couleur noire et de forme sinusoïdale.

³²⁸ Cf. ANNEXES, cat. 61.

³²⁹ Cf. ANNEXES, cat. 60.

³³⁰ Cf. ANNEXES, cat. 64.

³³¹ Cf. ANNEXES, cat. 67.

Les deux objets s'opposent radicalement, tout en trouvant certains points de convergence : la largeur du frigidaire équivaut à la longueur du fauteuil, tandis que la largeur de celui-ci équivaut à la profondeur du premier. La forme du fauteuil se retrouve dans la poignée « en Z » de l'appareil, amenant par conséquent une certaine continuité visuelle entre les deux. A la manière d'une harmonie vocale, les deux objets émettent des sons différents mais complémentaires finissant par se fondre dans une entité esthétique.

*Beaunotte/Nevada*³³² (1989) marque une inflexion dans la série. Son socle est des plus classiques : il s'agit à nouveau d'un réfrigérateur. On remarque cependant qu'à la fin des années 1980, Lavier radicalise ses choix en la matière, les frigidaires élus étant de plus en plus géométriques. Ce qui lui est superposé en revanche est entièrement nouveau, puisqu'il ne s'agit pas d'un objet industriel mais d'une pierre brute venant de la carrière de Beaunotte en Bourgogne. Ici, point de continuité visuelle, simplement un écart maximal, une dissonance stridente à l'occasion de laquelle Lavier cherche manifestement à éprouver les limites de son procédé. Tout juste remarquait-on que la pierre entre dans un registre chromatique similaire à celui de l'appareil avec ses tons clairs, adoucissant ainsi le passage de l'un à l'autre. Ici Lavier mise plutôt sur l'efficacité du frigidaire utilisé comme socle, expérimentation à l'œuvre depuis plusieurs années. Ici l'objet sert de présentoir à la pierre, comme si on se trouvait dans un musée d'histoire naturelle. La pierre vient rompre avec la rigueur des lignes du réfrigérateur. Ainsi leur association leur permet d'échapper à leur propre banalité, leur rencontre débouchant sur le jamais-vu. On peut alors, grâce au contraste, se rendre à l'esthétique géométrique du frigidaire et à la beauté sauvage de la pierre. Enfin, la marque du réfrigérateur nous place dans une ambiance un peu particulière : l'état du Nevada aux Etats-Unis est connu pour ses déserts rocaillieux. Il n'y a donc pas, sémantiquement, à s'étonner de voir la surface du « Nevada » recouverte d'une pierre solitaire, provoquant ainsi une étonnante rencontre poétique entre la campagne bourguignonne et le désert américain. Le procédé sera réutilisé pour *Etruchet/Nevada* la même année. *Ferrari/Zanussi*³³³ (1992) se place dans la continuité de cette expérience, plaçant sur un socle-refrigérateur une aile de voiture en ruine de marque Ferrari, marquant ici un lien avec la série des objets repeints, qui mobilisait fréquemment ce type d'item. Comme *Beaunotte/Nevada*, l'œuvre présente un composant inhabituel : un objet partiellement détruit. Malgré tout, le mélange fonctionne : il convient tout d'abord de noter que la façon dont l'aile a été pliée par l'accident est esthétique. Tordue en plusieurs endroits, elle forme désormais un double triangle ou une sorte de chevron, cédant ainsi à la géométrie ambiante de la série. La superposition est un subtil mélange de contraste et d'homogénéité : les deux objets appartiennent à des catégories sociales distantes, l'un est brutal, détruit, l'autre rutilant, l'un est d'un rouge vif, l'autre est blanc. Le mariage commence ici : ils sont les deux pièces opposées et complémentaires d'un univers, présentant malgré tout une forme de concordance. Tout d'abord, et comme *Beaunotte/Nevada*, ils se rapprochent par le nom. Ici, on observe un parallélisme entre ces deux noms de trois syllabes à consonance italienne. Ensuite, on constate que la largeur et la profondeur de l'aile, pourtant accidentellement pliée, correspond quasi-exactement à celle du

³³² Cf. ANNEXES, cat. 70.

³³³ Cf. ANNEXES, cat. 76.

frigidaire - où en tous cas, Lavier les a disposés de façon à nous en donner l'impression. L'ensemble crée une forme possible se rapprochant de l'obélisque, avec ce fût couronné d'un triangle, synthétisant deux sortes de beauté, l'une froide et rationnelle, l'autre sauvage et accidentelle. Le dispositif permet à Lavier de mettre en valeur l'objet détérioré : lui aussi mérite qu'on le regarde, quand il est aussi esthétiquement plié. Placé sur le socle quadrangulaire banc, l'objet flotte dans l'espace, perd sa qualité de rebut pour gagner celle de fétiche. Ici, il apparaît clairement que l'opération de superposition proposée par Lavier neutralise le statut qu'avait l'objet précédemment. Si l'aile avait simplement été posée par terre, elle n'aurait pas réellement quitté l'emplacement réservé au rebut, et son réexamen n'aurait probablement pas pu être aussi facile. Avec le socle géométrique, parfaitement calibré pour lui -Lavier en a choisi un moins grand que d'habitude, pour que l'aile n'apparaisse pas trop petite -, l'objet mis dans certaines conditions. Le dispositif engage le spectateur à un examen essentiellement visuel, où les objets, sélectionnés par Lavier en ce sens, passeront le test avec les honneurs.

A partir de la fin des années 1980, Lavier incorpore à ses dispositifs des éléments du design. Les œuvres suivantes sont à considérer comme les suites de *Pastel Furnitures/Sanyo*, qui présentait déjà un fauteuil d'inspiration design - sans pour autant être « signé » par un grand nom - sur un frigidaire. On peut aussi citer *Calder/Calder*, créé la même année, qui associait une œuvre d'art à un radiateur. *Panton/Faure*³³⁴ (1989) superpose la célèbre chaise de Verner Panton, ici de couleur rouge, à un réfrigérateur commun de marque Faure. Lavier développe son propos avec *Panton/Arthur Martin*³³⁵ (1991), dans laquelle la chaise est blanche, de même que le frigidaire, et ce jusque dans ses moindres détails, étiquette et poignée comprises. *Paulin/Planokind*³³⁶ expose deux objets désormais courants dans la série des « superpositions », un siège design dessiné par Paulin, qui fut notamment chargé de l'ameublement de l'Elysée sous Georges Pompidou, sur un classeur métallique, type d'objet déjà convoqué par le passé³³⁷. Le fauteuil est allongé, de forme sinusoïdale et de couleur rouge, tandis que le classeur est un imposant pavé blanc horizontal, se rapprochant nettement des congélateurs fréquemment employés par l'artiste. *Prouvé/Faure*³³⁸ (1995) utilise d'ailleurs un de ces congélateurs blancs et géométriques³³⁹ comme support d'une table en bois et métal de chez Prouvé, célèbre créateur de mobilier français. Enfin, citons *La Bocca/Bosch*³⁴⁰ (2005) qui utilise exactement le même socle, quoique de marque différente, pour un canapé rouge en forme de bouche créé par le studio italien Gufram, d'après les plans de Salvador Dali. Comme à son habitude, l'artiste va s'employer à créer des continuités visuelles entre ces objets, tout en mettant à profit leurs différences afin de mettre en place une tension plastique. Ainsi, les sièges libres, arrondis, et sinusoïdaux de Panton et Paulin, l'érotisme de Bocca,

³³⁴ Cf. ANNEXES, cat. 71.

³³⁵ Cf. ANNEXES, cat. 72.

³³⁶ Cf. ANNEXES, cat. 75.

³³⁷ Cf. *Knapp Monarch/Solid Industries, Manutand/Kind, Sambre et Meuse/Flambeau, Hercules/Cole, etc.*

³³⁸ Cf. ANNEXES, cat. 77.

³³⁹ De la même marque que le frigidaire associé à Panton.

³⁴⁰ Cf. ANNEXES, cat. 81.

s'opposent aux formes arides des frigidaires, congélateurs et autres classeurs métalliques. La plupart du temps, un contraste chromatique est aussi à l'œuvre, les sièges et canapés étant d'un rouge vif tranchant avec l'immaculée blancheur de leur support. Ceci étant, Lavier n'omet pas de relier optiquement les composants. En effet, on remarque que chaque couple est disposé de telle façon que les dimensions des objets correspondent entre elles : la largeur de la Panton équivaut à celle de Faure et d'Arthur Martin, la longueur de Paulin correspond à l'espace entre les étiquettes métalliques des tiroirs de Planokind, l'espace entre les pieds de table de Prouvé équivaut strictement à la largeur du congélateur de Faure, tandis que la hauteur de Bocca est égale à celle de Bosch. Cette continuité visuelle devient paroxystique avec *Panton/Arthur Martin*, dans laquelle les deux objets sont de plus entièrement blancs, donnant à l'ensemble un aspect monolithique. On peut également ajouter que *Bocca/Bosch* profite du rapprochement homophonique entre les noms de ses composants.

Ces dispositions ont plusieurs implications. Tout d'abord, elles attirent l'attention sur ces objets design, qui même s'ils sont loués pour leur esthétisme, ne sont pas pour autant considéré comme des œuvres d'art. Ainsi juchés sur leurs piédestaux, ils échappent au monde commun ainsi qu'à leur destin de siège, passant du statut de réceptacle pour bassin à celui de sculpture. Ils deviennent alors uniquement des objets de délectation esthétique. Cette réévaluation s'opère également pour les supports, qui profitent d'emblée de ce constat : ils entrent en compétition – ou en synergie – visuelle avec des objets conçus pour être beaux. Ceci permet la reconsidération esthétique de ces objets usuels, dont on peut admirer la puissante géométrie et la pureté formelle. L'objet industriel est alors comparable à l'objet design, dès lors qu'il apparaît comme son pendant logique. Il est notable que leur rapprochement augmente leur intensité visuelle. Les formes de Panton et Paulin apparaissent d'autant plus souples, liquides et subtilement équilibrés qu'elles sont posées sur de massifs parallélépipèdes rectangles. La table de Prouvé gagne une envergure considérable en déployant ces ailes au-dessus du congélateur. L'œuvre ne semble constituée que de quelques traits orthogonaux, conférant une grâce étonnante à un assemblage pourtant corpulent. Quant à la Bocca, la vulgarité de son aspect³⁴¹ devient un atout : elle n'est plus que le contrepoint esthétique de son support ultra-rectiligne. Cette miniserie est une forme de consécration pour chacun : les objets design entre enfin au royaume de l'art, tandis que les items industriels prouvent leur valeur face aux fleurons de l'esthétisme contemporain.

Lavier poursuit son travail en s'appuyant cette fois uniquement sur des représentants du design, avec *Bertoia/Eames*³⁴²(2001) et *Panton/Eames*³⁴³(2001). Le premier exemple superpose l'assise et le dossier d'une chaise « diamond » d'Harry Bertoia sur les patins du « Rocking arm chair » de Charles et Ray Eames, tandis que le deuxième se compose à nouveau de la chaise de Panton, cette fois affublée d'un trou comme on en trouve fréquemment sur les chaises des Eames. Avec ces œuvres, Lavier pousse le principe de la superposition jusqu'à l'alchimie. Pour *Bertoia/Eames*, on constate que le panier de la chaise Bertoia s'insère à la perfection dans

³⁴¹ Elle fut essentiellement utilisée comme mobilier dans des boîtes de nuits douteuses, cf A. Barré-Despond (dir.), *Dictionnaire International des Arts Appliqués et du Design*, op.cit., p. 261.

³⁴² Cf. ANNEXES, cat. 79.

³⁴³ Cf. ANNEXES, cat. 80.

l'armature des pieds du siège des Eames. Il est difficile de faire une distinction entre les deux parties, d'autant que chacune est composée d'une structure en fer similaire. Il n'y a aucune forme de rupture visuelle entre les deux, à tel point que le spectateur non-averti sera bien mal aisé de deviner tout seul qu'il s'agit de deux pièces mélangées, et non d'une chaise à part entière. Il convient de mentionner que les créateurs sont des contemporains et qu'ils ont travaillé ensemble, avant de s'attaquer en justice, s'accusant de voler le travail de l'autre pour des projets personnels. La partie manquante de chaque chaise ressemble d'ailleurs de manière troublante à leur remplaçante. Lavier, par la magie de l'art, ressuscite cette collaboration avortée et crée l'ultime chaise, résultat final de l'union de deux styles très proches. Il renoue le lien brisé entre ces créateurs, et fait naître ce qui sinon serait resté à l'état d'idée. *Panton/Eames* prend le même chemin : seuls les connaisseurs du travail de chaque designer peuvent remarquer le trompe-l'œil, tant la cavité, ovoïde et libre, d'Eames, s'insère sans difficulté dans la chaise si souple de Panton. Chacune accepte une dégradation profonde de son intégrité : Panton concède un trou béant dans sa surface, tandis qu'Eames voit son objet réduit à une cavité, c'est-à-dire, au vide. Cependant l'opération a pour but de faciliter l'union entre les deux. La grande force de l'ensemble est que les deux objets conservent leurs traits caractéristiques, c'est-à-dire la forme générale et l'aspect monolithique de la « Panton », et le trou de « La Chaise » des Eames. Il y a un phénomène de persistance des formes dans la vision, malgré la disparition des objets. *Panton/Eames* est comme un nouveau-né : il ressemble autant à son père qu'à sa mère, sans être ni l'un ni l'autre, mais totalement lui-même. En effet, l'opération de perçage n'a pas été faite par Panton et les Eames n'ont jamais créé de chaise de cette forme. C'est donc bien un nouvel objet qui se trouve devant nous, créé par Bertrand Lavier, qui a su marier avec subtilité deux styles de design pour donner naissance à quelque chose d'inédit. L'artiste ne se contente pas de poser un objet sur un autre, il les mêle biologiquement, fait fusionner leur ADN. Il crée une opération alchimique où « design + design = œuvre d'art ». Lavier se moque bien de mettre au point un siège confortable qui puisse décorer tel ou tel appartement. Il donne plutôt naissance à une succession de formes dans l'espace, aboutissant à une sculpture diaphane, jouant sur le plein et le vide. En rajoutant cet orifice, l'artiste rééquilibre visuellement l'objet, le trou répondant à l'arc du vide sous l'assise et le creux créé par l'enfoncement des pieds. Il améliore ainsi considérablement l'effet optique de l'objet, en poussant au maximum ses qualités : légèreté, fragilité, évanescence. La chaise y perd en identité – on l'identifie plus facilement à une sculpture abstraite, assez proche d'ailleurs, de ce que Lavier a pu produire avec les « Walt Disney Productions », qu'à une chaise – et probablement aussi en stabilité. En accentuant l'esthétisme de l'objet et en atténuant sa solidité, l'artiste décale l'intérêt de la pièce. En opérant ce mélange visuel –et non fonctionnel– Lavier permet à ces artefacts design de devenir une œuvre d'art.

Enfin, il reste à dévoiler une dernière tendance des superpositions, celle des assemblages monumentaux et poétiques. *Argens/Decaux*³⁴⁴ (1990) *Xmas/Griffet*³⁴⁵ (1997) et

³⁴⁴ Cf. ANNEXES, cat. 74.

³⁴⁵ Cf. ANNEXES, cat. 78.

*McCormick/Saxo*³⁴⁶ (2007) sont les exubérants héritiers de *Privé/Mobi*. Le premier propose une hélice de bateau fixée au sommet de toilettes publiques ; le second met en scène des guirlandes de Noël sur un camion-grue ; tandis que le dernier expose une laboureuse sur une cabane de jardin. Chacune de ces propositions dépasse les quatre mètres cinquante de haut, *Xmas/Griffet* atteignant même presque le double. Ici Lavier ne mise pas sur l'homogénéité visuelle, les objets étant assez dépareillés, et seulement parents dans la monumentalité. En outre, l'artiste convoque pour chaque couple un objet particulièrement trivial, la grue, la machine agricole, et bien sûr les toilettes publiques étant significativement éloignées du monde de l'esthétique. Pourtant, Lavier va s'employer à créer un assemblage visuel pertinent. Il utilise pour cela l'arme désormais coutumière des différences complémentaires : la sanisette est aussi blanche, massive et monolithique que l'hélice est noire, élancée et multipartite. Le camion-grue est aussi imposant, monochrome et déprimant que les guirlandes sont fines, adaptables et chatoyantes. *McCormick/Saxo* reprend les mêmes oppositions qu'*Argens/Decaux*, à la différence qu'ici la forme sur le socle est rouge et mise sur une verticalité très dynamique. De la même manière, l'artiste vise à établir une forme de continuité entre les objets en les disposant de façon adéquate. L'hélice semble encastrée dans le toit des toilettes ses pals venant en outre se ficher dans les rainures de l'édifice. Les proportions des deux objets sont en outre bien équilibrées. Dans *Xmas/Griffet*, les guirlandes sont placées le long de l'engin depuis l'habitacle jusqu'à l'extrémité de la grue, se lovant dans toutes les interstices, épousant sans difficultés les formes de l'objet. Dans *McCormick/Saxo*, le rapprochement entre la laboureuse et la cabane de jardin est plus subtil : la hauteur du premier s'apparente à la largeur du second.

Ici Lavier cherche à augmenter l'ampleur esthétique des objets convoqués. Les pals de l'hélice deviennent des pétales s'épanouissant au-delà du pot de fleur gigantesque ; l'imposante présence de la grue n'est plus source d'agressivité, mais de curiosité et de jubilation ; tandis la machine agricole, renversée et juchée sur la cabane, s'élance dynamiquement vers le ciel. L'artiste réussit à donner une image positive et un pouvoir esthétique à des objets imposants mais ternes, voire laids. Le résultat est humoristique et poétique : *Argens/Decaux* devient, outre cette fleur susmentionnée, une machine volante joyeuse, prête à décoller à tout instant, arrachant ainsi la sanisette à son funeste et trivial destin. La grue devient un symbole de fête, tandis que la laboureuse devient un symbole phallique magistral et une réponse à Brancusi et à ses multiples essais de ce type. Il est ici intéressant de noter que l'essentiel des objets choisis ont un rapport à la terre, l'envelissement ou la submersion... Ici le procédé – l'élévation verticale – permet à chacun d'échapper à sa condition et de passer du statut d'élément banal, voire méprisable, à celui de composant esthétique et poétique. Chaque élément présenté est profondément dépendant de sa contrepartie. C'est ainsi parce qu'elles sont mises sur un objet inattendu hors des périodes de fêtes que les guirlandes prouvent à nouveau leur pouvoir féérisant. C'est l'association qui leur donne cette puissance. Prises séparément, la cabane de jardin ou les toilettes ne seraient que des édifices ternes. Devenues socles, elles prennent sens. De la même façon, la stridence visuelle est moins due à la massivité des objets qu'à la façon dont Lavier les a disposés : la machine agricole ne devient un

³⁴⁶ Cf. ANNEXES, cat. 82.

simili-phallus qu'une fois propulsée en l'air et renversée de cette façon – c'est-à-dire contrairement à son usage commun–, atteignant enfin son potentiel esthétique maximum. La machine placée sur son socle n'a plus qu'à être belle ou expressive, à faire parler l'agressivité de ses lignes. Simplement dressée en l'air, sans socle, elle n'aurait pas la même force – il ne faudrait pas penser qu'en raison de son caractère ostentatoire elle soit le seul élément déterminant de la composition. C'est mis en perspective, répondant l'un à l'autre et finissant par parler d'une seule voix, qu'ils se transcendent et deviennent œuvre d'art. *McCormick/Saxo* est l'exemple type que deux éléments sans nécessairement beaucoup de valeur, savamment sélectionnés et associés, peuvent produire une sculpture d'une grande qualité.

Ici prend fin notre description de la série des superpositions d'objets. Nous en avons examiné une trentaine, sur les dizaines qui existent. L'amoncellement d'exemples ne doit pas faire perdre de vue au lecteur que l'on retrouve souvent les mêmes caractéristiques d'une œuvre à l'autre, quand bien même les objets qui les composent sont parfois très différents. Ces superpositions visent généralement à la décontextualisation des éléments choisis pour les placer selon une perspective visuelle qui mettra en valeur des qualités esthétiques les plus souvent insoupçonnées. L'artiste travaille, par le jeu de l'organisation spatiale, à une sculpture cohérente et esthétique. L'opération, très simple, ne change que très rarement l'aspect initial de l'objet, faisant ainsi naître du quotidien une poésie visuelle qui ne demandait qu'à être révélée.

2) Histoire(s) de superpositions.

2.1. A l'origine des superpositions

Le principe des superpositions est latent dans le travail de Bertrand Lavier. Ainsi, dans la série précédente, il s'agissait déjà au fond de mettre un objet – en l'occurrence une couche de peinture– sur un autre, phénomène notamment observé par Bourriaud³⁴⁷, et que Lavier approuve, déclarant qu'il s'agit d'un héritage de sa formation d'horticulteur et de la pratique de la greffe³⁴⁸. On peut observer cette translation entre les deux « chantiers » avec une œuvre précise, créée au tout début des « superpositions » et qui mélange les deux procédés : *Lavier/Morellet*³⁴⁹ (1985) propose la repeinture d'un tableau de Morellet par Bertrand Lavier, qui présente le tout telle une superposition comme le titre l'indique. Ceci indique une forme de continuité entre les séries de l'artiste, qui travestit un propos constant au travers de dispositifs apparemment différents, mais

³⁴⁷ N. Bourriaud, *Expérience Pommery #6*, *op.cit.*, p. 39.

³⁴⁸ « C'est très proche de ce que j'ai fait en horticulture – de la greffe. A partir de deux choses, une troisième émerge » Entretien avec, F. Stech, *J'ai parlé avec (...)*, *op.cit.*, p. 7.

³⁴⁹ Cf. ANNEXES, cat. 83.

répondant d'une sourde logique. Michel Nurisdany fait ainsi remonter encore plus loin l'origine de la série, en cherchant à mettre à jour son véritable moteur :

« Il y a là comme une entreprise de mise en doute généralisée - de mise à l'épreuve aussi. Façon de jeter le trouble dans l'ordre convenu : l'art n'est pas affaire de certitudes. Lavier nous le rappelle - et avec quelle violence, quel mordant ! - si jamais nous avons été tentés de l'oublier. Et pour commencer avec Valse n° 6 après Opus 64 n° 1, de Frédéric Chopin en 1975, au CNAC, il montre douze interprétations du même morceau. La non-coïncidence des versions *superposées*³⁵⁰ mis en évidence là ne témoigne-t-elle pas, au-delà du problème de l'interprétation, d'un phénomène de non-adéquation rendu manifeste aussi dans Arcades du Palais des Doges (1973) ? (...). Inadéquation du même et du semblable... Qu'en est-il, à partir de là, de la représentation ? »³⁵¹.

Ceci permet notamment d'envisager que les deux séries en question, celles des objets repeints et la présente, sont les deux faces, peinte et sculptée, d'un plus vaste système de remise en cause du fait artistique.

a) *La cave de Lavier*

Ce chantier démarre en 1984. Lavier a alors trente-cinq ans, et déjà près de quinze ans de carrière. Sa série phare précédente, des objets « repeints » a été entamée quatre ans auparavant et a attiré la lumière sur son lui. Lavier aurait pu se contenter de cela mais un besoin d'activer de nouvelles questions, d'investir de nouveaux champs de réflexion semble se faire jour. Le milieu des années 1980 est un moment charnière pour lui qui multiplie les expérimentations. Outre le chantier qui nous occupe, il ne tarde pas ouvrir celui, capital, des « Walt Disney Productions ». Il commence également ses travaux sur les papiers peints (*Brasilia*, 1984, *Mobilis*, 1985), reprend des entreprises plus conceptuelles (*La peinture des Martin de 1609 à 1984*), poursuit ses interrogations sur la peinture (*TV Painting*).

Son identité d'artiste redéfinie, ou mieux caractérisée par le chantier précédent, semble vouloir se tester sur d'autres terrains. Ici, c'est le hasard qui a conduit à la naissance de la série, qui contrairement à celle de repeintures d'objets, s'est imposée à l'artiste plutôt que le contraire. Celui-ci a raconté à plusieurs reprises sa rencontre avec le coffre-fort/socle, pas plus loin que dans sa propre cave :

« Il y a dans ma cave à la campagne (...) un coffre-fort ancien. Je me suis rendu compte que ce modèle de coffre-fort ancien était dessiné comme certains socles classiques : il y a une corniche supérieure et une corniche inférieure. Voilà le déclic visuel : j'avais un socle devant les yeux. Après s'enclenche un raisonnement alimenté par une réflexion sur la sculpture. Je choisis alors un coffre-fort qui ne soit pas une antiquité, mais un objet très commun, très usuel »³⁵².

Quelque temps plus tard naissent *Brandt/Haffner* et son cousin *Brandt/Fichet-Bauche*. Ce qui frappe d'emblée, c'est le changement de perspective. Si le chantier précédent était axé sur les propriétés de la peinture, la réflexion est ici clairement portée sur la sculpture. Besoin de changement ou évolution naturelle, toujours est-il que Lavier a envisagé à ce moment-là un objet comme la partie d'une sculpture, là où quelque temps plus tôt il aurait peut-être considéré de le repeindre. Ou plutôt, voyons l'événement de la sorte : c'est parce qu'il a aperçu ce coffre-fort qu'il

³⁵⁰ Nous soulignons.

³⁵¹ M. Nurisdany, *Bertrand Lavier, L'idea di Europa, op.cit.*, pp. 16-17.

³⁵² « Bertrand Lavier, la joie des long chantiers » entretien avec J. Henric, *Art Press*, n° 155, 1991, cité par C. Francblin in *Bertrand Lavier, Flammarion, op.cit.*, p. 42.

n'envisage plus de repeindre tous les objets choisis, et préfère en superposer certains. Il convient à ce titre de remarquer le rôle déterminant de la vision dans la naissance de chantier, caractéristique qui va déterminer sa nature. C'est par un examen minutieux, objectif, décontextualisé que Lavier remarque les qualités physiques du coffre-fort et sa « capacité sculpturale ». En somme, il a vu un socle à la place du coffre-fort. La superposition ramène le spectateur à l'expérience vécue par Lavier, qui le met en condition pour que lui aussi puisse apprécier la qualité sculpturale des objets présentés. L'anecdote est révélatrice aussi d'un certain état d'esprit qui marquera durablement la série : si l'artiste s'est « rendu compte » de la ressemblance entre le coffre et un socle, le déclic ne s'est pas produit immédiatement. Le coffre était présent depuis des années dans la cave et il est probable que ce jour de 1984 n'était pas celui de leur première rencontre. Il y a donc eu une longue période d'indifférence de l'artiste envers l'objet, la même, finalement, que le spectateur avant d'être confronté à la superposition de l'artiste.

L'autre élément important apporté par cette histoire, c'est l'évolution rapide de la réflexion de l'artiste. Celui-ci évoque les « corniches » supérieures et inférieures du coffre lui rappelant les socles classiques. Or, dès les premières réalisations de la série impliquant des coffres-forts, que ce soient *Brandt/Haffner*, *Brandt/Fichet-Bauche*, ou *Siltal/Empire*, ce n'est pas le modèle ancien qui est convoqué. Aucun des coffres utilisés ne dispose de ces fameuses corniches. Ceci indique deux choses : premièrement, que Lavier est passé à une réflexion sur les socles contemporains. Dès les premiers choix, il se tourne vers de simples parallélépipèdes rectangles, et la tendance se confirmera de plus en plus au fil du temps. On est donc plus proche du présentoir des sculptures conceptuelles que des socles ouvragés et intégrés à la narration des statues classiques. Ensuite, cela démontre qu'une fois envisagée, grâce aux corniches, comme socle potentiel, Lavier s'est tourné vers l'objet lui-même, le coffre-fort, et non pas simplement « le coffre-fort en tant que socle ». Il le décontextualise donc à deux reprises. La première en tant qu'instrument commun, usuel, bancaire, et la seconde en tant qu'instrument artistique. L'intérêt se tourne alors vers la forme autonome de l'objet, ses qualités propres et, paradoxalement, ses capacités d'association. Il y a donc ici clairement un glissement qui s'est opéré chez l'artiste. Il se débarrasse du coffre-fort, puis du socle, pour s'intéresser à l'objet. Ce n'est qu'une fois que celui-ci a passé un examen esthétique (couleur, proportion, format, etc.) que celui-ci peut repostuler en tant que socle. La réflexion vaut également pour les objets qui servent de sculpture. Ceux-ci sont débarrassés de leur fonction initiale pour être envisagés avant tout comme des formes. C'est ainsi par exemple que le réfrigérateur peut indifféremment jouer le rôle de socle ou de sculpture, parce que ses formes se prêtent à toutes sortes d'assemblages visuels.

b) Le sentiment de consternation

Le second temps de la création de la série fut celui de l'incrédulité de l'artiste devant sa propre œuvre : « Par exemple, la première fois que j'ai réellement mis un frigidaire sur un coffre-

fort, j'étais consterné, du genre : ce n'est pas possible ! Et j'ai très souvent ce sentiment »³⁵³. Le mot « consternation est fort. Dans le dictionnaire, « consterner » signifie « jeter brusquement un abattement profond »³⁵⁴. L'artiste a donc été atterré par sa propre création. Cela en dit long sur l'audace de l'opération et l'inconfort que le résultat provoque. Mettre un objet sur un autre pour gagner de la place est une pratique courante dans l'aménagement des appartements. Il s'agit en général d'un petit objet posé sur une machine s'apparentant à un meuble. Poser sciemment un frigidaire sur un coffre-fort relève d'une logique autre. Tout d'abord parce qu'il est rare de voir ces deux objets dans la même pièce. Ensuite, parce qu'il fallait avoir de l'imagination pour placer un objet aussi lourd et encombrant sur un autre, ce qui enclenche par conséquent toute une thématique de la perturbation. Ce frigidaire ainsi surélevé n'est pas à sa place habituelle. Les repères visuels ou symboliques qu'on lui avait attribués disparaissent. Pour un objet aussi courant, le trouble équivaut à celui ressenti à la vue d'un proche dont on aurait été séparé depuis longtemps et qui aurait entretemps énormément changé. Ces objets aussi, sont si éloignés du monde artistique, que les placer directement dans une situation sculpturale induit fatalement un choc, surtout lorsqu'ils ne bénéficient d'aucune transformation particulière. Une sorte d'interdit est brisé. Les objets étaient sous notre nez depuis toujours, l'opération est d'une simplicité diabolique. Le résultat est si perturbant qu'on a l'impression de devoir répondre à une question tellement simple qu'on soupçonne l'existence d'un piège. Le spectateur est tenté de se demander face à la superposition, si tout est bien là, s'interrogeant sur le fait qu'une sculpture puisse être aussi simplement construite. Du reste, ce spectateur vit le même sentiment que l'artiste la première fois : « J'ai effectivement dû plonger certaines personnes qui jusqu'alors, comprenaient relativement bien mon travail, dans une grande perplexité, quand j'ai présenté un frigidaire sur un coffre-fort »³⁵⁵. Au-delà même du sens de l'opération, il y a une forme de surprise de la part de Lavier. Celui-ci était jusqu'à présent connu pour ses travaux sur le langage, les faux semblants et sa réflexion sur la peinture. On est assez loin des *Arcades du Palais des Doges*, de *Polished*, des *Landscapes Painting & beyond*, ou des « objets repeints ». Même si ces séries n'avaient pas spécialement de rapport entre elles, on peut constater qu'il s'y trouve constamment un travail sur le trompe-l'œil et l'importance des mots. Au moins en apparence, le nouveau chantier semble différent, suffisamment pour qu'on puisse se demander où veut en venir l'artiste. Il y a aussi probablement de cela dans la propre consternation de l'artiste. Ceci est une autre indication sur le mode de validation des œuvres. Une superposition qui paraîtrait trop logique, trop évidente, qui ne sèmerait pas un minimum le trouble y compris chez son créateur ne serait pas sélectionnée pour une exposition. De ce point de vue, la thématique de l'ébranlement et de la remise en cause, est manifestement à la base du chantier qu'on peut alors plus facilement rapprocher des séries précédentes.

c) Le choix des objets.

³⁵³ Entretien avec D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MNAM, *op.cit.*, p. 26.

³⁵⁴ *Le Nouveau Petit Robert*, Le Robert, Paris, 1995.

³⁵⁵ Entretien avec B. Marcadé, in *Bertrand Lavier*, Athénium, le Consortium, *op.cit.*, p. 18.

Comme on a pu le constater, Bertrand Lavier a utilisé de nombreux types d'objets, allant parfois jusqu'à piocher dans l'immatériel, avec la musique ou le parfum. Cependant, certains types sont récurrents -on pense notamment aux frigidaires ou aux classeurs métalliques -, de la même façon que certaines « marques », qui ont la préférence de l'artiste : Arthur Martin, Zanussi, Panton, Calder, etc. Ceci donne lieu à des miniséries dans lesquelles Lavier teste une forme après une autre, évoluant par petites touches. Il ne semble cependant pas y avoir de logique interne, ce qui est à mettre au compte de la consternation recherchée par l'artiste, qui a le devoir de se surprendre lui-même pour mieux déstabiliser le spectateur. En passant du tout au tout, Lavier réactive la possibilité d'être surpris par l'association de deux objets. Quand voir un réfrigérateur sur un coffre-fort devient acceptable, sans enjeu, pourquoi ne pas mettre une pierre sauvage sur un frigidaire ? Pourquoi ne pas mettre des guirlandes sur un véhicule de chantier ? « Mettre des guirlandes sur une grue, c'est bête, mais le résultat est à ce prix »³⁵⁶. Le principe de la superposition doit partir d'une forme de surprise, d'une latence de son acceptation visuelle par le spectateur. Lavier par ses nombreuses propositions, veille à ce que l'étonnement soit constant chez le spectateur. On peut ici garder l'exemple de *X-mas/Griffet*, la guirlande sur l'engin de chantier. Dans ce cas précis, Lavier tient à ce que l'œuvre soit présentée en dehors des fêtes de fin d'année³⁵⁷. Exposée à Noël, les guirlandes perdraient beaucoup de leur caractère détonnant, le spectateur étant alors habitué à les voir partout. Cela le conforterait dans leur rôle plutôt que de les réinterroger. Il y a donc bel et bien une volonté, pour l'objet comme pour le spectateur, de sortir de la zone de confort.

Quoiqu'il en soit, les objets sont toujours minutieusement sélectionnés par des critères qui, comme l'anecdote de départ l'a établi, sont visuels. L'objet doit tout d'abord posséder des qualités propres : géométrie, monochromie, souplesse, rythme, adaptabilité... ainsi, Bernard Blistène déclare :

« Pour n'importe quel objet, pas d' « indifférence esthétique » au sens duchampien mais plutôt une « beauté moderne » au sens où l'entend Léger (Lavier aime Léger), des objets choisis en fonction de leur propriété - pas n'importe quelle propriété- des objets qui fonctionnent, font la gloire du design et la richesse de leurs éditeurs, conduisent Lavier à élaborer une combinaison (...) entre le régime utilitaire et un régime esthétique »³⁵⁸.

Il y a donc une forme de beauté qui est recherchée, un supplément d'âme, quelque chose qui attire l'œil de l'artiste. Ici, aussi étonnant que cela puisse paraître, Lavier rejoint les Surréalistes. Robert Caillois disait à propos de leurs choix d'objets, que la forme avait une importance conséquente : « L'objet déborde toujours de l'instrument car un objet ne justifie jamais complètement sa forme »³⁵⁹.

Cependant, il faut également remarquer que ces formes sont mises en balance les unes par rapport aux autres : « De même, je ne pose pas n'importe quel réfrigérateur sur n'importe quel coffre-fort. Mon travail est très visuel. Je suis très attentif, par exemple, au rapport des

³⁵⁶ *Ibid.*, pp. 176-177.

³⁵⁷ Cf. *Ibid.*, p. 175.

³⁵⁸ B. Blistène, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 143.

³⁵⁹ R. Caillois, « Spécification de la poésie », in *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n°5, pagination manquante.

proportions »³⁶⁰. L'objet-forme doit posséder des qualités de dialogue plutôt que de monologue. Les descriptions individuelles ont pu montrer que les associations se faisaient suivant plusieurs modes, la continuité et/ou l'alternance, sachant que le système lui-même provoque une forme d'unification de l'ensemble. Pour la plupart des commentateurs, le nivellement se fait par le bas : Bernard Marcadé met en exergue le manque de style des objets pris individuellement, les qualifiant « d'une époustouflante banalité »³⁶¹ ; tandis que Catherine Francblin parle de « beauté moyenne »³⁶². Si ces observations manquent peut-être de nuance dans certains cas – comment en effet remettre en cause la beauté unanimement saluée de la chaise Panton, ou la qualité d'un morceau de Mozart ou d'Ellington – elles mettent cependant le doigt sur un point : aussi éloignés les uns des autres qu'ils paraissent, les objets sont toujours liables entre eux sur le plan esthétique. C'est là où nous rejoignons Catherine Francblin dans son « esthétique au sens large », au sens où Lavier choisit des objets potentiellement beaux pour quelqu'un. Il est peu probable que tous les amateurs de Girardon trouvent qu'un réfrigérateur parfaitement rectiligne soit beau. Pourtant, les amateurs de Girardon comme les amateurs de produits industriels utilisent inconsciemment le même système de jugement, basé sur le goût des formes autonomes, travaillées, et monochromes. La différence n'est que contextuelle, subjective et symbolique. Or, la symbolique, le contexte, sont précisément bannis du système sélectif de l'artiste :

« Ainsi, lorsqu'il raconte la genèse des premiers objets superposés (...), leur auteur ne manque presque jamais de souligner que la dimension symbolique que d'autres n'ont pas manqué d'y apercevoir immédiatement était initialement tout à fait absente de ses préoccupations. « Il n'y avait aucune symbolique, cet aspect m'a complètement échappé au départ. Les références à l'argent, aux aliments, etc., ce n'est pas du tout ce qui a présidé à mon choix »³⁶³.

L'objet n'est pas ramené à un plan général. Cette absence de symbolique est toutefois nuancée par la présence de « marque » comme Panton, Ferrari ou Mozart, qui s'éloignent de la neutralité du commun. L'objet est chargé, même s'il s'agit ici d'une dimension plus iconique que symbolique. Pour reprendre l'exemple de la Ferrari, Lavier n'aborde pas le thème de la consommation de luxe, ni ne tient de discours sur les classes sociales. En revanche, l'imagerie associée à la marque est convoquée. L'artiste s'intéresse d'abord aux formes, et le problème de la forme est inhérent à ces « labels ». Au-delà de leurs noms qui forcent le respect et l'admiration pourquoi, en premier lieu, Ferrari, Panton et Mozart sont-ils appréciés ? Parce qu'ils ont créé de beaux objets. Si leur « historique » est toléré par Lavier, c'est que celui-ci participe de la représentation de l'objet, qui est la pour lui-même, et non pour représenter une idée.

L'association, enfin, est à l'occasion conditionnée par le lieu auquel elle est destinée. Ainsi, la possibilité de superposer deux objets de grande taille a souvent été favorisée par l'endroit de son exposition : « ce sont les situations d'expositions qui fournissent parfois l'opportunité d'employer des objets plus importants. J'ai pu imaginer le silo à grains sur un garage (*Privé/Mobi*, 1987), qui était exposé au Musée de Grenoble, parce qu'on m'a donné l'opportunité d'occuper de grandes

³⁶⁰ Entretien avec C. Francblin, in *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 166.

³⁶¹ B. Marcadé, *ibid.*, p. 15.

³⁶² C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 117.

³⁶³ D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 31.

salles »³⁶⁴. Ainsi, dès qu'il lui a été alloué un peu plus d'espace, l'artiste en a profité pour réaliser des œuvres monumentales : outre *Privé/Mobi*, *Anisa/CBS*, *Argens/Decaux*, *X-mas/Griffet*, *McCormick/Saxo*, soient les plus grandes sculptures de la série, furent réalisées lors d'expositions en plein air. Lavier adapte donc son travail à l'environnement. La majeure partie de ses réfrigérateurs-socles sont exclusivement présentés dans des salles de type « white cube », où leur apparence résonne directement avec l'atmosphère visuelle du lieu, et où par conséquent leur transition d'outil à objet d'art sera beaucoup plus évidente. Lorsqu'on lui offre un espace public, ouvert, comme à Anyang ou à la Villa Arson, Lavier s'empresse de succomber au gigantisme. Il se conforme ici aux codes habituels de la sculpture, qui en tant qu'art d'espace, tient compte de l'environnement dans lequel il évolue et y répond en conséquence. Si l'espace est ouvert, la sculpture devient monumentale, ce qui résonne avec la volonté de Lavier de chercher, toujours, à rendre l'œuvre visuelle, remarquable. Tout cela permet d'affirmer plusieurs choses. Premièrement, que Lavier a saisi l'un des questionnements fondamentaux de la sculpture contemporaine, à savoir comment intégrer une œuvre d'art dans l'espace, plutôt que d'imposer brutalement celle-ci. Ce problème a hanté les sculpteurs depuis plus de cent ans, de Rodin à Veilhan. Dans un second temps, cela permet aussi d'apprécier le recul que Lavier a de ses propres réalisations. En s'adaptant à l'écrin proposé, l'artiste place le spectateur dans une forme de normalité, une « atmosphère sculpturale », invitant le regardeur à voir sa proposition comme un tout artistique, et non un empilement sauvage d'appareils divers. En agissant ainsi, Bertrand Lavier renforce la capacité unifiante de son opération, puisqu'en s'accordant au lieu, ou en tous cas en le faisant tel qu'un sculpteur « normal » l'aurait fait, Lavier prépare inconsciemment le spectateur à voir une sculpture « normale ». Il joue ici à son avantage des codes de la discipline.

2.2. Les superpositions dans l'histoire.

Une fois la naissance de la série analysée et les modalités de créations dévoilées, restent à savoir quelle est la place de ce chantier quant à l'histoire générale de la sculpture, et en quoi cette série résonne-t-elle avec les problèmes posés par la discipline elle-même.

a) La question du socle

L'histoire de la « découverte » des superpositions dans la cave de Lavier nous a appris que sa réflexion s'était immédiatement portée sur l'image du socle, thème phare de la sculpture contemporaine :

« Le thème du socle constitue, dans l'histoire de la sculpture du XX^e siècle, un chapitre à ce point central qu'il est communément admis qu'il existe une corrélation entre les grands moments de cette histoire et les principales étapes de la transformation du socle. Rodin (...) fournit un bel exemple de cette évolution simultanée. C'est en effet parce qu'il souhaitait que le public puisse entretenir avec le groupe des Bourgeois de Calais une relation plus familière que Rodin pris la décision d'en faire abaisser le socle. Brancusi lui aussi innove dans son art, mais en renforçant le rôle du socle. Ce dernier devient un élément de la sculpture et revêt nombre de formes originales. L'aspect sculptural des socles

³⁶⁴ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, pp. 168-170.

conduit-même l'artiste à vendre certains séparément, y compris un simple tabouret dûment signé par ses soins »³⁶⁵.

Les instigateurs de la modernité en sculpture, Rodin et Brancusi en tête, se sont penchés sur cette question éludée par leurs aînés. Notons un parallèle entre l'histoire du socle et celles des objets choisis par Lavier, si présents et si habituels qu'on ne les remarquait ni ne les considérait dignes de notre attention. Chez Rodin la suppression du socle permet d'augmenter la proximité entre les personnages et le public, actant ainsi la dimension morale du piédestal, séparant la figure sculptée du commun des mortels. La statue est enlevée au monde terrien, élevée dans les airs. Sa visibilité est augmentée, signe que sa fonction est d'être admirée. Elle est physiquement et symboliquement distinguée. Ceci nous renseigne en négatif sur l'ambition de Lavier. L'objet mis sur un socle n'est pas différent d'une statue. Objet ordinaire, il échappe par ce procédé au « commun des mortels », et c'est en partie ce qui lui permet d'être accepté pour son unicité et d'être envisagé comme un événement esthétique, plutôt que comme un outil. Après Rodin, se servir du socle, et de manière aussi voyante, aussi éclatante, c'est embrasser cette conception transcendante et transfiguratrice. Lavier a bien pris en compte les conclusions du maître, mais pour faire l'inverse, utilisant le socle pour que ces objets échappent enfin au contrôle du spectateur et à son désintérêt. L'objet superposé devient anormalement supérieur, position qu'il n'avait jamais occupée auparavant, sauf exception.

Brancusi quant à lui embrasse la logique de l'avant-garde, en s'intéressant à ce que sa discipline a longtemps délaissé. Le socle constitue un terrain neutre et vierge : il est à l'occasion le support de décorations ou d'inscriptions, par moment esthétique, mais toujours prioritairement fonctionnel et secondaire à la statue qu'il supporte. Selon Brancusi, « le beau, c'est l'équité absolue »³⁶⁶, il est donc nécessaire d'apporter au socle autant de soin qu'à la statue. Dès les années 1910 et le début de son travail sur le bois, le sculpteur roumain crée des socles complexes, géométriques, dont la forme ne dépend clairement plus de sa fonction d'outil : *Cariatide chat*³⁶⁷ (1916-1923) socle de la *Trinité* ; *La chimère*³⁶⁸ (1915-1918) ; *L'Enfant prodigue* (1914-1915). Brancusi, partant de l'idée rodinienne de l'inutilité du socle – ainsi que d'une réflexion personnelle à propos soubassements des sculptures funéraires –, développe l'idée que les formes de l'objet devaient faire force d'elles-mêmes, sans l'intervention d'un piédestal bêtement fonctionnel. Ceci posa cependant la question de l'équilibre de la sculpture et de sa projection dans l'espace. De là vint l'idée de travailler le socle avec la même attention que la statue, sans qu'on puisse les confondre. Il commence alors à poser les sculptures sur des formes géométriques plus ou moins complexes³⁶⁹. Dès ce moment-là, le travail de l'artiste se porte de façon équivalente permettant que « des formes en bois, comme les *Cariatides* ou *Socrate*, quittent leur simple rôle de base pour

³⁶⁵ F.T. Bach, *Brancusi*, MNAM, Centre Georges Pompidou, Gallimard, Paris, 1995, in C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, pp. 42-45.

³⁶⁶ Cité par M. Tabart, in *Brancusi, L'inventeur de la sculpture moderne*, Gallimard, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 118.

³⁶⁷ Cf. ANNEXES, fig. 6.

³⁶⁸ Cf. ANNEXES, cat. 7.

³⁶⁹ Pour plus de précisions, cf. P. Hulthen, N. Dumitresco, A. Istrati, *Constantin Brancusi*, Flammarion, Tout l'art, Paris, 1995, pp. 51-56.

devenir des sculptures à part entière, qui méritent l'appellation d'œuvre d'art. Il n'y a plus de hiérarchie entre le haut et le bas, entre le banal et le noble »³⁷⁰. Tout cela entre dans un programme précisément contraire à celui de Rodin, le Roumain cherchant avant tout à accentuer la verticalité : « Pour comprendre pleinement l'entité socle-sculpture dans l'œuvre de Brancusi, on doit considérer l'ampleur du problème qu'il affrontait, la complexité de la situation. Il voulait élever la sculpture au-dessus du sol dans son intégralité, de façon à ce qu'elle devienne entièrement sculpture, mais il devait y avoir une sorte de hiérarchie bien particulière. Il devait amener l'œuvre graduellement, c'est-à-dire sans interruption visuelle, jusqu'à son point culminant, pour aller à la rencontre du ciel »³⁷¹. On peut immédiatement saisir ici ce qui résonne dans l'œuvre de Lavier, cette volonté de créer une continuité entre les deux, le passage du sol au ciel se faisant sans heurt majeur. Le revers de la médaille est que les formes qui naissent de ce type de réflexion deviennent interchangeable³⁷². Ce principe a bien été compris par Lavier : une fois la forme admise et testée, celle-ci peut être utilisée différemment selon les besoins. Le réfrigérateur, sculpture vedette de *Brandt/Haffner* et *Brandt/Fichet-Bauche*, est testé sur des fauteuils (*Philips dans Rue de Passy*) avant de devenir le socle d'éléments aussi divers qu'un soc de charrue (*H/Zanussi*), une chaise design (*Panton/Faure*), une aile de voiture (*Ferrari/Zanussi*) ou une pierre sauvage (*Beaunotte/Nevada*). Catherine Francblin n'a pas manqué de remarquer la connexion entre les deux artistes³⁷³. Concernant cette filiation avec Rodin et Brancusi, il convient de se rappeler que Lavier aime dialoguer avec les problèmes internes aux disciplines. S'il y a des affinités esthétiques entre eux – la manière très expressive de Rodin se retrouve par exemple dans la façon très visible de peindre de Lavier –, il ne faut pas perdre de vue que Lavier convoque avant tout les deux locomotives de la modernité de cette discipline. Comme Brancusi reprenait la réflexion de Rodin sur le socle, Lavier reprend celle de Brancusi, mais avec les données propres aux années 1980.

Formé durant la période conceptuelle et post-conceptuelle, Bertrand Lavier côtoie les œuvres landartiques et minimalistes, dans lesquelles le socle est absent :

« Après la guerre, la sculpture se transforme encore. Le désir d'établir une circulation entre l'espace fictif de l'œuvre et l'espace réel dicte aux artistes la suppression du socle. La sculpture est souvent posée à même le sol. Avec Carl André, elle s'aplatit par terre comme une route. Toutes ces libertés prises avec le socle ramènent sans grande difficulté à Lavier »³⁷⁴.

Bertrand Lavier reprend ici un mouvement classique dans l'histoire de l'art. Rebuté et/ou plus simplement soucieux de se différencier de ses prédécesseurs directs, l'artiste pioche dans les travaux des prédécesseurs de ses prédécesseurs, comme le firent avant lui les Romantiques avec le Moyen-âge en opposition au Néo-classicisme, eux-mêmes amoureux de la première Renaissance, et désireux d'en finir avec le Baroque, lui-même lié au Moyen-âge... Il y a également une façon d'englober la sculpture de manière plus générale. Le socle fait partie de son histoire depuis des siècles, alors que sa disparition ne concerne que quelques décennies. En reprenant la question du socle là où la génération précédente l'avait laissée, Lavier s'insère plus fortement dans l'Histoire de

³⁷⁰ M. Tabart, *Brancusi, L'inventeur de la sculpture moderne, op.cit.*, p. 75.

³⁷¹ P. Hulten, N. Dumitresco, A. Istrati, *Constantin Brancusi, Flammarion, op.cit.*, p. 58.

³⁷² M. Tabart, *Brancusi, L'inventeur de la sculpture moderne, op.cit.*, p. 77.

³⁷³ C. Francblin, *Bertrand Lavier, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit.*, pp. 118-119.

³⁷⁴ C. Francblin, *Bertrand Lavier, Flammarion, op.cit.*, p. 45.

la sculpture, il se fait plus sculpteur que sculpteur, les autres « véritables » sculpteurs ayant mis de côté cet élément pourtant essentiel. Cette question lui permet donc de se légitimer en tant que sculpteur, tout en se démarquant de ses aînés conceptuels. Il reprend ainsi le fil d'une histoire très riche tout en ajoutant sa propre pièce à l'édifice.

b) Le choix des objets quotidiens, passage obligé de la sculpture contemporaine ?

Il nous faut à présent considérer historiquement le choix de s'emparer d'éléments quotidiens. Si la liste des artistes mobilisant des objets industriels est conséquente, elle se réduit considérablement concernant ceux choisissant les objets selon des critères visuels. A nouveau, la figure de Brancusi fait surface, préfigurant l'attrait de Lavier pour la pureté des lignes, l'équilibre des formats et la monochromie. Les œuvres de Brancusi, à l'exception des premiers travaux en pierre, font preuve d'une finition extrême, annonçant les objets designs et industriels, élément qu'on retrouve chez Lavier, grand amateur de frigidaires orthogonaux, monochromes et sans aspérités. Catherine Francblin nous rappelle que tous deux opèrent une forme d'abstraction des éléments mobilisés :

« La simplicité de Brancusi, en effet, de quoi est-elle le résultat ? De son indifférence à l'égard de la ressemblance, de son détachement vis-à-vis de certaines réalités telles que, par exemple, en ce qui concerne l'oiseau, les pattes, le bec, les ailes, la crête, etc. Or, cette indifférence, que Brancusi manifestait à l'égard du monde naturel et qui le fit négliger de sculpter les ailes et les pattes pour mieux exprimer, selon ses propres mots, « le don, l'envol, l'élan », cette indifférence est celle que Lavier manifeste à l'égard du monde des objets. Car contrairement à ce qu'on pourrait croire au premier abord, ce ne sont pas des objets que Lavier met en scène, mais des formes. On ne trouve pas, chez lui, cet intérêt que l'on trouve chez les Nouveaux Réalistes ou chez les Pop artistes (intérêt avec lesquels Jeff Koons résonne) pour l'objet miroir d'une société. D'ailleurs, comme symbole d'une société actuelle, le réfrigérateur serait un symbole bien peu pertinent. Comme forme pure, en revanche, comme sculpture et comme socle, il est un objet idéal. De même, le soc de charrue de *H/Zanussi*, le fauteuil de *Pastel Furnitures/Sanyo* ou la pierre brute de *Beaunotte/Nevada* constituent des objets trop divers pour être ramenés à un dénominateur commun... A l'exception de ce dénominateur commun là : ce sont des formes d'une même qualité moyenne »³⁷⁵.

Le procédé de la superposition favorise cette approche strictement formelle, puisque la seule façon d'accepter l'association étant de se rendre à sa pertinence visuelle, les objets étant sélectionnés en fonction de leur compatibilité esthétique.

Concernant leur provenance, si Lavier a des préférences, il ne se limite pas comme Brancusi à des formes naturelles, à la manière de Fernand Léger :

« Recherchant des effets de contraste, Léger organisait dans ses toiles et sur le même plan visuel, des formes appartenant à des registres extrêmement différents : une tête, une architecture, un trousseau de clefs, une reproduction du tableau de la Joconde, etc. Lavier opère un peu de la même manière, mais à même l'espace réel. Lui aussi représente, soit en les repeignant, soit en les assemblant, (...) des images immatérielles qu'il découvre dans la nature, les magasins ou les magazines »³⁷⁶.

Chez Léger comme chez Lavier, le procédé permet une forme d'unification. En réduisant l'objet à des formes, on plutôt à une association de formes, il permet d'effacer les différences possibles d'origine, de style, d'utilisation entre les deux objets. C'est ce qui permet à Lavier d'ailleurs, de ne jamais tomber dans le système surréaliste du cadavre exquis objectal, qu'il

³⁷⁵ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 119.

³⁷⁶ *Ibid.*

chercher sciemment à éviter. A propos de l'incongruité surréaliste, il déclare : « Il me semble en effet totalement l'éviter. Ce qui intéressait les surréalistes, quand il faisait coexister deux ou trois éléments hétérogènes, c'était précisément *le plus grand écart possible* »³⁷⁷. On peut aussi avoir l'impression, avec Lavier, que les deux objets qui n'ont aucun rapport entre eux. Effectivement, un coffre-fort et un réfrigérateur n'ont aucun rapport entre eux, sauf à un niveau symbolique un peu facile. Or, la superposition laviérienne se déroule sur un plan formel et non symbolique ou sémantique, prenant ainsi le contrepied de la confrontation surréaliste. Chez le Lavier, il y a toujours un rapport entre les deux formes proposées, et celui-ci respecte des principes simples d'homogénéité ou d'équivalence, ce qui n'exclut pas l'éventualité de la poésie du résultat.

On ne saurait évoquer l'histoire des objets dans l'art contemporain sans mentionner Marcel Duchamp et ses ready-mades. Les deux artistes choisissent des objets industriels qu'ils ne modifient pas ou très peu. L'un des premiers ready-mades, *Roue de bicyclette*³⁷⁸ (1913) propose d'ailleurs la superposition d'une roue de vélo à un tabouret. Dans les deux cas, nous sommes face à une transformation minime ou, comme Duchamp l'appelait, au « changement de la matière en œuvre d'art »³⁷⁹. Seulement, Duchamp ne choisit pas ses objets selon les mêmes critères : « Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix des ready-mades ne me fut jamais dicté par une quelconque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence *visuelle*, assortie au même moment d'une absence totale de bon ou de mauvais goût... en fait, une anesthésie complète »³⁸⁰. La volonté de Duchamp est d'aller à l'encontre de l'histoire de la l'art générale, jusque là basée selon lui essentiellement sur le travail formel. On peut trouver l'urinoir beau ou laid, là n'est pas la question. Duchamp cherche avant tout une forme de neutralité esthétique qui ne parasiterait pas son œuvre. Il y a donc une différence irréductible avec l'activité de Bertrand Lavier qui est tournée vers la forme, la beauté parfois cachée des objets, cherchant précisément à faire voler en éclat *l'indifférence* dont ils étaient la cible. C'est à chaque fois une façon particulière d'envisager l'objet, qui repose sur des objectifs distincts. Duchamp convoque les objets communs pour brouiller les frontières entre l'art et la vie et nous amener à reconsidérer notre approche, alors que Lavier les utilise pour questionner la structure interne de l'art et en particulier, ici, celle de la sculpture :

« Certains critiques diraient que ça vient de Duchamp. Ils n'auraient pas tort, mais si je ne faisais que répéter le geste duchampien, ça passerait aussi bien qu'un porte-bouteilles. Or, ce que je fais est très différent. Un réfrigérateur sur un coffre-fort, c'est visuellement très déstabilisant. Les questions que posent les superpositions sont également différentes. Le porte-bouteilles vous demande s'il est de l'art. Les superpositions vous demandent si elles sont de la sculpture. Elles font porter la question sur la catégorie, pas sur l'art. Les catégories sont plus rigides que la définition de l'art. L'art, on ne sait pas ce que c'est... Mais la sculpture, on sait. Alors une œuvre qui arrive avec énormément de rapidité et d'insolence, et qui prétend se situer sur le terrain de la sculpture, celui d'un métier - parce que l'art, ça ne demande pas de métier, ça demande de l'intelligence, de la sensibilité, tandis que la sculpture, si »³⁸¹.

³⁷⁷ Entretien avec B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Athénéum, le Consortium, *op.cit.*, p. 21.

³⁷⁸ Cf. ANNEXES, fig. 13.

³⁷⁹ M. Tabart, *Brancusi et Duchamp*, Les Carnets de l'Atelier Brancusi, Regards historiques, Centre Pompidou, Paris, 2000, p. 10. (Citations extraites de M. Duchamp, *Duchamp du Signe*, Flammarion, Paris, 1994, p. 187, 189.)

³⁸⁰ M. Duchamp, *Duchamp du Signe*, Flammarion, Paris, 1975, p. 191.

³⁸¹ Entretien avec C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, pp. 166-168.

Les objets, Duchamp en fait des questions sur l'art ; Lavier en fait des sculptures. Chez Duchamp ce sont la décontextualisation et la destruction de l'identité originale de l'objet qui lui permettent de devenir une œuvre d'art. L'urinoir est descellé, retourné, signé d'un faux nom, exposé, débattu, rejeté puis adoubé. Tout se joue par un lent *processus*. Uriner dessus le renvoie à sa condition première et rendrait l'opération caduque. Chez Lavier, l'objet ne perd pas définitivement son caractère d'outil, mais prend une nouvelle dimension, simultanément, son identité visuelle et fonctionnelle n'étant pas altérée. Elle est même parfois exposée : ainsi le radiateur de *Knapp Monarch/Solid Industries* est branché, la caisse acoustique de *Tudor/Triangle* diffuse du son... La fonctionnalité de l'objet n'est pas remise en cause par sa décontextualisation : l'objet peut être montré en état de fonctionner, cela n'altère pas la force de la superposition :

« Et puis, il y avait aussi l'aspect « duchampien », qui impliquait qu'il était hors de question de mettre une bouteille sur un porte-bouteilles ; ça, ce n'était pas possible. Donc, comme on m'a beaucoup comparé à Duchamp, il était important de montrer que mon travail était différent, et une manière de le faire, c'était effectivement de mettre des bières dans le frigo peint ou dans le frigo qui était sur le coffre-fort, prouver que ça n'enterrait pas l'œuvre. Pour moi, c'était une façon simple, presque simpliste, de montrer que ça se passait à un autre niveau »³⁸².

Est-ce à dire que les superpositions de Lavier ne doivent rien aux ready-mades ? La réponse est non. L'histoire des objets dans l'art contemporain est trop liée à l'activité de Marcel Duchamp pour qu'on puisse ignorer cette lointaine parenté. Sans cette capacité de Duchamp à mépriser les conventions artistiques, cette *indifférence*, justement, qui lui a permis de considérer l'immense famille des objets industriels comme matière première artistique, il serait difficile d'envisager une œuvre comme *Brandt/Haffner*. Avouant lui-même vouloir se différencier de Duchamp, Lavier admet se construire par rapport à lui, même en négatif, au moins pour cette série.

Pour aussi intéressantes qu'elles soient, les influences de Brancusi et Duchamp font tout de même figure d'ancêtre pour un artiste des années 1980, agissant soixante ans après les œuvres mentionnées. Lavier est aussi en prise avec un contexte riche en réflexion concernant l'objet. La période précédente a fait beaucoup avancer la réflexion sur l'utilisation de l'objet dans l'art. A la même époque, avec des bases théoriques similaires et des réalisations proches, on peut se trouver face à des conceptions variées de l'objet, tels que les minimalistes ou l'arte povera. Lavier se situe sans l'avoir voulu à la suite de cette période conceptuelle, justement très tributaire de Duchamp, où l'art s'était transformé en une machine à conquérir de nouveaux territoires, vouée à la destruction systématique des frontières et des aprioris. Les attitudes, le texte, le corps, et donc, précisément, les objets :

« Une question aussi absurde ne se poserait pas si Lavier n'aimait pas à ce point brouiller les catégories et jeter le doute à tout moment sur la hiérarchie convenue entre arts mineurs et arts majeurs. Elle ne se poserait pas non plus si l'artiste n'appartenait pas à une génération qui a non seulement cherché à annexer à son profit les matériaux et les outils des arts populaires (...), mais qui a aussi souvent été tentée de mettre ceux-ci sur un pied d'égalité avec l'art. Ces questions qui furent débattues à l'époque du Bauhaus sont en effet redevenues centrales à partir des années 1960, et les années 1980 achevèrent de répandre l'idée qu'il n'existait plus - ou qu'il ne devrait plus exister, de différences entre les œuvres d'art et les autres produits de la création contemporaine »³⁸³.

Dans les années 1960-1970, le déplacement de focale, depuis le matériel vers le spirituel, s'accompagna d'une forme de relaxe envers le premier. Ainsi, la primauté du concept sur la

³⁸² Entretien avec F. Stech, *J'ai parlé avec...*, op.cit., pp. 12-13.

³⁸³ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, op.cit., p. 132.

matérialisation d'une œuvre explique la grande permissivité envers les supports concrets au cours de la période conceptuelle. Aussi immatérielle qu'elle voulut être, la période produit nombre d'œuvres et mis en scène nombre d'objets, qui peuvent de loin en loin avoir créé le terreau favorable à l'éclosion de *Brandt/Haffner*. Au fond, quand on regarde les œuvres des minimalistes, ces surgissements sculpturaux géométriques dans l'espace, la parenté visuelle apparaît. La ressemblance est parfois troublante, notamment entre les *Structures*³⁸⁴ de Sol LeWitt, des parallélépipèdes rectangles en acier ou en bois, peints en blancs, et les réfrigérateurs choisis par Lavier.

Pour autant, Bertrand Lavier, s'il ne renie pas être quelque part le produit de cette période qui l'a vu naître en tant qu'artiste, affirme avoir surtout travaillé en réaction à cet héritage : « Il y a eu une grande époque de la dématérialisation et moi je me suis employé à rematérialiser l'œuvre d'art »³⁸⁵. Aussi productrice d'objets qu'elle fût, la décennie précédente privilégiait la dimension mentale sur la réalisation. Même pour les « objectaux » comme André, la présence de l'objet est toujours subordonnée au contexte, adaptée à l'espace. L'objet y est tributaire d'autres choses et sa force individuelle est niée. Chez Lavier la perspective adoptée est bien différente car l'intérêt est avant tout porté sur l'objet et ses forces intrinsèques. Si l'environnement a parfois un rôle, c'est surtout dans la permissivité quant aux dimensions de l'objet qu'il compte. Chez Lavier, la présence physique de l'objet est la donnée essentielle de l'œuvre-événement, comme le souligne Germano Celant :

« La recherche de Lavier est une réaction au trouble pictural des années 1960 ; elle ambitionne de questionner l'image et la représentation du monde artistique et non-artistique et projette de remettre en question non seulement les préalables réalistes, mais les images elles-mêmes. Son travail échappe par conséquent à l'angoisse de voir se réduire sur la toile la dimension prométhéenne des objets ; ainsi, alors que d'autres cherchent à s'en libérer, lui au contraire tente de réintroduire et de garantir sa présence, pour entretenir la tradition d'un rapport au réel »³⁸⁶.

Parmi les infinies variations du conceptuel, l'objet est convoqué comme la *fin* d'une réflexion longue et aboutie. Il est la concrétion d'un processus mental. La réflexion aboutit à l'objet, alors que chez Lavier justement, la réflexion part de l'objet qui est au centre de tout. Quand bien même ses œuvres de Lavier portent une réflexion sur l'art, l'attention est portée sur l'objet et ses propres propriétés visuelles. Il y a donc un fossé entre les deux propositions. En travaillant plus sur la sculpture que sur l'art ou les problèmes d'espace, Lavier induit une forme de réflexion sur le *métier* et toutes ces formes d'applications pratiques, raisonnement bien éloigné des visées parfois éthérées de ses aînés. Il y a ici un retour à la chair, à la sollicitation des sens (vue, ouïe, toucher), qui se pose de manière évidente en opposition à la décennie précédente. Encore une fois, ce contexte lui donne quelques clés, mais c'est principalement en négatif de cette image que Lavier a construit son rapport aux objets.

Reste à examiner enfin le cas des contemporains de Lavier, ceux qui utilisent des objets communs en ce début des années 1980. Un courant émerge à ce moment-là, celui des simulationnistes, Koons et Steinbach en tête. Ces artistes s'appliquent à présenter des objets non-

³⁸⁴ Cf. ANNEXES, fig. 40.

³⁸⁵ Entretien avec F. Stech, *J'ai parlé avec ..., op.cit.*, p. 12.

³⁸⁶ G. Celant, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 8.

transformés, en tous cas visuellement intacts. Il arrive par exemple à Koons de fondre des objets industriels dans le bronze ou l'argent, pour leur donner l'aspect de sculptures classiques, altérant ainsi l'aspect général des éléments sans en modifier la structure. Les objets sont présentés en série, atténuant ainsi la valeur individuelle au profit du procédé général. Catherine Francblin pose directement la question à Lavier, de son accointance avec ce groupe :

« J'aurais tendance à dire que ce que je fais est à double détente, tandis que le travail de Steinbach est à simple détente. Son art relève du *one shot* : on tire un coup et ça produit des effets. C'est typique de l'art américain. Il n'y a pas cet éventuel rapport dialectique entre un premier mouvement de l'ordre du concept, de la préméditation, et un second temps où l'objet est lancé balistiquement. Les effets sont plus ou moins intéressants, mais il y a, dans mon travail, un tour de vis supplémentaires. C'est une autre méthode. Je suis né sur un continent plus ancien, les Européens baignent dans la dialectique, mon travail en est le produit »³⁸⁷.

Chez ces artistes, la convocation de l'objet s'inscrit clairement dans une démarche post, ou néo-pop, où est érigé un discours sur l'érosion des rapports entre *high* et *low* et la disparition du bon et du mauvais goût. La statufication est plus symbolique que physique, au sens où c'est le fait même de mettre des objets en situation de sculpture qui va créer l'intérêt. Les objets sont choisis en fonction d'un univers particulier : sport, électroménager, pop culture, sous-culture. La présentation est volontiers esthétique, sans que la puissance formelle des objets soit nécessairement mise en avant. Ils n'ont pas été sélectionnés pour cela, mais plutôt pour tester les limites, ou l'absence de limites, de l'efficacité du kitsch, du très populaire dans l'art, dans cette optique finalement très moderne de mélanger l'art et la vie. C'est probablement ce que Lavier sous-entend ici. Pour une pratique qui se veut, par ses choix, très libre, cynique et féroce ment antihiérarchique, résolument postmoderne, elle illustre au final un esprit très « début de siècle ». Les appropriationnistes et Bertrand Lavier ne se posent pas les mêmes questions. On se retrouve dans la même situation qu'avec Duchamp, au sens où il s'agit pour ces artistes d'élargir le champ artistique, de repenser la zone de l'art, alors que Lavier cherche à interroger la sculpture et la régénérer. On pourrait dire pour résumer, sans faire de jugement de valeur, de ces artistes qu'ils tendent à mettre l'art au niveau des objets, tandis que Lavier met les objets au niveau de l'art.

Avec des plasticiens aussi divers que Cragg, Bijl ou Fischli & Weiss, l'objet a subi diverses fortunes au cours des années 1980. La liste est longue et chacun peut être rattaché à Lavier, mais de manière essentiellement superficielle. De la même manière qu'il a probablement profité du « retour à la peinture » au début de la décennie, sans pour autant tomber dans l'expressionnisme existentiel ou la revendication sociale d'un art urbain, il s'inscrit ici tout à fait dans ce contexte général de retour à l'objet, de retour au réel post-1970, et en ce sens, il est lié à toute cette génération d'artistes. Cependant, le rattacher clairement à un autre créateur ou à un groupe semble inopportun. D'une part, parce que cette série, bien que clé dans son parcours, ne représente qu'une partie d'une activité plus vaste et protéiforme. D'autre part, parce que Lavier s'abstient de toute forme de discours sur l'objet, au moins d'un point de vue social. L'objet ne fait pas « l'objet » d'une analyse, il n'est pas littéralisé, il est présent en tant que proposition sculpturale. C'est sans doute ici que Lavier se démarque grandement des autres artistes de sa

³⁸⁷ Entretien avec C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 170. Bertrand Lavier nous a fait peu ou prou la même déclaration à propos de Jeff Koons, cf. Entretien avec N. Ferrand, 6 mai 2013, Annexes.

génération : il travaille *sur* la sculpture, là où d'autres travaillent *autour*. Lavier s'active sur une catégorie de l'art qui est quasiment niée par les autres. C'est sans doute pour cela qu'il est plus aisé de le relier à Brancusi qu'à des artistes récents, car le Roumain est un sculpteur avant tout. Les formes que chacun convoque viennent se mettre au service d'une réflexion sur le médium, ils ne les ont pas choisies pour le plaisir de les mettre. On retrouve chez Lavier cette forme de pureté dans l'exercice, où contrairement aux autres, le choix des formes est dicté par des impératifs plus esthétiques que sociologiques. En cela, il se rapproche effectivement du formalisme minimaliste d'André et LeWitt, sauf que ceux-ci n'avaient que peu de goût pour l'objet quotidien dans la sculpture. Ainsi, Bertrand Lavier poursuit des réflexions laissées depuis longtemps à l'abandon, y insufflant malgré tout une certaine dose de contemporanéité en incorporant des objets issus du réel immédiat. En somme, Lavier concilie les deux champs qui ont été interrogés au cours du siècle dernier : la structure même de la sculpture et la pertinence du recours aux objets. Ces deux thèmes ont été maintes fois abordés par les sculpteurs. La combinaison – la superposition ? – des deux en revanche semble être l'apanage de Lavier. Ceci est peut-être dû à sa recherche perpétuelle du brouillage : au fond, les deux approches se basent sur des propositions antinomiques. Les recherches « structuro-sculpturales » et formalistes sont fondées sur une approche autonome de la sculpture. Quand bien même Brancusi est animé de mysticisme ou qu'André ou LeWitt développent une théorie complexe et profonde dans leur utilisation de l'espace, ils agissent à l'intérieur de la sphère artistique et s'attaquent à une refonte des moyens. La sculpture chez eux se tourne vers elle-même pour trouver les réponses à ses questions. Chez les montreurs d'objets, de Duchamp à Koons, la revitalisation de la sculpture – ou plutôt, faudrait-il dire, de l'art – est profondément hétéronome. Lavier, dans sa volonté de jouer avec les questionnements fondamentaux, réussit à fondre ces deux propositions si éloignées en une seule œuvre. Voilà pourquoi il est à la fois facile et difficile de lui trouver des compagnons de route. Lavier, à sa façon bien particulière, accomplit une synthèse.

3) Ontologie et facultés de l'acte de superposition.

Cette série des objets superposés constitue un moment important dans la carrière de l'artiste. Chantier de référence pour son image, il présente un corpus d'œuvres très vaste dont le saisissement de l'essence est à l'évidence capital pour la compréhension du système laviérien. Nous diviserons notre propos en deux temps. Tout d'abord, tâcherons de décrypter le fonctionnement du procédé de superposition en examinant de quelle façon celui-ci peut transformer l'objet œuvre. Dans un second temps, nous nous livrerons à une interprétation plus poussée du chantier, et nous essaierons de livrer son sens, ses ressorts essentiels. A chaque fois, il conviendra de convoquer les différentes positions adoptées par nos prédécesseurs et, le cas échéant, de nous y confronter.

3.1. la superposition comme moyen de passage de l'objet à l'œuvre.

Il est temps de nous intéresser au procédé employé par Lavier pour réaliser les œuvres de cette série, quels sont les moteurs du système ; les tenants et les aboutissants ; comment, au fond, l'artiste arrive à transformer les objets en œuvre d'art simplement en les posant l'un sur l'autre.

a) *Une chose entre deux mondes*

Avant de parler du procédé en lui-même, il est important de revenir sur la double nature de l'objet-œuvre. Lavier parvient à concilier deux éléments qu'on pouvait penser antinomiques a priori, l'art et l'utile :

« Par rapport à cette finalité dans laquelle l'objet, qui est à la base de l'œuvre, conserve son utilité, Kant définit la beauté comme « la forme de finalité d'un objet en tant qu'elle est perçue en celui-ci sans représentation d'une fin »³⁸⁸. Et le goût, pour Kant, représente la faculté de juger « sans aucun intérêt »³⁸⁹. J'ai l'impression que vous essayez de réintégrer, de fortifier cette idée de finalité dans le sens d'une possible utilisation. Bref, vous redonnez une valeur d'usage aux objets d'art, d'une manière matérialiste »³⁹⁰.

Cette double nature disqualifie le ready-made qui n'est qu'une œuvre, ou une idée d'œuvre, alors que la superposition de Lavier se situe à la fois, physiquement et mentalement, dans la cosmogonie des objets comme celle des œuvres d'art, « à égale distance de la cuisine et de la galerie d'art, ou du supermarché et du musée »³⁹¹. Gauville et Nurisdany notent la même chose :

« Pourquoi ces œuvres qui sont (...) des sculptures sans en être, ne sont-elles pas non plus de simples ready-mades ? Parce que Lavier s'obstine à se tenir à l'entre-deux. Entre les objets de consommation courante et les objets artistiques, entre le trivial et le spectaculaire, entre les mots et les choses. Cette situation singulière qu'il occupe sur la scène artistique empêche de le rattacher à tel ou tel courant »³⁹² ; « Quand il installe un réfrigérateur sur un coffre-fort, on voit, bien sûr, que le coffre-fort servant de socle au réfrigérateur, transforme celui-ci en sculpture mais, en conservant leur usage (...) les deux objets ne sauraient être réduits à cette seule fonction. Toute désignation est ici mise en échec. Cet innommable, produit par la simple superposition, reste dans l'indéterminé. Question posée dans un éclat de rire, et qui ouvre sur l'incertitude, l'effroi peut-être »³⁹³.

Ici, peut-être, trouve-t-on la clé du rapprochement avec le ready-made. On peut parler de « vide de la désignation », comme pour le ready-made avant lui car il n'y a pas vraiment de nom pour lui. Avec la superposition, Lavier ouvre une nouvelle brèche dans la sculpture, et cette brèche se situe dans la temporalité particulière de l'œuvre. La spécificité de ces œuvres est précisément cette faculté de pouvoir exister simultanément sur deux plans distincts. Les éléments sont à la fois des objets usuels, en état de marche et pouvant être utilisés à *tout moment* et étant même parfois

³⁸⁸ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Vrin, Paris, p. 83.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 73.

³⁹⁰ F. Stech, *J'ai parlé avec...*, *op.cit.*, p. 12.

³⁹¹ B. Lavier « un léger plus », *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, pp. 109-110.

³⁹² H. Gauville, « C'est Lavier et personne d'autre », *Libération*, lundi 21 novembre 1988, Paris, p. 44, *in ibid.*, p. 110.

³⁹³ M. Nurisdany, *Bertrand Lavier*, *l'idea di Europa*, De Luca, *op.cit.*, p. 17.

utilisés *sur le moment*³⁹⁴, et à la fois les parties constitutives d'une sculpture. Ces deux natures ne répondent pas au même type de temporalité comme nous l'explique Marcadé, à la suite de Deleuze :

« Et si (...) cette œuvre de Bertrand Lavier mettait (...) en œuvre une dimension inédite du temps et de la vitesse ? Le temps de l'art n'est pas le temps des horloges. Dans sa *Logique du sens*, Gilles Deleuze s'est appliqué à distinguer, au travers de l'opposition d'*Aion* et de *Chronos*, deux dimensions hétérogènes du temps. *Chronos* est le temps de la mesure qui fixe les choses dans un avant et un après. *Aion* est le temps de l'événement, « la ligne flottante qui ne connaît que les vitesses, et ne cesse à la fois de diviser ce qui arrive en un déjà-là et un pas encore-là, un trop tard et un trop tôt simultanés, un quelque chose à la fois qui va se passer et qui vient de se passer ». Dans cette perspective, il est possible de dire de *Brandt/Fichet-Bauche* qu'il est déjà une sculpture, mais qu'à tout moment chacun de ses éléments peut rallier ses anciennes attributions et fonctions. Il est déjà trop tard pour que *Brandt/Fichet-Bauche* soit encore un frigidaire et un coffre-fort et encore trop tôt pour que cette sculpture revienne à l'état initial où chacun de ses composants se trouvaient. *Brandt/Fichet-Bauche* est une sculpture et un frigidaire juché sur un coffre-fort. Le frigidaire et le coffre-fort ne sont pourtant pas passés alchimiquement de leur état d'objets fonctionnels à leur statut de sculpture. Seule la coprésence des deux éléments autorise ce statut. Il n'y a pas ici de transsubstantiation du produit en œuvre (...). *Brandt/Fichet-Bauche* ne nous dit rien (...) de la vérité des objets qui la composent. (...) Cette sculpture est un *événement plastique* et non *l'avènement* (la mise à jour, *l'aléthéia*) d'une vérité qui serait extérieure à ce que nous avons sous les yeux, et qui nous *fait face* inexorablement »³⁹⁵.

Ceci explique en partie le trouble que peut susciter une œuvre comme *Brandt/Fichet-Bauche*, et la difficulté que l'on peut avoir à la qualifier. Si on prend la définition d'une sculpture dans le dictionnaire, voici ce que l'on trouve : « Représentation d'un objet dans l'espace, création d'une forme en trois dimensions au moyen d'une matière à laquelle on impose une forme déterminée, dans un but esthétique (...). 2. Œuvre sculptée (-> statue) ; œuvre d'art plastique en trois dimensions »³⁹⁶. Or, pour Marcadé, l'œuvre en question comme assemblage physique ne donne pas à lui seul le statut de sculpture :

« Dire que c'est la superposition des deux éléments qui donne à cet assemblage (...) le statut de sculpture, est également insuffisant. (...) il pourrait s'agir d'une sculpture composée d'un frigo sur un coffre-fort. C'est pourquoi il faut parler de *composition*. *Brandt/Fichet-Bauche* n'existe *en puissance* ni dans le frigo, ni dans le coffre-fort. La sculpture n'existe que dès l'instant où ces deux éléments sont vus ensemble »³⁹⁷.

Avec la superposition, l'œuvre existe bel et bien en trois dimensions, ce qui la fait correspondre à la définition du dictionnaire, et pourtant son existence en tant que telle dépend d'une dimension externe aux trois premières, puisqu'elle s'active dans la quatrième selon Einstein, celle du temps. L'œuvre échappe donc à une temporalité biologique. Nous ne faisons pas face à une sculpture, simplement, mais face à des objets assemblés de manière à faire une sculpture, à ce moment-là. C'est une temporalité différente que celle que les autres sculptures ont pu proposer jusque là. La superposition octroie à ses composants un curieux d'ont d'ubiquité, puisqu'ils sont à la fois eux-mêmes, pertinents dans l'univers des objets, et autre chose, indiscutablement sculptures. C'est la possibilité revêtue par ces objets d'être deux choses simultanément qui rend le procédé de la superposition si particulier. Comme nous le disions, c'est notamment cet élément qui augmente la difficulté pour qualifier l'œuvre, qui ne correspond plus exactement à la définition d'une

³⁹⁴ L'expression « sur le moment » est ici intéressante, car elle rappelle celle « sur le motif » utilisée par les premiers peintres ayant posé leur chevalet dans la nature, hors de l'atelier. Outre le rapprochement visuel avec le réel, il existe un rapprochement temporel, ce qu'on retrouve donc dans ces œuvres.

³⁹⁵ B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 18.

³⁹⁶ *Le Nouveau petit Robert de la langue française 2008*, ed. Le Robert, Paris, 2008, p. 2332.

³⁹⁷ B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 19.

sculpture, en raison de l'importance de la dimension temporelle. Ce faisant, il crée une sous-catégorie de la sculpture, qui n'appartiendrait, pour le moment, qu'à lui. C'est ce qui fait dire à Hervé Gauville :

« Cela ne veut pas dire que pointe le nez d'un nouvel académisme mais, au contraire, que la signature Lavier non seulement peut s'appliquer à une grande variété de propositions mais serait en outre apte à revendiquer un style propre. (...) En mars 1985, à l'ARC, l'artiste avait intitulé son exposition Bertrand Lavier. De là à conclure que Lavier « c'est personnel », il n'y a qu'un pas que nous franchissons allègrement, stimulés à ce saut par le soupçon que Lavier, c'est le nom générique de toutes ces œuvres (...) *Ikea/Zanussi, Tennis/Volley-Ball, Brandt/Fichet-Bauche*, deviennent ainsi les variables de la formule *Lavier/Œuvre* »³⁹⁸.

Quelque part, Lavier expérimente le concept d'œuvre « à temps partiel ». On ne peut pas rattacher cela aux tentatives conceptuelles de *l'event* ou de *l'happening*. Si ces œuvres étaient basées sur une temporalité différente de l'habituelle, cette temporalité reste unique et fixe, se produisant à un temps T. Son souvenir reste, de même que la théorie ou volonté qui l'anime, mais nous sommes alors passés à autre chose. Avec Lavier, on est perpétuellement et jamais face à l'œuvre. Nous voyons une sculpture, mais nous voyons en même temps un réfrigérateur sur un coffre-fort – qui eux ne sont pas des sculptures. Ce n'est pas une œuvre à plein temps, elle doit être activée physiquement et conceptuellement. La sculpture naît quand le regardeur cesse de voir un réfrigérateur posé sur un coffre-fort et envisage la superposition comme une composition visuelle, dans l'espace. Ce n'est qu'à *ce moment-là* que l'œuvre proposée retombe dans le champ établi par la définition de la sculpture. Le terme d'« événement plastique » utilisé par Marcadé trouve ici toute sa pertinence. Nous avons bel et bien affaire à une sculpture, mais celle-ci ne se fait jour que sous certaines conditions.

b) *La nature de la superposition, un procédé atypique.*

L'action elle-même relève d'une simplicité enfantine. Lavier la décrit lui-même : « En 1984, je pose un réfrigérateur sur un coffre-fort, *Brandt-sur-Fichet-Bauche*, en 1987, j'installe un congélateur dans un fauteuil, *Philips dans rue de Passy*. Dans ces œuvres, la valeur d'usage de ces objets n'est pas détruite, et l'autonomie de ces trois œuvres reste intacte quel que soit leur contexte »³⁹⁹. Le principe est basique et ne varie jamais. Les objets sont intacts et l'œuvre ne dépend pas du lieu où elle est exposée – du moins la plupart du temps. Le procédé résulte d'une simple association de deux objets dont la force représentative n'est pas non plus un facteur. Lavier se sépare donc ici des deux procédés habituellement utilisés en sculpture comme le souligne Soutif :

« L'objet ne parvient effectivement à se transsubstantier en œuvre que sous deux conditions qui peuvent être séparées ou combinées : il s'agit soit de l'action du contexte, soit de la mise en évidence de certaines propriétés formelles des objets eux-mêmes. La limite du ready-made est, on l'a vu, de s'en tenir strictement à la première de ces conditions. La force de la *Tête de taureau* de Picasso réside dans la forme qu'elle déduit des objets, mais c'est au prix du passage par la représentation. Certaines œuvres d'aujourd'hui, tout particulièrement celles de Bertrand Lavier, évitent ces deux limitations et réussissent donc une transmutation singulièrement éblouissante de l'objet en œuvre d'art »⁴⁰⁰.

³⁹⁸ H. Gauville, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, pp. 110-111.

³⁹⁹ B. Lavier « un léger plus », *ibid.*, pp. 109-110.

⁴⁰⁰ D. Soutif, *ibid.*, p. 115.

Lavier ouvre donc une troisième voie. Ici l'artiste semble choisir les objets parce qu'ils viennent d'univers différents, sans toutefois être tout à fait antinomiques. Les deux objets, en revanche, doivent se tenir en dehors de la sphère artistique – nous incluons ici les objets venus du design. Plusieurs exceptions seront faites en musique et en sculpture, dans une expérimentation visant à prouver que le procédé fonctionne aussi à l'intérieur même de l'art. Notons à ce sujet qu'il utilise parfois des objets d'art, Lavier les superpose entre eux. La seule exception à la règle est *Calder/Calder*, dont le principe est évident à quiconque sait lire. Il y a donc un mélange, opéré sciemment par l'artiste, entre le matériau de départ –l'outil– et le résultat souhaité –l'œuvre d'art–, opposition classique et problème éternel de l'art contemporain. Le sel de la réalisation tient à ce qu'en associant des matériaux ordinaires, on obtienne un troisième objet extraordinaire. Le procédé rappelle les listes alchimiques ou certaines opérations mathématiques, quand diviser deux nombres négatifs revient à les additionner –ce qui correspond bien à notre situation, si on range les objets communs comme négatifs et les œuvres comme positives. Le descriptif technique est ici édifiant : réfrigérateur sur coffre-fort, aile de voiture sur réfrigérateur, fût sur colonne, machine agricole sur garage métallique etc. Rien ne laisse supposer qu'il s'agit d'une œuvre d'art, et pourtant il s'agit bien de composants artistiques, au même titre que l'habituel « huile sur toile ». Notons immédiatement que le procédé artistique intouchable, premier, est lui aussi une superposition, celle du pigment sur la toile. A partir d'éléments non-artistique et d'un procédé essentiel, Bertrand Lavier obtient une sculpture. Le système est si simple que Blistène l'a résumé ainsi : « Il produit des situations et les expose »⁴⁰¹. Résumant ainsi la position de Soutif, Blistène indique par cette sentence laconique que l'artiste dépasse ou ignore les entreprises classiques déjà employées pour les objets. Il crée donc des « situations » proposant un objet posé sur un autre, formant ensemble une sculpture, dans un contexte expositionnel. L'efficacité du résultat repose sur la façon dont les deux éléments vont s'accorder entre eux. L'artiste nous parle ainsi de son œuvre : « Je ne sais plus qui disait cela, Jules Renard je crois : *tout s'arrange, même mal* »⁴⁰². La superposition fonctionne comme suit : l'artiste présente deux objets associées verticalement, et hétérogènes de nature. Ils sont des usages, des textures, des couleurs, des formats et des origines différentes. Et pourtant, ce simple procédé va révéler une proximité entre eux et faire naître une sculpture, l'artiste ayant activé une subtile harmonie entre leurs antagonismes et leurs points de rapprochements.

c) *Greffe, hybridation, court-circuit, analyse de l'alliance entre les deux composants. Nouvelle entité ou interrogation persistante ?*

Une fois ces deux éléments associés, que se passe-t-il ? Faut-il considérer comme un enchaînement ? Comme un tout ? Par quel mécanisme d'harmonisation l'artiste va-t-il les mettre en relation ? A ce propos, les interprétations se révèlent parfois contradictoires. Plusieurs termes reviennent fréquemment : l'hybridation, la greffe et le court-circuit. Les trois termes évoquent

⁴⁰¹ B. Blistène, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 143.

⁴⁰² Entretien avec B. Marcadé, *Bertrand Lavier, Athénéum, Le Consortium, op.cit.*, p. 13.

chacun à leur manière une forme d'alliance entre deux items hétérogènes, le degré de réussite variant selon chacun.

La greffe prend deux sens, le sens botanique : « Pousse d'une plante (...) que l'on insère dans une autre plante (...) pour que celle-ci produise les fruits de la première »⁴⁰³ ; et le sens médical : « Opération qui consiste à insérer une portion de l'organisme d'un individu (...) sur une autre partie du corps (...) ou sur un autre individu »⁴⁰⁴. Du fait de l'incongruité même de son principe, elle est sujette à un pourcentage élevé d'échec. L'hybridation, elle, pousse l'idée un peu plus loin, car si la greffe est une action postérieure à la naissance des deux composants, l'hybridation est le résultat d'un croisement, elle est le *produit* des deux : « Croisement naturel ou artificiel entre deux variétés, deux races d'une même espèce (...) ou entre deux espèces »⁴⁰⁵. Là où la greffe proposait de mettre la partie d'une chose dans une autre chose, l'hybridation permet la fusion à part égale des deux parties dans un troisième élément. On conviendra que si l'idée de départ est plus ou moins, la même, les implications sont différentes. Le court-circuit propose quant à lui encore autre chose : « Mise en relation de deux points à potentiel différent (par un conducteur de résistance négligeable) (...). Accident (interruption de courant par fusion des plombs) qui résulte d'un court-circuit »⁴⁰⁶.

Les commentateurs utilisent indifféremment les trois termes dans leurs explications du processus. La préférence va le plus souvent au terme de greffe, mis en avant par l'artiste et présentant l'avantage de pouvoir le rattacher à son passé d'étudiant en horticulture. Il déclare à Birnbaum : « Quand je mets un réfrigérateur sur un coffre-fort (...) l'œuvre semble flotter entre plusieurs choses différentes, au moins deux en tous les cas. (...) C'est difficile de donner une très bonne définition. Alors je dis que comme travail est comme une tangerine »⁴⁰⁷. Lui-même convient que passer par l'image règle le problème de la définition. Le terme est repris par Béatrice Parent qui lui associe immédiatement le terme d'hybride⁴⁰⁸ ; Marcadé reprend l'analogie de la greffe seule⁴⁰⁹ ; tout comme Blistène⁴¹⁰. Eric Troncy, sans la nommer, semble pencher pour l'hybridation : « l'addition de deux sortes de perfection produit une monstruosité »⁴¹¹. Ici le terme de monstruosité renvoie directement à l'hybride, le dictionnaire renvoyant directement aux chimères de la mythologie. Chacun des termes renferme sa part de pertinence. Au fond, l'hybridation correspond : si on part du principe que la sculpture est un objet différent du frigidaire et du coffre-fort, on assiste bien à la naissance d'un troisième élément, produit par l'association à part égale de deux géniteurs. Il recouvre aussi bien le sens de la superposition, car le monstrueux hybride à cet aspect « jamais vu », inédit qui sied bien aux étranges unions conçues par Lavier, s'apparentant à ses monstres imprévus par la nature, mais qu'elle tolère jusqu'à preuve du contraire. Le terme de

⁴⁰³ *Le Nouveau petit Robert de la langue française 2007*, ed. Le Robert, Paris, 2007, p. 1184.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 1259.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 569.

⁴⁰⁷ Entretien avec D. Birnbaum, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 15.

⁴⁰⁸ B. Parent, *ibid.*, p. 12.

⁴⁰⁹ B. Marcadé, *Expérience Pommery #6*, *op.cit.*, p. 48.

⁴¹⁰ B. Blistène, *Bertrand Lavier, Roma*, *op.cit.*, p. 135.

⁴¹¹ E. Troncy, *Vitrines*, *op.cit.*, p. 12.

greffe n'est pas en reste, d'une part, parce qu'il est employé par l'artiste, et d'autre part parce qu'il permet de retrouver l'irrésolution que l'on ressent face aux sculptures. Avec la greffe, en particulier en chirurgie, le greffon reste toujours, bien qu'accepté par l'organisme, hétérogène, et est *ad vitam eternam* sujet au rejet, nécessitant soins et vérifications. Lavier l'a dit : dans sa sculpture, il y a deux parties différenciées et différenciables. Les deux termes sont donc valables, et ils recouvrent chacun une réalité différente de l'œuvre d'art proposée. Le terme de « court-circuit » est plus en retrait, car plus employé pour qualifier la méthode générale de Lavier, plutôt que les superpositions en particulier. Béatrice Parent l'utilise pour concilier les deux termes précédents⁴¹², tentant d'expliquer le double phénomène : nous sommes face à un système qui fonctionne, alors que les composants ne sont pas faits a priori pour travailler ensemble. Il ne s'agit pas de dire qu'un court-circuit est un élément de fonctionnement, mais plutôt qu'« il se passe quelque chose » là où normalement il ne devrait rien se passer. Coulange lui reprend le terme pour commenter le résultat de la superposition. Le court-circuit, c'est l'électricité, l'éclair soudain et quasiment accidentel qui va apporter une lumière différente sur des objets ignorés⁴¹³. Le court-circuit évoque la possibilité d'un dysfonctionnement et que les deux parties en présence ne produisent pas l'effet escompté. Chaque terme apporte comme précisions, pistes et éclairages sur le procédé. Dans tous les cas, nous sommes face à l'addition de deux morceaux de réalité, réunis pour un même événement et formant pour l'occasion une sculpture. Aussi efficace qu'elle soit, elle reste fondamentalement composite. Chacun des termes renvoie à cette ambivalence troublante, chacun suggère l'alliance, mais celle-ci est toujours à deux doigts d'être détruite, révélant son extrême fragilité. La superposition est une tension, *une mise en suspens*, dont la temporalité particulière, la rend perpétuellement sujette au réexamen et à l'irrésolution.

Cet état de fait a provoqué une sorte d'impasse interprétative qui aura parfois perdu les analystes et Lavier lui-même. Le point de discussion est le suivant : faut-il simplement considérer la sculpture, soit une entité visuelle autonome, un troisième terme transcendant les deux autres, ou bien soit comme une forme d'irrésolution, un entre-deux ténu n'oubliant jamais sa nature disparate ? Les camps ne sont d'ailleurs pas aussi tranchés, et on retrouve parfois les mêmes partisans de chaque côté. La première proposition découle d'une forme de pensée logicienne. Au cours de ses éclairages, Lavier a insisté sur le travail visuel conduisant les superpositions, qui sont à considérer comme des entités à part entière. L'œuvre d'art est la sculpture et non la somme de ses parties, au même titre, par exemple, qu'un enfant est un individu propre et non l'addition de ses deux parents. Ceci est évident lorsqu'il déclare que « les formes deviennent forme »⁴¹⁴. La formule est assez nette : on passe du pluriel « formes » au singulier « forme », comme si les deux termes de la superposition s'étaient unis en une seule chose. C'est le pas théorique que franchit Troncy lors qu'il déclare que « l'addition de deux perfections produit une monstruosité ». Lavier a validé à plusieurs reprises cette hypothèse : « A partir de deux choses, une troisième émerge »⁴¹⁵ ; « [à

⁴¹² B. Parent, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 13.

⁴¹³ A. Coulange, *Peut-être*, *op.cit.*, p. 18.

⁴¹⁴ B. Lavier « un léger plus », *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 110 ; Entretien avec B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Athénéum, le Consortium, *op.cit.*, p. 20.

⁴¹⁵ Entretien avec F. Stech, *J'ai parlé avec...*, *op.cit.*, p. 7.

propos de Varese/Calder] le principe de ces objets, comme à Pommery, c'est qu'une fois associés, ces deux objets deviennent un troisième »⁴¹⁶. On navigue encore une fois en pleine alchimie. Avec des combinaisons mobilisant des éléments parfois très différents, il est nécessaire de les faire passer par une sorte de machine unifiante produisant une nouvelle chose, ayant dépassé le stade de la contradiction bienheureuse. Ceci permet d'expliquer aussi qu'une fois reçues et acceptées les divergences qui existent entre les objets, le spectateur finit toujours par convenir du bien fondé de leur association. C'est l'union des deux qui fait naître l'œuvre et c'est donc elle qu'il faut célébrer et retenir. L'essentiel de nos descriptions a pu démontrer que la plupart reposait sur un savant dosage de points communs et de différences, une tension équilibrée entre deux contraires où l'impression d'harmonie finissait par l'emporter. Il y a donc une forme de surpassement comme on peut en trouver dans la dialectique hégélienne : socle et sculpture représente la *thèse* et l'*antithèse*, et l'œuvre serait la *synthèse*. En tant que statut supérieur, l'œuvre d'art se trouve bien au-dessus de l'objet, ou même de deux objets. Et ce qui permet à l'œuvre d'être elle-même, c'est d'être considérée formellement dans son entièreté, et non plus selon l'identité de ses composants. Au moment de la considération de l'œuvre, de son acceptation, de la délectation qu'elle procure, frigidaire et coffre-fort sont oubliés. Arrive un temps où on peut et doit occulter les objets pour ne plus penser qu'à la sculpture.

Simplement, dans la temporalité trouble instituée par Lavier, notre oubli des objets ne garantit en rien leur absence. Ils continuent d'être tels qu'ils l'étaient à l'origine. On aurait beau, de toutes nos forces, ne voir que la sculpture, Lavier, par sa non-transformation des objets et le fait qu'ils puissent être utilisés selon leur fonction première, nous renvoie toujours à leur nature. Quand bien même l'association fonctionne, il y a toujours cette petite voix pour rappeler que les deux objets n'ont pas été conçus pour aller ensemble au départ. Il y a quelque chose qui se rapproche de l'oxymoron, sans jamais toutefois l'atteindre. Comme dans la figure de style, le résultat de l'association est frappant et pertinent, mais les deux termes n'auraient jamais du être associés. Ce qui en ressort est inhabituel. Marcadé et Lavier font une comparaison similaire :

« - BM : Les Espagnols ont édifié au milieu de la magnifique mosquée de Cordoue une église baroque qui symbolise la Reconquête. Ils n'ont pas détruits la mosquée, ils sont simplement surimposés un signe sur -et dans- un autre.

- BL : c'est *Brandt/Fichet-Bauche* ! (...) Je pense que tous les grands faits de civilisation procèdent d'une forme de *superbe barbarie* si vous voulez bien me pardonner une telle alliance de mots. Le style, j'en suis sûr, passe par une certaine forme de brutalité »⁴¹⁷.

Si le terme de « superbe barbarie » est un véritable oxymoron et excessif pour qualifier les superpositions, on retrouve ici une idée que la théorie de la synthèse ne peut souffrir : le sentiment que quelque chose cloche, va ou peut clocher. C'est précisément aussi ce qui fait que l'œuvre rappelle inévitablement qu'elle est simultanément autre chose. L'examen visuel, qui permet d'apprécier les objets en tant que formes, fait aussi prendre conscience des différences qui existent entre les deux parties. Ceci fait dire à Lavier et Obrist : « les détails ne disparaissent pas dans l'entité de la superposition »⁴¹⁸. Ceci est un coup sévère porté à la théorie de la synthèse pure. Les

⁴¹⁶ Entretien avec D. Lequeux, *Expérience Pommery #6, op.cit.*, p. 10.

⁴¹⁷ Entretien avec B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 20.

⁴¹⁸ H.U. Obrist, *Argo, op.cit.*, p. 24.

objets ne cessent pas d'exister, et d'ailleurs, sans deux, l'œuvre ne peut exister. Les titres donnés par l'artiste sont de ce point de vue éloquents. Quand il titre une superposition, il la nomme $\frac{1}{2}$ et non pas 0,5. Le titre, qui est l'identité de l'œuvre, ce par quoi on va la désigner, continue de convoquer le morcellement dont elle est issue. Ces noms sont comme l'huile et l'eau, insolubles l'un dans l'autre. On en revient alors à se demander lequel s'est mis au diapason de l'autre. Est-ce le frigidaire qui fait la même largeur que le coffre, ou l'inverse ? Est-ce le siège Panton qui a la même couleur que le frigidaire, ou l'inverse ? Ces questions sont à dessein stupides et insolubles, mais elles illustrent le fait que dans la superposition, aucun objet ne prend le pas sur l'autre. Ils sont irréductibles l'un à l'autre et irréductible ensemble, c'est-à-dire que le socle et la sculpture sont différents, et que c'est précisément parce qu'ils sont hétérogènes que leur superposition débouche sur une œuvre d'art. Ils restent ce qu'ils sont et ceci qui leur permet, ensemble, d'être autre chose. Marcadé remet très bien en perspective cette ubiquité :

« Ses frigidaires auraient pu rester des frigidaires. Mieux encore, ses frigidaires auraient pu devenir des sculptures sans rester des frigidaires (...). Or, les frigidaires de Bertrand Lavier sont devenus les éléments d'une sculpture tout en restant des frigidaires. Même juchés sur des coffres-forts, les frigidaires de Lavier resteront toujours des frigidaires. A ce détail près, c'est que précisément, dans ce dispositif, ces frigidaires ne *sont* plus exactement des frigidaires. (...) Il n'était pas dans la nature des frigidaires et des coffres-forts de devenir des sculptures. (...). Le fait de choisir tel ou tel objet ne suffit pas, à définir le caractère sculptural des œuvres produites »⁴¹⁹.

La synthèse, si elle est dépassement, est aussi réconciliation : après avoir fait le compte des points de rapprochement et des points d'achoppements, mais au final ce sont les premiers qui priment. Or, il apparaît que Lavier refuse de saper les dissensions qui subsistent, d'arrondir les angles. Il revient sur l'idée de synthèse dans un entretien avec Marcadé :

« - BM : Il vous importe, je crois, de laisser se déployer les objets dans leurs tensions respectives.

- BL : S'il est une idée qui me fait particulièrement horreur, c'est bien celle du consensus. Il y a derrière, sous-entendue, toute une idéologie diplomatique de la négociation et du partage que, bien entendu, je ne partage pas (...).

- BM : Permettez-moi de vous reprendre au mot. *Brandt/Fichet-Bauche* (...) ne constitue donc *pas seulement*, comme vous avez pu l'indiquer certaines fois, un *troisième terme* qui allierait quasi alchimiquement les vertus sculpturales d'un frigidaire et d'un coffre-fort. Entendez-moi bien : je ne dis pas non plus que ce ne soit pas *aussi* cela ; je remarque simplement qu'il s'agit bien et d'une sculpture et d'un frigidaire juché sur un coffre-fort. (...)

- BL : (...) Il m'est arrivé, c'est vrai, de dire que les deux parties constitutives de ce type de pièces disparaissaient dans le « tout », de ce qui était devenu une autre proposition formelle. C'était, à l'évidence, oublier les autres points de vue possibles sur le travail. C'est, j'en conviens, une des faiblesses du langage que de laisser échapper de tels errements de sens. L'épreuve du visible, vous le saviez, est à cet égard beaucoup plus impitoyable ! »⁴²⁰.

Il semble alors que la synthèse, car elle existe, n'est qu'une facette du procédé de la superposition mais ne peut en aucun cas la résumer avec exactitude. Ce serait ne pas rendre compte que l'intérêt de l'œuvre réside aussi dans le fait qu'on ne peut choisir définitivement entre l'objet et la sculpture, et qu'on ne nous laisse pas le choix à ce propos. L'examen optique que Lavier nomme « épreuve du visible » porte cette double faculté de nous amener vers l'appréciation de l'œuvre d'art, tout en nous rappelant à chaque instant de quoi il s'agit *au départ*, et *en même temps*. Les tensions qui existent, aussi, entre les composants, sont toujours actives et participent

⁴¹⁹ B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 18.

⁴²⁰ Entretien avec B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 20.

de la force de l'œuvre. On ne saurait réduire la définition de la superposition à comment arranger le mieux possible deux objets sans rapport.

d) *L'essence de l'action de l'artiste*

Le passage de l'objet à l'œuvre doit aussi être examiné à l'aune du rôle joué par l'artiste. Contrairement à la série précédente, Lavier n'a pas réalisé l'opération seul, notamment en raison de la massivité des composants. Néanmoins, c'est toujours le traitement qui « fait » l'œuvre. Sans l'action de superposer un objet sur un autre, il n'y aurait ni socle, ni sculpture, et donc pas d'œuvre d'art. Celle-ci n'existe pas en puissance dans les objets pris séparément ; c'est donc cette infime translation qui constitue le moment-clé. Lavier n'est pas l'auteur des objets choisis. Il ne les a pas dessinés ou peints, n'a pas déterminé leur proportions ou décorations. Il a choisi parmi un éventail de formes déjà disponibles, éventail déterminé par d'autres et dont il est tributaire. Il n'est probablement pas celui qui a placé physiquement l'objet sur un autre. Pourtant c'est cette seule action qui autorise la combinaison gagnante : « En effet, si chaque combinaison de Lavier, en s'appuyant exclusivement sur les qualités formelle des objets dans la plupart des cas, parvient à être clairement repérable comme œuvre d'art, il convient de préciser que l'objet en tant que tel subit un traitement plastique en ce qu'il ne se présente jamais seul ou tel quel »⁴²¹. C'est l'action de superposition qui va changer l'objet, ou plutôt le regard qu'on porte sur lui. Cette opération semble mentale : il a *choisi* de poser tel objet sur tel objet, sélectionnés l'un en fonction de l'autre, puis entériné l'efficacité du dispositif et du résultat. Quand bien même le rôle de Lavier apparaît comme conceptuel, il ne faudrait pas oublier que l'essentiel de son action se déroule sur le mode sensible, sur le plan donc, des formes et des matières. Il convient de ne jamais oublier que l'artiste se sent obligé de se démarquer de ses aînés :

« Bertrand Lavier ne cesse de le répéter, ce que son travail vise n'est pas, comme le titre de l'exposition célèbre, la transmutation des attitudes en formes, mais bien celles des formes en formes. (...) [citant Lavier] « Il y a une telle faillite devant les problèmes formels en art aujourd'hui. Certains artistes se sont réfugiés dans la térébenthine la plus passiste, ou dans le simulationnisme, ou dans la répétition insistante qui aurait valeur de rigueur. Je pense qu'il y a d'autres façon pour manipuler les formes qui nous sont offertes, pour créer un nouvel angle d'attaque » »⁴²².

On pourrait penser que Lavier prend une posture très distante par rapport à l'œuvre qu'il ne « touche » pas, posture qu'on pourrait rapprocher de Warhol ou Baldessari, qui tentent de s'absoudre de la réalisation physique de leurs œuvres, avec des méthodes et des motivations très différentes, l'un dans le rapport machinique, l'autre dans la dématérialisation. Or, si Lavier délègue l'action effective de poser un objet sur l'autre, il n'est pas pour autant absent du processus physique. Cette opération d'agencement de lignes, de matières, de proportions, de couleurs appartient autant au domaine du visible, du sensible, du corps, donc, que du domaine mental. Il y a donc quelque chose d'éminemment reptilien dans ces agencements de frigidaires et de coffres-forts.

⁴²¹ P.H. Parsy, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 9.

⁴²² D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 27.

Pour autant, on ne saurait comparer le travail effectué par Lavier à celui d'un authentique sculpteur de prime abord. Il ne cisèle pas la matière pour en tirer une forme, ni ne coule le bronze à partir d'un moule, mais ramène la fonction à l'essentiel : faire des sculptures tout en s'insérant dans l'histoire de la discipline. Indubitablement, Lavier est l'auteur de l'œuvre, dont la forme n'existait pas avant lui, au contraire des composants. Il a découvert seul cette possibilité visuelle et en ce sens remplit les conditions essentielles qu'un sculpteur doit fournir. Son rapport au métier paraît toutefois empreint de recul. En refusant le « travail manuel » – alors qu'il embrassait celui de peintre dans la série précédente – et en se plaçant selon une perspective historique, l'artiste en sus de faire des sculptures, produit également un discours sur la discipline. Rester extérieur à l'action pure lui permet d'adopter une posture critique que l'on retrouve souvent dans son travail :

« Bertrand Lavier a récemment donné une définition de son travail qui me paraît parfaitement pertinente. Il s'agit d'une révision des genres artistiques -peinture, sculpture, installation (...) -réalisée avec l'intention précise d'introduire un virus dans le processus, qui en perturbe le parcours qui le corrompt dans ses intentionnalités, de telle sorte que le résultat final, l'œuvre, se manifeste comme intrinsèquement altérée, d'une altération qui vient entièrement « de l'intérieur », comme une mutation génétique »⁴²³.

Cette mise à distance lui permet de considérer objectivement les choses et les techniques, afin de le mettre au service de son propre style :

« Non seulement, Lavier n'entend pas établir une sorte d'égalité entre l'œuvre d'art et les objets qu'il détourne, en outre les différentes techniques qu'il utilise et sa propre activité, mais tous les objets, toutes les techniques, toutes les images qu'il s'approprie, tous les professionnels de l'art dont il s'entoure - du socleur au designer, du restaurateur au peintre de renom, en passant (entre autres) par le dessinateur de bandes-dessinées, le sculpteur académique, l'informaticien et le mosaïste, agissent de concert dans son œuvre pour mettre en relief la constante et indiscutable spécificité de sa propre action »⁴²⁴.

Lavier ne semble pas penser que l'essence de la sculpture réside dans la faculté artisanale du travail manuel, mais plutôt dans l'aptitude à créer des formes dans l'espace, ce qui ne nécessite pas forcément grand-chose. Blistène compare cette activité au collage :

« Il ne lui déplait sans doute pas que la musique s'installe, qu'elle prenne place. Il ne lui déplait en tous cas pas que les pistes soient brouillées, que les choses soient superposées, que le bon vouloir de l'artiste les marie comme bon lui semble. Les marie ou les colle car après tout, cette esthétique de la superposition procède par extension du domaine et de la pratique du collage. Calder et Varèse « à la colle », parce que Lavier en a décidé ainsi »⁴²⁵.

L'analogie est tout à fait intéressante, car elle concilie plusieurs facteurs qu'on peut effectivement rattacher à la pratique de Lavier. Comme le colleur, celui-ci se sert d'un matériau déjà défini, voire redéfini -si on prend en compte, chez Hains et Villégé par exemple que d'autres intervenaient : ceux qui faisaient les affiches, ceux qui les collent, ceux qui en collent d'autres par-dessus, ceux qui les déchirent etc. Comme le colleur, Lavier va disposer de ce matériau non-artistique, en réunir plusieurs et c'est de cet agencement que va naître l'œuvre d'art. Ici l'artiste s'apparente à un metteur en scène, où la notion de responsabilité créatrice se dilue dans l'infinité des possibilités et la simple faculté de pouvoir orienter le regard. Il déplace le lieu du geste créateur qui n'est plus dans le coup de burin ou de ciseau : « Intéressant point de vue pour mesurer la radicalité de la position de l'artiste : ses processus « marginalisent » la subjectivité créatrice au

⁴²³ G. Verzotti, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 11.

⁴²⁴ C. Francblin, *Bertrand Lavier, Flammarion, op.cit.*, p. 135.

⁴²⁵ B. Blistène, *Expérience Pommery # 6, op.cit.*, p. 30.

point de la faire disparaître dans des séquences de gestes apparemment insensés, répétitifs, anonymes, ou basés sur une pure superposition ou déplacement de tel ou tel objet »⁴²⁶. En ce sens, Lavier réduit la sculpture à un simple déplacement d'objet, ce qui supprime évidemment l'obligation de l'habileté technique, mais ouvre également les possibilités sur un autre plan. L'artiste, par sa capacité à prendre des décisions (mentales ou visuelles), peut faire naître l'œuvre d'art à partir de n'importe quel terreau : « A l'instar de Hains décrit par Forest, Lavier « en appelle à faire de l'artiste un dieu doué du pouvoir de se créer lui-même à partir du néant »⁴²⁷. Ceci institue une différence notable entre le penser et le faire. Placer le moment de création artistique simplement au niveau de l'idée renverrait aux conceptuels. Or, Lavier insiste sur le fait que ces œuvres ont été réalisées, activées, et que cela est uniquement de son fait : « Lavier est celui qui fait ce que tout le monde peut faire, sans le faire. Il est celui qui met en forme les idées qu'on aurait pu avoir : l'irritation générée parfois par son travail trouve ici son origine. Lorsqu'il répond à une journaliste (...) qui lui fait observer que finalement, un réfrigérateur sur un coffre-fort, elle aussi aurait pu le faire, il dit sans détour « Oui, mais c'est trop tard » »⁴²⁸. Quelqu'un de farouchement conceptuel comme Baldessari ou de profondément mental, comme Duchamp, se serait contenté d'envoyer à la galerie l'instruction suivante : « Mettez un frigo sur un coffre-fort » et aurait laissé une part de hasard et d'interprétation à l'équipe en charge de sa réalisation, l'essentiel étant l'idée de départ. Chez Lavier, l'approche est différente car tout est pendu à ses propres choix, ses décisions, ses constructions visuelles. Il ne suffit pas de penser qu'un coffre-fort ferait un excellent socle, il faut le mettre à l'épreuve. C'est lui qui décide des composants et de l'agencement. Il est donc directement impliqué dans *la physique de l'œuvre* et c'est ce résultat qui va sanctionner l'effectivité de l'œuvre, ce qui le distingue clairement de la posture conceptuelle classique. Ce faisant, il crée de « véritables sculptures ».

e) Verticalité et totémisme.

Cette volonté d'être une sorte de metteur en scène renvoie directement à la façon dont les objets sont présentés. En réalisant la superposition, Lavier place deux objets dans un ordre hiérarchique, l'un étant le socle, l'autre la sculpture. Ceci crée un rapport de verticalité, la superposition se faisant de bas en haut, l'un devenant fonction de l'autre⁴²⁹. Cet élan vertical revendique un « saut », un surgissement du sol vers le ciel, par extension du terrien à l'aérien et du corporel au mental, processus que l'on peut qualifier de métaphysique. La verticalité induit un discours physique et moral, qui retrace également le chemin parcouru par l'objet passant du statut d'instrument à celui d'œuvre d'art. Cette route reste gravée physiquement dans l'œuvre, puisque l'on part d'un instrument, le socle –instrument artistique, mais instrument tout de même – pour aboutir à l'œuvre d'art, soit la sculpture juchée. Certaines associations vérifient ce passage entre « low » et « high », si on pense par exemple aux objets design posés sur des classeurs ou des

⁴²⁶ G. Verzotti, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 15.

⁴²⁷ B. Blistène, *Expérience Pommery # 6, op.cit.*, p. 27.

⁴²⁸ E. Troncy, *Vitrines, op.cit.*, p. 14.

⁴²⁹ N. Bourriaud, *Expérience Pommery # 6, op.cit.*, p. 38.

frigidaires, où l'objet esthétique, est posé sur un élément utilitaire. Cependant, ce dernier aspect est à prendre avec précaution, Lavier associant le plus souvent deux objets sans vocation artistique. La superposition se rapprocherait alors plus de la pratique totémique :

« Issus des rites authentiques du « totémisme », les sculptures-peintures de Lavier sont l'expression d'un modèle sacré ; de fait, elles aspirent à concilier l'humain et l'extrahumain, non pas au sens spirituel et confessionnel, mais tangible et « laïque », conférant au « sacré », autrement dit à l'art, les caractéristiques de l'effigie d'un produit courant »⁴³⁰.

Le totem est une construction verticale faisant le lien entre le monde terrestre et le monde des esprits et se caractérise, surtout en Amérique du Nord, par la superposition de plusieurs figures animales représentant des ancêtres ou des protecteurs du clan. Si la dimension apotropaïque est absente chez Lavier, on retrouve cette addition verticale de forme sans rapports entre elles, produisant un nouveau sens et un passage inédit vers un monde différent, – ici du supermarché au musée. Le principe du totem est qu'il met le spirituel sur le plan réel, dynamique animiste qui cherche le suprahumain dans l'environnement immédiat. L'esprit est construit à partir du réel, de la chose, ce qui induit un rapport différent des monothéismes, où Terre et Ciel sont séparés, et où le premier est clairement tributaire du second. Selon la perspective des tribus, les ours, les pumas, les serpents et les aigles font partie du quotidien : ce sont des proies, des voisins, des dangers, des fournisseurs de matières premières (peau, os, nourriture), mais ce sont aussi, une fois passés sur le mode rituel – donc représentatif –, des éléments spirituels. C'est de cette proximité que naît la relation entre la tribu et l'animal-totem. Au final, comme chez Lavier, les ours, les pumas, etc., ne sont pas divinités *en puissance*, ils le sont devenus après avoir été vus au travers d'un certain prisme. De la même façon, les frigidaires, les chaises, et les classeurs n'ont pas vocation à être des œuvres. Ils font partie de notre réel proche. Ce n'est qu'une fois placés selon une perspective différente que l'on va les considérer comme des éléments artistiques.

Cette perspective particulière ramène automatiquement à l'opération de superposition, qui, comme on a pu le constater auparavant, change le point de vue que l'on a sur les objets, physiquement et symboliquement. Réexaminons le phénomène : en plaçant un objet sur un autre, qui a fonction de socle, on donne fatalement à voir l'objet superposé comme une sculpture. Il convient donc de le « regarder » comme tel, ce qui induit une différence dans l'appréciation, l'intérêt se portant sur la forme, mais non plus sur l'utilité. Par ricochet, le spectateur est amené à considérer aussi le socle, qui n'est plus un simple objet quotidien, mais un vecteur artistique. Il y a donc ici une espèce de va-et-vient perpétuel, un cercle vertueux obligeant le spectateur à plonger tout entier dans l'appréciation visuelle et non plus sociale de ce qui se trouve devant lui. La superposition fonctionne alors comme un tout autonome, un monolithe comme le dit si bien Millet :

« Quoi de plus efficace, lorsqu'on veut exhiber un objet, que de le dresser sur un socle ? La série des superpositions apparemment répond à ce besoin de faire voir le mieux possible, de tous les côtés à la fois, (...). Pourtant, là aussi un passager clandestin se substitue à l'objet que l'on croyait envisager – par analogie formelle avec un objet absent mais brusquement convoqué par l'imagination (ex : lorsqu'une chaise posée sur un réfrigérateur devient une possible sculpture moderniste (...)) ou pire, par contamination formelle de l'objet-socle (ainsi des bidons posés sur des colonnes tronquées), c'est-à-dire lorsque deux objets se confondent en un monolithe »⁴³¹.

⁴³⁰ G. Celant, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 9.

⁴³¹ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 15.

Une fois entré dans la danse, vous voilà piégé. Le système mis en place par Lavier est diaboliquement simple. En élevant l'objet, il suggère qu'on le regarde par en bas, qu'on l'admire, sous-entend notre soumission par rapport à lui. Le spectateur voyant tel ou tel item perché en hauteur se demande fatalement pourquoi on a pu l'estimer digne d'être ainsi porté au pinacle, et il lui revient à lui d'en trouver les raisons :

« Comme chez Duchamp, c'est aux regardeurs à faire les tableaux, mais aussi les sculptures (...). L'empilement d'un frigo (sic) sur ce coffre-fort court, par rapport à ce qu'on appelle la sculpture, le même risque que court la juxtaposition de ces deux rouges répondant au même nom par rapport à ce qu'on appelle la peinture. (...) L'empilement de ce frigo Brandt sur ce coffre-fort Fichet-Bauche est, par référence à un tel autre empilement exemplaire signé Brancusi, *Adam* (1921) ce que cette juxtaposition de deux rouges, des marques Duco et Ripolin, est par référence à telle juxtaposition exemplaire de deux roses, de marque Sherwin-Williams et signée Jim Dine (1967). Cette juxtaposition, c'est à chacun de juger »⁴³².

La décontextualisation et la recontextualisation qui apparaissent toujours lors de l'utilisation d'objets dans l'art contemporain se fait donc sur un plan avant tout physique. L'objet est arraché à son milieu naturel, dans lequel il est *rangé quelque part*, hors du champ de vision, afin de ne pas perturber la décoration de l'intérieur de la maison avec des objets simplement utiles. Chez Lavier l'objet est déplacé et mis sous la lumière, qu'il s'agisse du socle ou de ce qu'il supporte. Ils ne peuvent plus se cacher, sont le centre d'attention, et sont obligés de coopérer afin de sortir avec bonheur de cette situation. Il ne s'agit pas simplement de placer les objets dans un contexte artistique, mais bien de les placer *de cette façon-là*, pas simplement dans un contexte artistique, mais *sculptural*. Avec un objet simplement posé dans la galerie la question formulée est la suivante : « est-ce de l'art ? » ; alors que mis l'un sur l'autre, comme sculpture et socle, on nous demande plutôt : « en quoi est-ce une sculpture ? ». On passe donc d'un questionnement abstrait, métaphysique, à une interrogation sur les formes, la mise en espace, la relation entre les deux... On passe d'un état où il est nécessaire de *penser* l'objet, à un autre où il faut le *regarder*. Ceci porte un coup fatal à la tentation de rattacher les superpositions au ready-made. L'opération laviérienne amène une perspective différente, une façon de voir inédite pour ces objets, qui sont à reconsidérer⁴³³. En les plaçant l'un sur l'autre, c'est comme si Lavier plaçait un écriteau « ceci est à voir », l'équivalent du peu traduisible idiome anglais « must see ». Lavier se faisant utilise un mécanisme aussi vieux que la sculpture, que l'art ou même la civilisation : placer quelque chose en hauteur afin d'en augmenter la visibilité, de le sortir de la masse, mais aussi de lui faire échapper au royaume du tactile. Placé au-dessus de nous, il devient difficile d'y mettre la main, de le faire sien. Il nous échappe et devient donc objet de fascination, car il ne peut être possédé, connu, et donc oublié. La seule façon de l'appréhender, de le toucher, est de le regarder.

f) La superposition comme mise en scène.

Nous évoquions plus haut l'idée de mise en scène. Les objets sont comme des acteurs : « Bertrand Lavier, le plasticien-scénariste français, spécialiste des vaudevilles électroménagers (...).

⁴³² T. de Duve, *ibid.*, p. 25.

⁴³³ B. Blistène, *Expérience Pommery #6, op.cit.*, p. 24.

Le nom de ses acteurs préférés ? Ikea, Zanussi, Brandt, Fichet-Bauche... »⁴³⁴. Ceux-ci sont placés sur des planches, surélevés, donc, par rapport au public. La scène est double : c'est à la fois le socle et le lieu même de la galerie qui crée d'office un contexte spécifique. Mais ce contexte n'est pas suffisant, de même qu'il faut plus que quatre murs et un toit pour faire un théâtre. Encore faut-il donner un rôle à jouer aux objets, et c'est précisément ce que permet la superposition en changeant la façon dont on regarde les objets. Le principe, au fond, est le même que celui de la repeinture. Ce dernier procédé agissait tel un maquillage, un masque, transfert symbolique de l'être humain en acteur, et donc, en personnage. Ici, le transfert ne se fait pas sur l'apparence directe, mais par le truchement de la *mise en scène* en sens propre, c'est-à-dire, à la façon dont les objets sont mis en place. A la manière d'un spectateur appelé sur scène par un magicien ou un présentateur l'objet passe du statut passif au statut actif, de l'observateur à l'acteur. Au lieu d'être utilisé de manière quasi-inconsciente ou automatique, comme le sont la plupart des objets au quotidien, il va être porté à la pleine attention de son éventuel propriétaire. L'exposition et l'agencement changent le point de vue sur l'objet, lui donnant une dimension supplémentaire qui le distingue désormais de ses congénères. La mise en scène est faite de telle sorte que les objets ne peuvent nous échapper. Superposés, leur présence est double.

Il convient aussi de remarquer que même si nous avons affaire à des sculptures en ronde-bosse, il y a une évidente frontalité qui renforce d'autant la présence de ces items. Ceux-ci nous font face, tous les deux présentés dans le même axe, clairement alliés, ligués, au cas où le spectateur choisirait de remettre en cause leur pertinence. Ainsi perchés l'un sur l'autre, ils semblent s'adresser à nous d'une même voix. Lavier prend en compte l'environnement dans lequel les objets seront mis en place, afin d'améliorer leur visibilité au maximum. Ceci s'appelle de la scénographie et apparaît comme manifeste sur les reproductions photographiques, parfois œuvre de l'artiste :

« - CM : J'avais vu l'exposition à Grenoble, mais comme souvent la représentation finit par recouvrir le réel, j'ai surtout repensé à une photo prise à cette occasion. La photographie que vous aviez faite de cette intervention était très emphatique. Les deux très grands objets superposés s'imposaient là, entre deux battants de porte, sur un fond de mur rouge où les tableaux anciens étaient accrochés. Ça fonctionnait assez bien. Je ne sais si ça tenait aux matières, aux couleurs, mais ces objets n'étaient pas si incongrus.

- BL : Tout ça s'explique sans que la poétique des choses se dissipe. Il y avait effraction mais sans qu'elle soit d'une violence barbare. Nous avons choisi une salle de peinture du XVIe, c'est-à-dire une peinture assez réfléchie, assez construite, et ces deux objets eux-mêmes étaient loin d'être des objets baroques. Le garage présentait des reliefs extrêmement rythmés de ses rayures, le silo à grains était ondulé. On peut comprendre pourquoi ça marchait »⁴³⁵.

La superposition apparaît alors comme un méticuleux travail prenant en compte une multitude de facteurs, tous voués à un seul but, transfigurer l'objet en œuvre aux yeux du spectateur. Le dispositif lui procure des qualités qu'on ne lui soupçonnerait pas, voire qu'on lui nierait de prime abord : esthétique, présence, étrangeté, ou simplement importance. En opérant un *casting* drastique et en mettant ses acteurs dans les conditions optimales, Lavier tire le meilleur des objets, qui tels des personnages produisent chacun leur tour des situations particulières :

⁴³⁴ D. Baudier, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 30.

⁴³⁵ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet*, *op.cit.*, p. 42.

« C'est là tout le scandale : ces objets n'ont aucune importance en tant que tels, et pourtant, ils sont nécessaires à la constitution de l'œuvre. Ainsi, malgré les apparences, rien ne ressemble moins à Brandt/Fichet-Bauche que Brandt/Haffner (sculpture composée du même réfrigérateur et d'un coffre-fort). Le scandale ici est que cet attentat passe quasiment inaperçu. Mine de rien, Lavier sape le fondement de nos certitudes. Car cet « empilement » de 1984 a beau ressembler à celui de 1985, il s'agit bel et bien de deux sculptures différentes ! »⁴³⁶.

Compte tenu de l'étendue du champ des objets, la propension de l'artiste a changer fréquemment de composants indique sa volonté d'aborder régulièrement de nouveaux sujets. Aussi vrai qu'il existe des grands rôles au cinéma ou au théâtre fréquemment joués, chaque acteur lui apporte un éclairage différent. Chaque frigidaire est un autre Sganarelle, chaque coffre-fort est un autre Othello. Chacune des propositions lui permet d'aborder différents thèmes de la sculpture, de tisser des passerelles entre ces formes banales et les grandes tentatives de l'histoire de la sculpture. On voyage de l'Antiquité (1/9) à Calder (*Calder/Calder* ou *Mozart/Calder*) en passant par Brancusi et Rodin. Si *Tennis/Volley-ball* flirte assez clairement avec la peinture, la superposition la fait entrer directement dans le royaume de la sculpture⁴³⁷. Cette souplesse induite par l'opération permet à l'artiste de travailler sur des domaines plus étonnants, comme le design. Cette mécanique confine à une forme d'humour absurde, où deux objets sans rapport vont former un couple infernal. On se rappellera alors de la poésie rafraichissante d'un monstre de béton et d'acier, *Argens/Decaux*, cabinet de toilette prêt à s'envoler ; au suscitité *Xmas/Griffet* où des guirlandes égayent curieusement un engin de chantier ; à *Panton/Arthur Martin* qui nous fait nous demander lequel est le plus design entre l'objet-totem cette discipline et un simple frigidaire ; ou encore à *McCormick/Saxo* où deux éléments exclus de toute forme de glamour deviennent un agressif symbole sexuel. Certaines associations de deux objets inconnus l'un de l'autre créent une forme de narration abstraite, où une pierre très bourguignonne et un réfrigérateur nous emmènent voyager dans l'ouest américain dans *Beaunotte/Nevada* :

« Vaguement semblable à un rocher tombé des montagnes de l'ouest américain, et associé, de surcroît, à un réfrigérateur de la marque Nevada, cette pierre blanche et sauvage introduit dans l'œuvre de Lavier une violence qui l'éloigne des amateurs d'installation. Dense, coupante, cette pierre adresse un coup de chapeau à la sculpture traditionnelle et ranime aussi, dans un style qui reste réservé et de bon ton, le souvenir du continent perdu de l'art »⁴³⁸.

Cette proximité physique entre deux éléments accroît leur propre individualité, de par l'explosivité de leur mélange. Eric Troncy parle de « catastrophe naturelle »⁴³⁹, où un phénomène d'absurdité pousse l'artiste à des associations contre-nature dont le résultat est toujours plus intrigant qu'indigeste, proche finalement de sa propre pratique du « display ». Lavier explore ici une thématique de la confrontation, plaçant dans un même écosystème deux espèces génétiquement différentes, dont le mariage forcé se passe au final mieux que prévu, même si chacun garde sa part de personnalité. Ce mouvement permanent d'attraction/répulsion entre les deux produit justement l'étincelle, l'éclair qui nous fait les envisager autrement.

3.2. La superposition en tant que moyen visuel d'accès au réel.

⁴³⁶ B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, pp. 19-20.

⁴³⁷ Nous reprenons ici pour l'essentiel les réflexions de Francblin in *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 42.

⁴³⁸ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 119.

⁴³⁹ E. Troncy, *Vitrines*, *op.cit.*, pp. 8-9.

Reste à élucider le sens profond de ces superpositions. Quel type de discours Lavier développe-t-il en plaçant un objet sur un autre, et plus spécifiquement, *cet* objet sur *celui-là* ? Considérant ce que nous venons d'établir quant à la nature des œuvres, sur le fonctionnement du procédé, il apparaît assez clairement que deux concepts hantent la série, deux idées intrinsèquement liées chez Lavier : le visuel et le réel. Ces deux éléments participent de la force et de la raison d'être des œuvres.

a) *Le pouvoir visuel des œuvres*

Nous avons établi que Lavier construisait des propositions visuelles permettant au final de changer le regard que nous portions sur les objets. Lavier a lui-même exprimé que les superpositions relèvent de cette volonté esthétique : « [répondant à Catherine Millet qui l'interroge sur les superpositions] J'ai toujours travaillé sur la présence visuelle »⁴⁴⁰. Cette déclaration est primordiale, car elle offre l'angle d'attaque à adopter en priorité, fait qui n'a pas échappé aux commentateurs. Lavier tient à l'empirisme, à l'art d'exposer les choses, aux analogies formelles, à la survivance du voir⁴⁴¹. Ceci relègue au second plan tout discours portant sur la symbolique ou le commentaire social. En revanche, cela n'empêche pas la réflexion sur la barrière entre « high » and « low », puisqu'il s'agit de la réévaluation esthétique d'un objet industriel, par le truchement de l'abstraction des formes et de la décontextualisation :

- « - CF : Alors le réfrigérateur n'a d'intérêt que formel.
- BL : C'est plus complexe, mais il est vrai que la première fois que j'ai peint un réfrigérateur, c'était comme une toile blanche. Ensuite, quand je m'en suis servi comme socle de sculpture, c'était quelque chose qui avait exactement la virginité d'un parallépipède rectangle. Il jouait parfaitement le rôle que je lui assignais »⁴⁴².

A la manière d'un Raysse réclamant une « hygiène de la vision », Lavier « nettoie » notre œil des informations non-relatives à l'appréciation formelle de l'objet, choisi précisément en fonction de son efficacité visuelle. Lavier ne cherche pas uniquement à requalifier les objets banals, sinon comment expliquer la présence de productions design ou d'œuvres d'art ? L'artiste élit les formes pour leur efficacité et leur capacité à dialoguer. Les objets banals fournissent simplement, contre toute attente, un réservoir inépuisable de formes esthétiques : « Déjà en 1934, Fernand Léger soulignait « La révolution ornementale actuelle réside donc dans ce fait que ces objets pour la plupart ne sont pas décorés, ils sont décoratifs eux-mêmes »⁴⁴³ »⁴⁴⁴. La superposition est elle-même conçue comme une opération esthétique, où il s'agit d'accorder deux formes entre elles. Francblin nous rapporte que « le mariage des figures impeccablement dessinées dans *Pastel Furnitures/Sanyo*

⁴⁴⁰ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 34. Il a fait des déclarations quasiment identiques à d'autres moments, cf. B. Lavier, *Bertrand Lavier, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit.*, p. 109 ; Entretien avec F. Stech, *J'ai parlé avec...*, *op.cit.*, p. 9.

⁴⁴¹ Cf. B. Blistène, *Bertrand Lavier, Roma, ibid.*, p. 133, 139, 143 ; G. Celant, *Bertrand Lavier, Athénéum, Le Consortium, op.cit.*, p. 9.

⁴⁴² Entretien avec C. Francblin, *Bertrand Lavier, Flammarion, op.cit.*, p. 168.

⁴⁴³ F. Léger, « L'Avènement de l'objet, *Le Mois*, n°41, juin 1934.

⁴⁴⁴ P.H. Parsy, *Bertrand Lavier, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit.*, p. 9.

et *H/Zanussi*, le jeu du noir et du blanc, ne laissent aucun doute sur l'importance que Lavier attache à la valeur plastique des objets, quels qu'ils soient, d'où qu'ils viennent »⁴⁴⁵. Les objets, épurés par le travail de l'artiste, deviennent des formes autonomes qui associées créent un ensemble lui-même esthétique. La superposition est revient donc à « penser d'une certaine manière, à orienter le regard »⁴⁴⁶. Comment procède Lavier ? Nous avons par exemple évoqué lors des descriptions individuelles que l'opération menée par l'artiste a une incidence sur notre perception du poids des objets :

« L'effet de masse moins est total. Le coffre est réduit à l'état de cube. Poignée et boutons (preuve de leur discrétion) sont noyés dans la trame compacte. L'espace du fond 1 est généralisé, il absorbe les contours du frigidaire en n'épargnant que la poignée, la fente charnière de la porte, et la mention de la marque : le frigidaire devient immatériel, il semble léviter à la surface du coffre, devenu socle anonyme. Les bits moins ont transmis la partie poids/fermeture du message, les bits 1 la partie légèreté/ouverture. En moins le coffre perd son identité au profit de sa fonction de présentoir. Surmatérialisé, il est plus socle que nature. En 1, le frigidaire perd aussi son identité, mais au profit d'une représentation transcendante, immatérielle. L'analyse informationnelle est sans appel. Les deux composants de l'événement Lavier doivent perdre leurs identités respectives pour assumer la synthèse du rapport nouveau qui unit le présentoir au présenté, CQFD... »⁴⁴⁷.

On a pu observer cela avec des objets particulièrement massifs : réduits à l'état de formes et de couleurs, ils perdent leur poids. Ceci amène alors à considérer les éléments davantage comme des images que comme des objets, non en raison d'une quelconque bidimensionnalité, mais d'une façon très *iconique* de les traiter. Le spectateur, délesté des informations inutiles, entretient un rapport davantage visuel que physique avec l'objet, se concentrant sur ses lignes et ses tons que sur la possibilité d'en faire le tour.

Ces considérations amènent à penser que chez Lavier qualité esthétique et qualité artistique sont intrinsèquement liées. La recherche de l'efficacité visuelle parasite l'origine, les moyens et la fin de la superposition, et se trouve être également le point de convergence de tous les questionnements suscités par les œuvres :

« C'est alors que surgissent les questions. D'où provient l'objet ? A quelle civilisation appartient-il ? Est-ce un fétiche ou un totem, un ustensile ou un instrument ? Fut-il un lieu de mort ou de renaissance ? Quels rituels du *voir* ont-ils servis à son démemberment, son sacrifice, son introjection et sa régénération ? Ou encore, quelles relations unissent les objets ? Quels liens ont-ils établis entre eux ? Des liens de répulsion ou de séduction ? A toutes ces questions, Lavier a cherché à répondre par l'expérimentation de certains « accouplements » et greffes, simples à l'origine, puis de plus en plus complexes. Il a posé un objet sur un autre, pour en vérifier les effets de proximité et de résistance concernant la couleur et la structure, le poids et l'encombrement, ou, par attrait pour la discontinuité ou les phénomènes d'influence. Un ensemble de relations entre froid et chaud, léger et lourd, plein et vide, passé et présent, qui réempruntent les réseaux constitutifs de la morphologie de l'objet, tout autant que les voies de la phénoménologie visuelle »⁴⁴⁸.

Ce faisant, il se raccorde à la fonction essentielle de l'artiste, celle du faiseur d'images, délaissant là les différentes fonctions accumulées par les créateurs au fil des siècles : historien, philosophe, naturaliste, moraliste, journaliste, homme politique, sociologue, activiste, etc. Lavier regarde primitivement les objets :

« [Le travail de Lavier] (...) il faut plutôt le regarder. Le regarder comme Lavier regarde le monde, avec la liberté et la distance de cet Africain mis en scène dans *Les Dieux sont tombés* sur la

⁴⁴⁵ C. Francblin, *ibid.*, p. 119.

⁴⁴⁶ B. Blistène, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 139.

⁴⁴⁷ P. Restany, « Brandt/Fichet-Bauche de Bertrand Lavier », in *Les Objets-plus*, La Différence, Paris, 1989, p. 106 in *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 114.

⁴⁴⁸ G. Celant, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, pp. 10-11.

tête, lequel reçoit un jour sur le crâne une bouteille de Coca-Cola dont il ne sait ni à qui ni à quoi elle est destinée. Si les Pop-artistes sont ceux qui ont exploité la valeur symbolique de la bouteille de Coca-Cola au lieu de la boire, Bertrand Lavier serait celui qui, en cherchant à en dégager la valeur formelle, n'agit ni en consommateur, ni en sociologue-artiste, mais exclusivement en artiste »⁴⁴⁹.

Cette essentialisation de l'objet nécessite un réapprentissage de la vision⁴⁵⁰ permettant de nous réapproprier directement et réellement notre environnement immédiat. L'artiste corrige notre mauvais usage de la vision : « « Les artistes n'inventent rien » dit-il. Ils ne font que mettre le doigt sur des choses que l'on n'avaient pas bien vues »⁴⁵¹. Les objets sont devenus œuvre d'art parce que nous avons porté un regard différent sur eux, ce qui permet notamment à Lavier de redonner à l'art français une dimension qu'il juge délaissée : « Pour beaucoup, l'artiste français est forcément un artiste « littéraire », dont le travail n'a aucune efficacité visuelle. Prendre le contre-pied de cela et l'exposer ne me déplait pas »⁴⁵². Au-delà de cette volonté permanente de Lavier d'en finir avec l'héritage conceptuel, on peut y voir un réel besoin de recentrer l'art sur des principes essentiels. Art et vision sont chez lui deux notions indissociables.

Alors commence l'opération d'amplification du pouvoir visuel des objets. En sus d'être une forme convoquée par l'artiste, ils sont aussi des outils, des symboles et des marqueurs sociaux. Lavier vise à diminuer au maximum l'importance de ces trois facteurs - sauf lorsque l'un d'entre eux lui est utile- afin de ne laisser d'autre choix au spectateur que de l'aborder comme un élément sculptural. En retirant l'objet de la circulation, il le rend inaccessible et donc inutile, première étape vers la délectation esthétique⁴⁵³. Comme outil, l'objet était le moyen de faire quelque chose. Inutile, il ne soutient plus aucune activité et devient une fin en soi. Autrement dit, l'attention ne se focalise plus sur ce qu'il *peut faire*, mais sur ce qu'il *est*. Concernant la symbolique, l'objet étant présenté en soi, il n'est pas sollicité en tant que *projection culturelle*. Ceci est facilité par la relative virginité des objets : « La bouteille de Coca-Cola est probablement un objet définitivement trop enveloppé de sens pour être déshabillé. Et Lavier choisit toujours des formes qui existent d'autant plus qu'elles ne sont pas alourdies par leur signification »⁴⁵⁴. De cette façon, Lavier coupe court à toute forme de discours hétérogène sur l'objet :

« Par les effets d'hébètement qu'elle suscite, cette opération (...) témoigne d'une évidente fidélité à la tradition de l'avant-garde, c'est-à-dire de la rupture. De manière tout aussi évidente, toutefois, elle se distingue des démarches avant-gardistes sur un point essentiel : celui de la forme proposée aux regards. Car la volonté de contestation sociale (...) qui préside aux agissements des héritiers de Dada, est étrangère aux propos de Lavier dont le travail se définit moins par le message qu'il délivre que par la forte présence physique de ces dispositifs. Il faut en effet rappeler que les œuvres de Lavier sont faites pour être vues »⁴⁵⁵.

Sa vision de l'objet est trop pure, il le saisit à son commencement, l'identité de l'item ne résidant ni dans sa fonction -partagée par tant d'autres !- ni dans la symbolique ou la signification

⁴⁴⁹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 119.

⁴⁵⁰ « Rappelé au pied levé, l'amateur philosophe (...) suggère qu'au même titre que tout le monde, j'entends notre monde ordinaire, une œuvre est bien évidemment « ce que nous voyons » - on pourrait dire « ce qui mérite d'être vu » - mais en tant qu'elle est inconnue, au premier abord étrange, étrangère, une œuvre est surtout « ce qu'il nous faut, en permanence, apprendre à voir » in A. Coulange, *Peut-être*, *op.cit.*, pp. 8-9.

⁴⁵¹ T. de Duve, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 25.

⁴⁵² Entretien avec C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 171.

⁴⁵³ G. Verzotti, *Bertrand Lavier*, Roma, *op.cit.*, p. 35.

⁴⁵⁴ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 119.

⁴⁵⁵ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 41.

sociale, qui ne sont que rajoutées a posteriori par d'autres. C'est en quelque sorte l'objet « avant la culture » qui est présenté, un objet qu'il ne faut ni utiliser ni penser, mais regarder : « Au lieu de charger les œuvres de tout un poids intellectuel, je voudrais les laisser s'imposer visuellement »⁴⁵⁶.

La modification de notre regard sur les objets tient aussi à la présentation mise en place par Lavier, qui n'expose jamais les superpositions en nombre dans une seule pièce, privilégiant les solos, les duos ou les trios. Ceci accentue le sentiment que les objets sont bien sortis du lot et de la surabondance industrielle. Ils apparaissent comme des totems solennels et solitaires, bénéficiant chacun d'un espace vital, annulant ainsi l'effet du *contexte* et de la *répétition*, propres à l'outil industriel, au profit de sentiment de *sélection*. Superposés et *jamais-vus* ainsi, ils acquièrent un pouvoir magnétique. La solitude et la verticalité des assemblages leur confère ce que Catherine Millet a appelé une « autorité plastique »⁴⁵⁷. Deux objets ennuyeux deviennent un mystérieux totem que le spectateur, perdu, doit réapprendre à connaître visuellement. Millet parle également d'un « hiératisme » qui profite aux objets : enfin inanimés, sortis du flot de l'usage, ils ne sont plus subordonnés au mouvement ni au temps. La superposition attend, immobile et indifférente, le jugement du spectateur. Le vide cinétique et temporel est remplacé par la présence visuelle, augurant chez Blistène l'idée que Lavier préfère clairement le « fait plastique » au « fait divers »⁴⁵⁸.

On note ici un parallèle avec les « objets repeints », à la différence que l'amplification de la présence de l'objet ne passe plus par l'augmentation de sa densité physique, mais par de complexes mécanismes d'association et de mise en scène, exacerbant les qualités optiques des items. Charismatiques, ils surgissent verticalement dans l'espace, comme la ligne de Barnett Newman, phénomène que Lavier a nommé la « stridence qui consiste «à « monter le niveau sonore ou visuel à une hauteur qui serait comparable au phénomène de l'incandescence » »⁴⁵⁹. Ici l'union fait la force et c'est à deux que les objets nous crient leur présence. Surélevé, l'ensemble atteint une taille inhabituelle : le simple fait qu'on n'ait jamais vu un frigidaire aussi haut le rend visuellement perturbant, et donc intéressant. Puis, ses lignes se voient perpétuées, renforcées ou confrontées par son socle, indiquant qu'elles ont bien été *prises en compte*. La superposition est immanquable, elles sont , comme dit Lavier « désespérément là »⁴⁶⁰. Un rapport plus direct s'établit entre le spectateur et l'œuvre. Avec un objet seul de type ready-made, la relation est uniquement intellectuelle. On perd le contact avec l'œuvre pour chercher la théorie qui la soutient. Avec la superposition, il n'y a pas de théorie de l'art à aller trouver au-delà. La question artistique se pose au niveau de l'acceptation par le regardeur de la superposition de deux objets comme proposition esthétique valable. Son regard s'arrête donc à la sculpture sans s'en détourner, s'égarer, la seule voie de validation ou d'invalidation étant visuelle. Ceci accentue la présence de la pièce, l'attention étant concentrée exclusivement sur elle, comme si tous les rayons lumineux convergeaient vers sa surface. Surprésente, surexposée, ce qui fait dire à Marcadé : « Il y a quelque

⁴⁵⁶ Entretien avec D. Birnbaum, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 22.

⁴⁵⁷ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 12.

⁴⁵⁸ B. Blistène, *Bertrand Lavier*, Roma, *op.cit.*, p. 135.

⁴⁵⁹ B. Marcadé, *Expérience Pommery #6*, *op.cit.*, p. 48.

⁴⁶⁰ Entretien avec B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 13.

chose dans votre œuvre de l'ordre de *l'éclair* »⁴⁶¹. On revient à cette idée que l'œuvre s'impose plus à nous, plus qu'on ne doive la chercher. L'éclair relève du surprenant, de l'inattendu, est cette vive lumière qu'on ne peut anticiper et qui nous révèle un paysage sous un autre jour. *L'éclairage* étant plus fort, plus contrasté, le paysage apparaît comme plus visible, plus impressionnant. Pourtant, il s'agit du même paysage familier. Tout le principe de la superposition est là : nous amener à voir autrement quelque chose que nous connaissons déjà, ce qui revient donc à dire que l'art réside quelque part dans la vision.

b) Un réel altéré.

Cette importance de la présence physique de la sculpture nous conduit directement vers l'autre grand axe qui nous souhaitons aborder : le réel. Si ces pièces nous apparaissent aussi visibles, aussi concrètes, c'est qu'elles sont constituées d'items communs appartenant à un vaste système narratif que l'on nomme « réalité » au sens où ces objets sont utilisés ou utilisables par chacun. On imagine mal aujourd'hui un habitat sans frigidaire ni chaise. L'œuvre proposée par Lavier est d'autant plus tangible pour nous qu'elle se constitue d'objet qu'on a l'habitude de manipuler. Ils font partie, contrairement aux peintures et sculptures habituelles, d'un environnement qu'on maîtrise -pour la simple et bonne raison qu'il s'agit du nôtre.

L'évidence : nature, échelle, titre.

En injectant de véritables objets dans le champ artistique, Bertrand Lavier pose inévitablement la question de la réalité dans celui-ci, réel convoqué selon une dynamique épiciurienne par la présence matérielle et sensible :

« L'évidence est là, celle d'une image vraie, dans sa réalité éminemment visuelle, créée sous l'injonction même du regard. Elle se veut l'exacte introduction à l'exposition d'un artiste dont la remarquable agilité à traverser et à se jouer des apparences et des faux paradoxes a pu faire écran à l'enjeu plastique prioritaire, gagné d'abord dans l'adhérence au réel sur le mode de l'hyperprésence formelle (...). Il s'agit, pour lui, rendre intelligible le réel - celui qu'on le voit pas- requalifié, réhabilité, par la visualité même qu'il lui confère »⁴⁶².

Il prend donc ici le contrepied des conceptuel, la forme étant utilisée comme moyen ultime de connaissance du monde, connaissance facilitée ici par la proximité entretenue par les objets avec le spectateur. Les items sont familiers, évidents, et Lavier va jouer avec cette évidence selon trois axes : la **banalité**, l'**échelle** et le **titre**.

Le premier a trait à la caractérisation des objets-même, normaux au point d'être *moyens*, ne se distinguant ni par leur exotisme, ni par leur nouveauté, ni même par leur laideur. Cette rhapsodie de réfrigérateurs et de classeurs métalliques laisse peu de place pour l'étonnement. Ces objets nous ramènent à notre monde le plus quotidien, ils nous clouent à notre réel. Lavier voit cependant cette ultra-normalité comme le point de départ vers l'extraordinaire :

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁶² S. Pagé, *Bertrand Lavier, MAM, op.cit.*, p. 9.

« - BM : (...) il y a quelque chose de superbe dans ce que vous exécutez. Pourtant les éléments que vous mettez en scène sont généralement d'une époustouflante banalité.
- BL : A l'évidence ! Vous ne pouvez mettre en valeur le style qu'avec des éléments qui n'en ont pas »⁴⁶³.

Un support déjà esthétique, déjà éloquent ne nécessite pas d'intervention supplémentaire. La qualité de l'artiste, son style, est précisément mis à l'épreuve lorsqu'il faut tirer le meilleur de ce qu'il y a de plus simple. Il est plus facile de faire rêver avec des dragons, des châteaux et des princesses qu'avec du matériel de bureau, trop proche de nous, faisant trop partie de notre vie pour être mis en perspective. L'artiste doit dépasser cette narration facile et permettre un regard différent sur le monde. Le réel a une capacité artistique –esthétique donc–, et c'est au plasticien de détecter cela. Les autres restent aveuglés par la banalité des objets, qu'ils voient depuis toujours mais qu'ils n'ont jamais observé. Lavier a fait fréquemment allusion à ce phénomène, avec Marcadé notamment :

« - BM : Depuis *La Lettre volée* d'Edgar Allan Poe, nous savons que la meilleure manière de dissimuler quelque chose consiste à le mettre en évidence. (...)
- BL : L'évidence (...) a cette extraordinaire capacité à provoquer une forme d'aveuglement »⁴⁶⁴.

Hormis la disposition verticale, le spectateur est mis face à la normalité. De la même façon, la taille des éléments ne diffèrent en rien de ce que le spectateur côtoie quotidiennement, pour la simple et bonne raison que ce sont les mêmes. Lavier brise ici une loi tacite qui veut que l'art soit toujours une projection - et donc une déformation-, de la nature. Dans une longue et décisive analyse, Daniel Soutif nous rappelle que, selon Lévi-Strauss, l'œuvre d'art fonctionne toujours tel un modèle réduit, et que la représentation implique fatalement une déperdition d'une part de l'objet, qu'il s'agisse du volume, du format, du mouvement, de l'odeur, etc⁴⁶⁵. Selon Soutif, l'artiste fait mentir cette assertion en convoquant directement l'objet, qui passe d'outil à œuvre « sans rien perdre de [son] intégrité ». Il note que nombre de réalisations contemporaines n'ont pas un tel usage de l'échelle, la photographie l'usant toujours de manière difforme tandis que les montreurs d'objets comme Oldenburg cèdent au gigantisme. La spécificité de Lavier est de s'appuyer sur les caractéristiques propres de l'objet, sans les affecter, ne souscrivant à la monumentalité que lorsque le cadre s'y prête, comme avec *Privé/Mobi*⁴⁶⁶. Le point de départ et d'arrivée restent donc le réel, terrain que l'œuvre ne semble jamais quitter. Même mis l'un sur l'autre les deux objets constituent une entité faisant généralement entre un mètre et deux, à l'échelle de l'Homme. Quand bien même certaines propositions atteignent des dimensions monumentales, il ne s'agit que du résultat de l'addition de deux formes, et non de l'agrandissement de l'une d'entre elles⁴⁶⁷. Il ne se produit pas de pertes de repère, de vertige avec la rencontre des éléments de l'œuvre. Le rapport physique homme-objet est inchangé, si ce n'est que le premier ne peut plus manipuler le second.

La normalité est de mise aussi avec le titre, qui n'autorise aucune fuite, renvoyant précisément à l'identité de l'œuvre, composée d'un objet d'un certain modèle sur un autre, d'un

⁴⁶³ Entretien avec B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 15.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁶⁵ C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, p. 34-36.

⁴⁶⁶ Cf. D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, pp. 28-29.

⁴⁶⁷ D. Soutif, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 116.

certain modèle aussi : « Le titre, ici, s'écrit Brandt/Haffner, se lit comme une fraction et se prononce comme le nom d'un village que traverserait une rivière : »Brantd-sur-Haffner ». Mais ces mots ne renvoient ni à la géographie, ni aux mathématiques ; ils renvoient à la disposition, dans l'œuvre, des objets qui la constituent »⁴⁶⁸. La fantaisie est bannie, le titre ne s'autorise aucun écart narratif ou poétique. Lavier ne cède pas non plus à la tentation du trop indéterminé « sans titre », devenu trop symbolique de l'art contemporain, et en particulier du conceptuel. L'œuvre ne désigne pas non plus le type d'objet : « Mais *Brandt/Fichet-Bauche*, ce n'est pas tout à fait la même chose que réfrigérateur/coffre-fort (...). Pour que le titre fonctionne ne faut-il pas qu'il garde intact sa capacité d'éveil. Qu'il ne stupéfie pas l'intelligence arrêtée mais qu'il renvoie à l'évidence »⁴⁶⁹. Il ne s'agit pas du concept de frigidaire ou de celui de coffre-fort superposés, mais bien de tel frigidaire sur tel coffre-fort. Ceci entre en cohérence vision sensible de Lavier. Le titre doit nous ramener à cette situation particulière et concrète qu'est l'œuvre d'art. L'œuvre ne s'appelle pas non plus « sculpture », Lavier refusant visiblement de l'employer comme une sorte d'incantation destinée à valider l'œuvre, alors que celle-ci doit précisément s'imposer d'elle-même. Le titre confine l'œuvre dans le réel, ce qui pousse le spectateur à ne regarder qu'elle, puisqu'il y est constamment renvoyé. Comme si l'artiste réduisait au maximum le faisceau de lumière autour de l'œuvre, telle une poursuite, afin de la rendre d'autant plus visible. Il y a presque de l'indécence à désigner aussi simplement l'œuvre. Si l'art est affaire d'esthétique, le travail de l'artiste est d'apprendre au spectateur à voir, à reconnaître l'art quand il le rencontre. Ici Lavier met le regardeur à l'épreuve, en lui sommant de trouver l'art le plus simplement possible. Rien ne vient forcer la situation artistique, ni le titre, ni le contexte, ni le support.

L'évidence de la présence de la superposition renvoie à l'évidence de sa qualité artistique. On ne peut s'empêcher de la regarder et donc de constater son efficacité plastique. Lavier ne fait par la superposition que révéler l'évidente beauté des objets ainsi agencés, évidente beauté justement passée inaperçue car ancrée dans le réel : « C'est mal vu parce que ça crève les yeux »⁴⁷⁰. Le spectateur dès lors est conduit à être en perpétuel état d'alerte. Si l'art peut surgir de la superposition d'un frigidaire sur un coffre-fort, où peut-il encore se cacher ? Le regardeur est dès lors condamné à tout observer d'un autre œil.

Réel et Représentation

Ceci nous amène à considérer de quelle manière s'articulent réel et représentation. Le spectateur a un accès direct aux objets qui constituent l'œuvre, sans l'intermédiaire d'un symbole, d'un message, d'une histoire ou d'un concept, il peut donc se penser sur le terrain du réel. Cependant, il est nécessaire de considérer ici que l'objet doit être vu en tant que forme puis en tant que partie d'un ensemble formel. On peut alors considérer qu'il y a une forme de dialogue, donc de projection entre l'objet et l'œuvre, laissant un espace pour la représentation, espace

⁴⁶⁸ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 40.

⁴⁶⁹ M. Nurisdany, *Bertrand Lavier*, *L'Idea di Europa*, *op.cit.*, p. 16.

⁴⁷⁰ Entretien avec B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 13.

réduit au minimum selon Catherine Francblin⁴⁷¹, puisque l'objet et l'œuvre sont confondus. Les deux statuts sont distincts, mais pas exclusifs. Ici la façon de voir l'objet comme une forme est décisive, puisqu'il s'agit de le réduire à une image. Le frigidaire en tant qu'objet est une réalité. En tant qu'image, il est moins qu'un frigidaire, au sens où ni sa contenance ni sa capacité frigorifique ne sont sollicitées. On ne tire pas la même expérience d'un objet que de son image. Ici toutefois, le terme de représentation peut prêter à débat, l'objet ne se projetant dans rien d'autre que lui-même, tirant « sa transmutation de lui-même »⁴⁷². La difficulté herméneutique consiste alors à résoudre ce problème : comment qualifier un objet qui se projette dans lui-même ? Le frigidaire et le coffre-fort s'auto-représentent, ils sont à la fois « je(s) » et « ils », se situant quelque part dans la situation d'un candidat à une élection. Ils représentent d'autres et en même temps eux-mêmes. Le candidat n'est pas exactement l'être humain dont il est issu. Au fond, comme il fut établi précédemment pour les « objets repeints », les superpositions bénéficient d'un double statut simultané d'objet et d'œuvre. Lavier l'annonce sans équivoque : « Ces œuvres présentent bien entendu des objets, mais en même temps, elles représentent des sculptures : par exemple, un vrai coffre-fort⁴⁷³ représente un socle et le devient tout à la fois. Une façon pour moi de passer de l'autre côté du miroir et de redonner un nouveau centre de gravité aux formes (et pas seulement aux objets) que la société produit »⁴⁷⁴. Ici Lavier prend le système au piège. Au lieu d'avoir une sculpture qui représente un objet, il prend deux objets qui ensemble représentent une sculpture. Celle-ci n'ayant pas d'existence propre –une idée, en quelque sorte– la représentation se retrouve bloquée et la réalité, dépassée. C'est ainsi qu'on arrive à ce phénomène de simultanéité, entre objet et sculpture fréquemment relevé : Parsy, à la suite de la précédente déclaration de Lavier, ajoute : « Ces fulgurances sur les formes s'accompagnent de fulgurances sur la vision et la lecture. A Magritte qui inscrit « Ceci n'est pas une pipe », Lavier ajoute : « Ceci est un réfrigérateur, ceci est un coffre-fort, mon tout est bien une sculpture »⁴⁷⁵. Soutif résume la situation : « Tout en demeurant strictement identique à lui-même, l'objet se paie parfois en outre le luxe ironique de se couler spontanément dans les catégories classiques des beaux-arts (...). Surélevé sur un autre objet qui, quoique coule désormais dans la forme du socle, demeure lui-même en tant que sculpture »⁴⁷⁶. L'ubiquité de l'œuvre est insoluble : les objets sont indéniablement là, inaltérés, tout juste disposés de façon inhabituelle. Ils sont présentés dans leur intégralité, et cependant leur image se surimpose à eux. L'objet ne fonctionne plus alors comme individu, mais comme partie d'un ensemble visuel. Le frigidaire n'a pas besoin du coffre-fort pour remplir sa mission d'objet. Pour être une sculpture, si. Conséquemment, le choix entre réel et représentation est impossible, les deux étant présents simultanément. On pourrait parler de « réel représenté » : l'objet devient grâce à la transfiguration effectuée par Lavier une super entité cumulant les différentes identités

⁴⁷¹ Cf. C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 45.

⁴⁷² D. Soutif, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *ibid op.cit.*, pp. 115-116.

⁴⁷³ On note ici l'emploi chez Lavier de l'expression « un vrai coffre-fort » qui prouve la volonté de l'artiste d'enraciner l'œuvre dans le réel.

⁴⁷⁴ B. Lavier, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 110.

⁴⁷⁵ P.H. Parsy, *ibid.*, p. 10.

⁴⁷⁶ D. Soutif, *ibid.*, p. 116.

que l'élément peut revêtir : ustensile, image, concept (puisqu'il est apte à représenter l'idée de sculpture). La vérité de l'objet est décortiquée, étalée et présentée « presque à la manière des peintres cubistes travaillant sur le même plan plusieurs angles différents »⁴⁷⁷. La chose accomplie par la superposition un étonnant voyage. Obtenant son nouveau statut d'œuvre par ses propres qualités structurelles, elle fait basculer son positionnement, passant de *moyen* à *fin*, devenant « l'intermédiaire visible entre le visible et l'invisible »⁴⁷⁸. Ce voyage est permis par le travail de l'artiste qui, par cette mise en place, autorise et recommande ce dérèglement de l'objet, qui n'est plus cantonné à sa seule fonction d'outil. Il accélère la mutation de la chose produite qui in fine est destinée à être muséifiée. En cela, on parle de Lavier comme d'un archéologue du futur, puisqu'il exalte les qualités d'objets ordinaires actuels, sans avoir besoin que ceux-ci aient été oubliés par le temps et l'Histoire. Le dédoublement de l'objet se situe ici. Il est lui-même et vestige de lui-même, accomplissant ce cycle sans voyager dans le temps, simplement dans le plan iconique. Pour autant, si simultanément il y a et que tout repose sur la vision, ce n'est pas pour autant que la superposition soit sujette à la fragilité :

« Lavier a choisi, à l'occasion d'un petit film réalisé par Brigitte Couraud, d'installer l'une de ses superpositions dans le contexte le plus nocif pour elle, celui d'un magasin d'électroménager. « Je montrais *Brandt/Fichet-Bauche* (...) dans l'écrin qui lui était le plus défavorable : Darty. L'œuvre se trouvait au milieu de 250 frigidaires, et pourtant, la preuve était là, sous les yeux. *Brandt/Fichet-Bauche* faisait sculpture. Contrairement aux apparences, je suis beaucoup plus du côté de Brancusi que du côté de chez Duchamp, dans cette histoire » »⁴⁷⁹.

C'est ici que réside la force d'une œuvre d'art reposant sur la construction visuelle. Même remis dans son contexte initial, l'objet continue de signifier sa qualité artistique, là où le ready-made, objet théorique, perdrait toute pertinence. Ceci enracine d'autant la réalité de l'œuvre d'art, sa réalité sensible. Nous faisons là le point d'attache des deux axes. La réalité de l'œuvre d'art, la preuve de son existence, se fait par l'expérience du visible. Même à côté d'objets qui lui ressemblent, la différence se ressent. C'est précisément parce que les objets choisis sont bien réels que la façon de les voir est si importante.

c) *Vertus de l'ambivalence.*

Ceci nous conduit à l'interprétation pure. Avec des œuvres d'art reposant sur la pertinence visuelle et l'ancrage dans la réalité, on pourrait penser qu'il est facile de comprendre les œuvres et leur fonctionnement. Si les œuvres de Lavier sont bien là et se donnent à voir, elles ne se laissent pas pour autant appréhender aisément. La troisième et dernière qualité artistique de la superposition réside justement dans l'apparente incompréhension qu'elle suscite. Lavier a particulièrement travaillé sur le caractère fugitif de l'appropriation cognitive de l'œuvre par le spectateur. Cette notion que l'œuvre doit toujours finir par nous échapper d'une manière ou d'une autre est au cœur de l'art du Bourguignon. L'art a pour lui ceci de commun avec le sable et les rêves : il ne peut jamais être pleinement saisi.

⁴⁷⁷ C. Francblin, *ibid.* p. 118.

⁴⁷⁸ D. Soutif, *ibid.*, p. 116.

⁴⁷⁹ D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 30.

« L'évidence déconcertante »

Le premier indice de cette incompréhension voulue se trouve dans l'évidence précitée des œuvres. Un trouble va naître de la recherche esthétique dont elles sont le produit, et de la proximité entretenue avec le spectateur, l'art ne pouvant se résoudre à une telle simplicité. La beauté, pas plus que la proximité, n'est pas la preuve absolue de la présence de l'art. Les superpositions ont pour particularité de combiner les deux à un troisième élément : le doute. La surprésence des objets, cette qualité qui les rend si visibles, fait précisément que le regard s'attarde sur eux, inhabitué à une telle intensité de leur part. Quand bien même l'ensemble est esthétique, on ne peut s'empêcher d'être perturbé par le fait de voir un piano sur un congélateur. Le mécanisme qui s'engage est multiple : premièrement, le spectateur ne comprend pas nécessairement ce qu'il voit ; deuxièmement, il ne peut détourner le regard et cherche à percer le mystère ; troisièmement, le spectateur pense que quelque chose d'autre à voir existe et lui a échappé, l'art ne pouvant résider dans une intervention et des composants aussi simples. Il y a comme la sensation d'un piège à déjouer, une « façon de dire qu'elles produisent un « différentiel » (encore de génie mécanique) et une perturbation pour qui regarde et s'attend à voir davantage. Façon de retourner l'apparente gratuité du geste qui y préside »⁴⁸⁰. Le propre des superpositions est d'offrir à voir le « jamais-vu » à partir du « déjà-vu ». La rencontre avec une de ces œuvres ressemble à cette situation bien connue de reconnaître quelqu'un dans la rue et de l'interpeller, pour s'apercevoir qu'il s'agit d'une autre personne. L'œuvre d'art se situe dans le creux du savoir, dans la fragilité de ce qui est assuré. Les superpositions démontrent que le flou, le parasite, l'inconnu, subsistent dans les éléments les plus simples et les gestes les plus basiques :

« Plus encore, les œuvres de Bertrand Lavier sont presque toujours le résultat de ce qui n'aurait pas dû se produire, l'incarnation exacte de l'anti-naturel, toujours tellement proche de la nature. Savamment mesuré pour n'être pas exotique, la dose d'altérité nécessaire à l'affirmation d'une différence sédimente et assemble les éléments toujours en nombre restreints, dont la fusion malmène subrepticement les prédispositions au confort du déjà vu »⁴⁸¹.

L'art réside dans un « trop évident », une réduction des formes et des « faïces », passés au travers du tamis de la conscience, l'emploi des méthodes si simples qu'elles en paraissent aberrantes : « Lavier est celui qui fait ce que tout le monde peut faire, sans le faire. Il est celui qui met en forme les idées qu'on aurait pu avoir : l'irritation générée parfois par son travail trouve ici son origine »⁴⁸². Que l'art puisse se trouver dans un ensemble si proche de « la vie » crée une perturbation chez le regardeur, d'autant plus forte que les objets entre eux, au sein de la sculpture, ne produisent que rarement un écart significatif. Des œuvres d'art aussi indiscutables ont été créées sur cette base d'une association hétéroclite de deux éléments sans rapport, voire s'opposant – c'était le crédo des surréalistes. Cependant ce type d'opposition relève d'une forme de rapport logique plus que d'absurde. On confronte la sexualité à la mort *parce qu'ils* sont contraires. Lavier agit autrement : il propose deux objets présentant une cohérence formelle

⁴⁸⁰ B. Blistène, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 157.

⁴⁸¹ E. Troncy, *Vitrines, op.cit.*, p. 9.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 14.

dont les contextes d'origines, s'ils sont rarement connexes, ne sont pas pour autant antagoniques. Lavier ne donnant pas de sens particulier aux objets choisis et ne élisant pas en fonction de celui qu'ils pourraient revendiquer, il n'y pas de signification à chercher, de décollage possible. La structure interne de l'œuvre est basée justement sur la continuité, la familiarité qui se met à exister entre les deux objets : « Les écarts que vous mettez en scène sont (...) sont « inquiétants et étranges » précisément parce qu'ils sont *trop familiers* (...) ! Délibérément *exotériques*, vos œuvres ne laissent d'elles-mêmes que ce qu'elles donnent effectivement à voir. (...) Cet excès de lisibilité pourtant nous plonge dans un labyrinthe de perplexité qui n'a rien de formel »⁴⁸³. Le trouble naît aussi de cette absence d'une *rupture évidente*, signal que l'on quitte le domaine de la vie courante pour entrer dans celui de l'art. Cependant, Lavier reprend un mécanisme classique puisqu'il cherche le *trouble évident*, l'inconfort du spectateur face à l'œuvre, ici généré par la banalité des composants. L'inconfort devient alors partie constitutive de l'art, à exploiter et questionner comme n'importe quel autre fondement : « Justement vous réveillez chez [les spectateurs] ce *malaise* autour duquel nous tournons (...) depuis le début. Le fait que nous puissions être gênés devant vos œuvres renvoie, c'est l'effet traditionnel de l'art, à notre propre gêne constitutive. La difficulté provient de ce qu'il se déplace, ce malaise, qu'il ne se trouve jamais au même endroit »⁴⁸⁴. Quelque part les superpositions de Bertrand Lavier fonctionnent comme les fameux portraits d'Arcimboldo, où des assemblages de fruits et légumes représentent un visage, ce qui résonne au final avec ces assemblages de meubles qui représentent une sculpture. L'être humain n'est pas opposable aux fruits et légumes, êtres vivants tout autant que lui, pas plus qu'un frigidaire n'est l'ennemi d'un coffre-fort. Arcimboldo effectue une stylisation du réel, une esthétisation d'objets ressemblants. Le visage est identifiable, autant que les fruits et légumes qui le composent. Un portrait est autant un visage (l'unité, l'œuvre, le signifié), qu'une addition de légumes (un objet et un autre objet, les signifiants). Un spectateur ne serait ni perturbé par le visage du modèle, ni par la vision d'un potager, ni par la présence du modèle dans le potager. C'est le rapprochement non-naturel de ces deux éléments sans rapport logique qui crée le trouble. Les légumes *ne sont pas destinés à être des portraits* pas plus qu'ils *ne sont destinés à ne pas être des portraits*, de la même façon que frigidaires et coffres-forts ne sont ni destinés à être associés pour faire des sculptures, ni destinés à ne pas être associés pour ne jamais produire de sculptures. Lavier comme Arcimboldo agissent sur cette même ambiguïté. Ils se servent de vices de forme du réel pour susciter le merveilleux. Rassembler des légumes pour reproduire un visage fonctionne inexplicablement tout comme mettre un frigidaire sur un coffre pour créer une, ou plutôt cela s'explique par la prise en compte des choix drastiques des éléments constitutifs de l'assemblage, sans pour autant expliquer la possibilité de cet assemblage. Lavier aime « à l'évidence » jouer avec cette notion que l'art doit être une perturbation de ce qui est essentiel. Cette incision dans le réel, qu'il fait plier à sa propre volonté, l'artiste y voit une véritable poésie : « Vous savez Daniel, je crois que c'est plus poétique quand on a un trouble de l'évidence. Je trouve plus poétique d'intituler une œuvre *Brandt/Fichet-Bauche* que *Le songe d'une nuit d'été*. Avec tout ce qu'il y a de clichés dans le poétique, c'est plus

⁴⁸³ B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Athénium, Le Consortium, *op.cit.*, p. 21.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 18.

dérangeant d'avoir un titre qui colle à la réalité immédiate. La vision surréaliste est moins poétique que la vision réaliste »⁴⁸⁵. L'analogie est très intéressante. Au fond la poésie n'est jamais que prendre des mots utilisés dans la prose comme dans le langage parlé, agencés et rythmés d'une certaine manière, de façon à créer du sens, un sens esthétique. Jusqu'ici la concordance avec la superposition n'apparaît pas si étonnante. Allons plus loin : la poésie utilisant des mots rares et complexes dans des phrases aux tournures audacieuses produit à coup sûr une forte impression, celle du « bien écrit ». Dès lors une autre poésie, présentant des mots courants au sein de constructions syntaxiques relativement normales produit un effet bien différent, car la poésie ressemble alors au langage commun, dont seul l'agencement et les choix combinatoires permettent de l'en distinguer. Le trouble généré par la superposition semble alors provenir de sa capacité à *reconstruire le réel*, de présenter des objets « en un certain ordre assemblés », ordre que l'on pourrait trouver mais que l'on a pourtant jamais vu auparavant. Lors de la superposition, les représentants du réel prennent un visage qu'on ne leur connaissait pas. La qualité artistique n'existe pas forcément a priori et c'est précisément le travail de l'artiste qui l'active ou la crée : « Le marbre, pas plus que le bronze ou la pierre, ne sont destinés à devenir cela, ils ne sont d'ailleurs pas davantage destinés à devenir des revêtements de sols. Qu'un réfrigérateur soit utilisé dans le cadre des arts ménagers ou dans celui de la sculpture relève de la même question »⁴⁸⁶.

Ceci nous ramène à considération de la temporalité du trouble. Y-a-t-il un moment particulier où les objets prennent ce nouveau visage ? Dans tous les cas de figures, Lavier estime qu'un temps d'adaptation est nécessaire en raison du trouble généré. Une œuvre trop vite acceptée est le signe que le réel n'a pas été assez perturbé ni reconstruit, que le spectateur a été mis face à quelque chose d'attendu, ou pire, espéré : « La séduction immédiate, le coup de foudre positif devant une œuvre importante, je crois que c'est rarissime. L'invention, la nouveauté choquent presque toujours. Prenez l'exemple de la DS Citroën. Aujourd'hui c'est une référence dans l'histoire de la voiture au XX^e mais elle était détestée quand elle est sortie. C'est presque un théorème »⁴⁸⁷. Il y a donc un temps où la qualité artistique du résultat est mise en question, car il y a une difficulté à admettre que le réel a été reconstruit de cette façon. La temporalité artistique est une temporalité mythique qui sort l'objet de la chronologie normale. L'item est sorti du cycle auquel il était voué :

« - FS : Faire une archéologie des objets triviaux, c'est aussi en rapport avec ce choix. Délibérément, vous faites cet acte de conservation pour l'éternité.

- BL : Mais c'est parce que les objets triviaux sont ceux qui deviennent les plus rares, car on n'y fait pas attention. Une bouteille de Coca-Cola de 1932, c'est rarissime aujourd'hui. Il y en a eu des millions de fabriquées, mais on n'y prêtait pas attention, et je suis persuadé que c'est grâce à Warhol qu'on a pu garder un souvenir précis de la boîte de Campbell's soup »⁴⁸⁸.

C'est ainsi que le réel apparaît troublé, parce que ses constituants évoluent alors selon un rythme différent. La preuve est faite avec une œuvre comme *Xmas/Caterpillar* qui selon l'artiste perd toute sa pertinence à Noël⁴⁸⁹. Ici la temporalité fait toute la différence. Entre le 20 novembre et le 29 décembre, il apparaît normal pour chacun de placer des guirlandes sur n'importe quel

⁴⁸⁵ Entretien avec D. Birnbaum, *Bertrand Lavier*, MNAM, *op.cit.*, p. 18.

⁴⁸⁶ B. Lavier, *Random*, *op.cit.*, pagination absente.

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ Entretien avec F. Stech, *J'ai parlé avec...*, *op.cit.*, p. 11.

⁴⁸⁹ Cf. C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 175.

objet. Cela entre à tel point dans les conventions que le réel n'en semble pas affecté. En replaçant ces guirlandes à une période différente, qui plus est sur un objet inhabituel, forçant ainsi la perturbation, on crée par un simple décalage de date un puissant trouble. Il ne s'agit pourtant que d'éléments du réel en un certain ordre assemblés, à un certain moment.

Dès lors l'œuvre d'art apparaît comme un surgissement déconcertant, où le réel se retrouve manipulé contre son gré, présent mais malmené, action que Francblin a appelé « piéger la réalité »⁴⁹⁰. La réalité agit pour Lavier comme un ensemble normé avec lequel il peut jouer, le résultat de ces distorsions, parfois très faibles, étant l'œuvre d'art. L'art lui-même, dans sa réalité, est régi par une batterie de conventions plus ou moins mouvantes. Il n'est pas un terrain de jeu illimité où tout est permis, mais un cadre relativement défini : « Si Bertrand Lavier prend un malin plaisir à situer son activité à l'intérieur de ces figures imposées par l'histoire de l'art, ce n'est ni par souci archéologique ni par nostalgie postmoderniste, mais parce que ces catégories conservent à ce jour une aura (et donc, nécessairement, un pouvoir et une autorité) qu'il lui faut bien affronter »⁴⁹¹. Il n'a pas échappé à l'artiste que les œuvres d'art sont celles qui précisément font bouger ce cadre malgré-lui, de force, et lui montre qu'il serait peut-être tout aussi bien d'une autre façon. L'artiste doit troubler, en somme, l'évidence de ce qui doit être de l'art, et pour cela mettre en place une configuration non-prévue par le dit cadre⁴⁹². C'est l'un des aspects les plus déconcertants du travail de Lavier. En effet, celui-ci balance en permanence entre les situations viables et pourtant inadmissibles. Mettre un objet sans intérêt sur un autre est artistiquement inadmissible, mais simplement a priori. C'est une question de point de vue. Ce n'est pas plus admissible qu'un porte-bouteilles renversé, qu'une selle de vélo assemblée à un guidon pour former une tête de taureau, qu'une forme phallique née d'éléments abstraits, ou qu'une statue d'homme qui marche, sans bras ni tête. Chacune des propositions suscitées, toutes des réalisations importantes dans l'histoire de l'art contemporain, fut à un moment sujette au rejet, car elle annonçait quelque chose de non-conforme à ce qu'était alors « la réalité de l'art ». Pourtant le statut d'œuvre leur fut accordé, en raison de leur capacité à nous sommer de redéfinir l'art et ses disciplines, et par ricochet, la réalité. Avec une torsion aussi minime du réel, la sculpture est à deux doigts d'être irrecevable comme œuvre d'art. Lavier active ou trouble permanent, où le spectateur se retrouve piégé entre la tentation de rejeter l'œuvre et la pertinence de celle-ci. Il se retrouve obligé de valider ce presque rien, et donc obligé de valider l'art comme un recadrage du réel plutôt que l'activation de l'imagination extravagante.

Hermétisme.

En tant que piège, qui donc ne se reconnaît comme tel que trop tard, l'œuvre échappe au spectateur, qui entretient avec elle un rapport de force déficitaire. L'œuvre agit comme un monolithe sans aspérités, ni le socle ni son compagnon n'offrant de prise, de point de départ

⁴⁹⁰ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 120.

⁴⁹¹ B. Marcadé, *Expérience Pommery #6*, *op.cit.*, p. 48.

⁴⁹² C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 121.

interprétatif au sens didactique. La combinaison relevant quant à elle du jamais-vu, elle n'entre dans aucune catégorie, ne pouvant être rangée, et donc, maîtrisée. C'est au spectateur de s'adapter à l'œuvre et non l'inverse : « Vous êtes changé par l'œuvre que vous regardez. (...) Et l'œuvre elle-même, vous en conviendrez, elle ne change pas »⁴⁹³. Le terme « monolithe » ne remet absolument pas en cause le bipartisme de l'œuvre, au sens où celle-ci est bien le tout visuel. La sculpture agit d'un bloc, souvent aidée en cela par sa concordance interne (*5/9, Tennis/Volley-ball, Bertoia/Eames, Panton/Arthur Martin...*). Cette continuité, associée au verticalisme totémique et à la frontalité, accentue la présence de l'œuvre, apparaissant à nous comme un ensemble cohérent et autonome. Auparavant, les objets étaient si communs que nos regards les transperçaient sans les voir. Désormais, ils attirent tous les regards, qui butent sur cette surface inhabituelle, contre laquelle l'entendement n'est d'aucun secours⁴⁹⁴. Comme le monolithe noir de *2001 L'odyssée de l'Espace*, la superposition absorbe les rayons lumineux, mais rien ne semble pouvoir la pénétrer, surtout pas le regard du spectateur, contraint, faute d'accéder à son intérieur, d'errer à sa surface. La superposition est hermétique, centrée sur la symbiose de ses composants et l'efficacité visuelle qui en résulte. Les détails sont peu nombreux sur l'épiderme des objets, fréquemment monochromes. Hermétiques donc, car c'est bien par les apparences que les objets s'enchaînent entre eux, rendant le fait artistique purement externe. Hermétique aussi, car la plupart des items choisis sont des contenants, à l'image de *Brandt/Haffner* qui présentent « deux blocs de temps parfaitement clos sur eux-mêmes de façon à assurer l'étanchéité optimale avec le monde extérieur »⁴⁹⁵, tandis que le reste se compose de silos, fûts, classeurs, garages, armoires, fauteuils etc., tous offrant à l'utilisateur leur intériorité cependant refusée par l'artiste qui les expose fermés. L'attention du spectateur est restreinte à la surface, rendant l'œuvre encore une fois hermétique, cette fois-ci au sens interprétatif. La sculpture se donne en spectacle, non en entretien. Si l'œuvre fonctionne comme synthèse, elle ne souscrit à aucun rapport dialectique⁴⁹⁶. Rien n'est à réconcilier car rien n'est à opposer, tous s'accordant comme deux métaux distincts forment un alliage viable. Monument silencieux et monolithique, l'œuvre est comme une belle pierre : son intérieur nous intéresse moins que sa surface, sa couleur, son poli... Le spectateur doit accepter qu'il n'y a rien d'autre à voir que ce qui est montré. Une fois compris que la clé de l'œuvre est visuelle et qu'une partie du mystère est envolé, le spectateur reste interloqué par la sculpture, parce qu'en bon acteur hermétique, elle semble receler quelque chose qui lui échappe : « L'énigme doit être comprise et continuer de fasciner une fois comprise »⁴⁹⁷.

On touche ici un point central de l'interprétation de la série : à savoir l'impossibilité d'une approche thématique, du fait de la neutralité des objets et de leur faiblesse symbolique. Face au monolithe, le commentateur ne peut s'immiscer dans l'ensemble pour en tirer la substance, laissant

⁴⁹³ Entretien avec F. Stech, *J'ai parlé avec...*, *op.cit.*, p. 11.

⁴⁹⁴ Nous reprenons ici les conclusions de Bernard Marcadé cf. *Bertrand Lavier*, *Galeries contemporaines*, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 20.

⁴⁹⁵ J. Soullilou, *Bertrand Lavier*, *Galeries contemporaines*, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 103.

⁴⁹⁶ Cf. B. Marcadé, *ibid.*, p. 19.

⁴⁹⁷ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet*, *op.cit.*, p. 13.

penser que l'interprétation est impossible⁴⁹⁸. Le procédé mis en place par Lavier circonscrit le discours à l'esthétique d'un objet superposé à un autre. L'objet est ainsi abstrait des interprétations habituelles et devient prétexte à la construction visuelle :

« L'objet chez Lavier n'est pas une fin en soi. Lavier utilise des objets afin de les rendre méconnaissables pour ne pas dire invisibles. Ne s'agit-il pas ici de présenter des objets, en un certain ordre agencés, afin de montrer une sculpture (...). Donc il n'y a pas de sens à leur donner ». Le sens de *Brandt/Fichet-Bauche*, on l'aura compris, n'est pas réductible à la signification (réelle ou symbolique) des objets qui la composent. Sans doute, dans ce contexte, faut-il considérer le réfrigérateur et le coffre-fort comme des authentiques *Mac Guffins*, c'est-à-dire comme des éléments faussement importants, ayant pour fonction momentanément de nous égarer pour que, pendant ce temps, se construise une situation visuelle digne de ce nom »⁴⁹⁹.

Autonomes, concentrées sur le fait d'être et non d'exister – puisqu'ils ne se projettent dans rien d'autres qu'eux-mêmes –, les œuvres résistent à la lecture thématique, à laquelle on ne peut s'empêcher de succomber. Gintz a interprété *Brandt/Fichet-Bauche* comme un discours sur la société de consommation⁵⁰⁰, et nous-mêmes avons conceptualisé l'usage de contenants. Lavier donne le bâton pour se faire battre : en développant un tel éventail d'objets, il attire l'attention sur eux, forçant le commentateur à se poser la question « de l'arbitraire ou plutôt des choix donnant libre cours à l'interprétation, conduisant à n'en plus finir à se demander les raisons qui président à telle ou telle sélection, telle ou telle juxtaposition »⁵⁰¹. L'artiste lui-même reconnaît que ce type de discours a pu nourrir a posteriori sa réflexion⁵⁰². Ainsi, le choix des objets reste absolument formel, et si la dimension symbolique est parfois présente, elle reste secondaire, et donc non-relative à l'essence-même de la superposition⁵⁰³. Lavier ne nie pas que les objets possèdent une charge et que celle-ci contribue à l'œuvre. Avec *Mozart/Calder* ou *Ellington/Girardon*, il est difficile de parler de concordance formelle sans passer parce que les objets évoquent, par la notion de culture, de beauté qu'ils mettent en scène. Mais en aucun cas, il ne s'agit d'un discours sociétal ou didactique. L'artiste ne fait que construire des situations où deux éléments vont s'imbriquer pour former un tout. Ce que ces objets disent, Lavier n'en a cure, et essayer de faire dire quelque chose à Lavier au travers de ses choix d'objets semble périlleux, ce qui pousse Nurisdany à conclure de façon acerbe :

« Nulle œuvre plus que celle de Bertrand Lavier n'a prêté à ce point le flanc à la glose, aux dérives un peu cuistres et d'autant plus frénétiques de la plupart de ses commentateurs qu'il a souvent donné lui-même (en apparence) le mode d'emploi. On est donc tenté lorsqu'on vient visiter une exposition comme celle-ci de l'absorber avec les clés réputées bonnes de la théorie. Mais on le sait, et Paul Klee l'a bien dit, *l'œuvre consacre l'échec de toute théorie* et Ludwig Hohl (...) *Toujours, les esprits se forgent créant des formes et la critique d'art après coup dans sa paresse fabrique des systèmes qui, toujours dépassés, sont des machines de guerre contre les formes nouvelles*. Ce qui est passionnant chez Bertrand Lavier, ce ne sont pas tant ses idées sur l'art, si pertinentes soient-elles, ou ses analyses : c'est sa façon de mettre en œuvre non pas une pensée sur le visible mais une pensée visuelle »⁵⁰⁴.

⁴⁹⁸ Marcadé a d'ailleurs titré le compte-rendu d'un de ces entretiens avec l'artiste, « Il est encore possible aujourd'hui de ne rien comprendre aux travaux de Bertrand Lavier » cf. *Bertrand Lavier*, Athénium, Le Consortium, *op.cit.*, p. 13.

⁴⁹⁹ B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 20.

⁵⁰⁰ Cf. C. Gintz, « A propos of Bertrand Lavier », *Bertrand Lavier*, ARC2, MNAM, Paris, 1985.

⁵⁰¹ B. Blistène, *Expérience Pommery #6*, *op.cit.*, p. 30.

⁵⁰² Entretien avec F. Gautherot et X. Douroux, *Le jour et la nuit*, *ibid.*, pagination absente.

⁵⁰³ B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 20.

⁵⁰⁴ M. Nurisdany, *Bertrand Lavier*, L'idea di Europa, de Luca, *op.cit.*, p. 17.

Il y a donc chez Lavier une méthode de fonctionnement inhabituelle. La plupart du temps lors d'une analyse artistique, c'est l'herméneutique qui va désamorcer le visuel, en tachant d'expliquer ce que l'on voit. Or ici, il semble que ce soit l'inverse : c'est le visuel qui désamorce, cette fois au sens propre, l'herméneutique⁵⁰⁵. Lavier crée des œuvres visuelles qui mettent en péril toute forme de discours analytique classique à leur sujet, précisément parce que ce type de discours a été prévu pour des œuvres plus bavardes, plus spirituelles, plus en phase avec le monde aussi. Lavier se garde de bien de nous parler de l'état du globe et de nos activités, ce que Blistène a nommé, d'après Rancière « une efficacité paradoxale », dans laquelle l'artiste déconnecte les objets du monde historique pour le placer sur le plan esthétique, et construire « un paysage inédit et foncièrement arbitraire du visible, des connexions et des échelles nouvelles dominées par un sentiment d'ironie et d'évidence, des situations cocasses et pantoises à la fois. Bertrand Lavier a le sens de l'humour »⁵⁰⁶.

Il y a évidemment une forme de commentaire de la part de Lavier. La difficulté herméneutique contient elle-même un discours sur l'art. Selon lui, il s'agit précisément d'une qualité purement artistique que de pouvoir se passer de mots pour révéler quelque chose qui relève justement de l'indicible. Déshabiller l'œuvre du discours dialectique permet de se concentrer sur le visuel. Le discours est castré devant la superposition, qui fait force d'elle-même :

« Les [œuvres les] plus convaincantes sont celle qui on quelque chose de vite (un mot bien duchampien) qui fait qu'elles ne perdent pas leur temps à nous adresser la question typiquement moderne, la question que provoquaient encore, en leur temps, les ready-mades de Duchamp, (...) « Suis-je de l'art ». L'invitation qu'elle nous adresserait serait plutôt « Oseriez-vous dire que je n'en suis pas ? ». Pour forcer une telle question, il fallait qu'elles l'énoncent sur un mode impératif et direct qui court-circuite l'opération. Il fallait qu'elles ne donnent pas le temps au jugement de se chercher des justifications dans le discours. Il fallait qu'elles soient d'une telle évidence visuelle et formelle qu'elles fassent taire le commentaire (...). C'est le cas de *Brandt/Haffner* et *H/Zanussi*, mais aussi de *Knapp Monarch/Solid Industries*, de *Privé/Mobi* (...). Ce sont des œuvres qui me somment de les montrer du doigt et me rendent muet. Pourtant je commente, mais comment faire autrement ? Je commente mais pour dire qu'avant tout commentaire, les meilleures œuvres réclament de moi que je me rende à leur beauté d'évidence »⁵⁰⁷.

En restreignant le commentaire, Lavier cherche à revenir à un rapport plus direct, plus visuel et moins textuel, dans lequel l'entendement est défié. Après l'art conceptuel et l'avènement des critiques, l'artiste veut en finir avec les œuvres aux propos trop flagrants qui n'ont pas d'effet durable sur le spectateur :

« -CF : J'ai tendance à penser qu'un objet peint entre relativement facilement dans la catégorie des objets d'art, tandis que les objets superposés continuent à faire problème. Votre première superposition date de 1984, et pourtant, ce type d'œuvre reste inadmissible pour beaucoup de gens.
- BL : Mais tout ça ne fait que commencer. Je considère qu'il vaut mieux être subversif que révolutionnaire »⁵⁰⁸.

On en revient à cette déclaration mi-désespérée, mi-enthousiaste de Marcadé déclarant *qu'il est encore possible de ne rien comprendre aux travaux de Bertrand Lavier*. Il y a dans ce « encore » une forme de soulagement de la part du critique, qui est aussi spectateur. Avec ses œuvres sauvages – mais accessibles car présentant des éléments réels identifiables – l'artiste permet de croire qu'il reste encore des zones inexplorées dans l'art, zones dont le point de départ se trouve

⁵⁰⁵ On pourrait rapprocher cette dynamique du travail de Frank Stella.

⁵⁰⁶ B. Blistène, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, pp. 143-145.

⁵⁰⁷ T. de Duve, *Bertrand Lavier, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit.*, p. 24.

⁵⁰⁸ Entretien avec C. Francblin, *Bertrand Lavier, Flammarion, op.cit.*, p. 166.

sous notre nez, peut-être. Rompre avec la critique dialectique/didactique, c'est chercher quelque part à supprimer les intermédiaires, les « expliqueurs de l'art » dont la glose peut ralentir plus qu'accélérer la rencontre entre l'œuvre et le spectateur. Lavier, avec ses totems qui demeurent énigmatiques même pour les « professionnels de la profession », cherche à revenir à un temps mythique où l'art ne s'embarassait pas tant de métarécits :

« Les années 1960 furent prodigieuses à cet égard qui accumulèrent les gestes de provocation : happenings de Kaprow, anthropométries de Klein, sculptures autodestructrices de Tinguely, boîtes de « Merda d'artista » de Manzoni, chevaux vivants introduits par Kounellis dans une galerie romaine, mises en scènes sanglantes des activistes viennois, etc. Etant donné son caractère déconcertant, c'est d'abord à de tels gestes que le travail de Lavier fait songer. Devant *Brandt/Haffner* (...) à quoi le spectateur peut-il bien se raccrocher (...). Mais les objets superposés ? Qu'en dire ? Qu'en comprendre ? Comment spéculer sur ce que l'on voit quand ce que l'on voit donne aussi peu de prise à l'entendement ? [L'auteur cite les analyses thématiques de Claude Gintz] : Remarques pertinentes, incontestables, mais qu'en faire, sinon s'en saisir pour ajouter que ces objets clos cèlent fermement leur secret ? Lavier aurait-il créé des œuvres impénétrables ? Possible... en tous cas, c'est un peu de ses années d'études à l'école d'horticulture qu'il semble les avoir sorties (...), donnant ainsi naissance à une espèce à la fois familière et bizarre, inconnues de nos vergers »⁵⁰⁹.

Ainsi, un temps horticulteur, Lavier a évolué hors du monde de l'art et de ses habitudes, acquérant une position privilégiée, sa propre rencontre avec l'art mêlant curiosité et incompréhension. Ses pièces mettent en œuvre quelque chose de ce type. Le terme de « pensée visuelle » proposé par la critique prend ici tout son sens. Lavier revient à une forme d'art visuel, prenant en compte le travail critique effectué par la génération précédente. En cela, son travail apparaît comme postmoderne, car il effectue sans rougir le mélange de la pureté visuelle d'un artiste d'avant-garde et la distance de Duchamp quant aux limites de la l'art. Il joue avec la notion de signifiant-signifié, où le sens est artificiellement créé, donnant lieu à des interprétations circonstanciées parfois hors de propos. Il se joue de la critique, de la théorisation, de la visée sociale. La grande caractéristique de son art est de mélanger cette précision visuelle et cette rigueur conceptuelle, un tel art ne pouvant naître qu'après mûre réflexion. C'est notamment en raison de ce caractère paradoxal que son œuvre est difficile à appréhender.

Ici se trouve la clé de compréhension et l'originalité des superpositions, dans ce mélange paradoxal de précision visuelle et de vertige conceptuel, sans que l'un soit au service de l'autre comme c'est le cas la plupart du temps. Il est difficile ici de savoir si les œuvres sont des visions conceptualisées ou des concepts concrétisés. Une sentence lapidaire de Paul-François Vranken résume parfaitement le sentiment éprouvé face aux superpositions : « Esthétiquement elles me séduisent, intellectuellement elles m'excitent »⁵¹⁰. Si dans un premier temps la rencontre entre l'œuvre se déroule sur le plan visuel, un second temps survient immédiatement, presque simultanément, centré sur la dimension conceptuelle. La double nature de l'objet/sculpture provoque une rencontre schizophrène. C'est aussi pour cela que l'œuvre fascine visuellement, car si elle fonctionne ainsi, si elle attire l'œil, c'est que le cerveau a toutes les peines du monde à fournir des explications à ce dernier. Et l'œil, perdu face à l'inconnu, est le seul à pouvoir donner au cerveau des informations. S'ensuit une communication étroite et indispensable, sans laquelle

⁵⁰⁹ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁵¹⁰ P.F. Vranken, *Expérience Pommery #6*, *op.cit.*, p. 5.

l'œuvre ne trouverait pas sa place, n'étant ni absolument conceptuellement, ni totalement rétinienne :

« Le récepteur est forcé d'admettre que l'émission qu'il a à contempler brille par sa limpidité visuelle mais son esprit a quelque mal à la repérer. Il est obligé de se déplacer dans des catégories pratiquement déjouées. Ces bégaiements linguistiques (...) participent à la construction plastique. Si le statut de l'œuvre d'art est questionné, c'est au langage qu'il appartient de répondre : le langage est ici, en lui-même, une forme nécessaire à l'interrogation. Le langage devient partie constituante de l'interrogation critique. Mais à la différence des artistes dits conceptuels, le mot s'appuie sur des formes choisies pour leur plasticité. « J'aime l'équilibre entre la poésie d'une idée et sa matérialisation. Sans une idée, une œuvre d'art est comme une crème glacée un jour d'été. Mais une œuvre qui ne serait qu'une idée peut être comme un mauvais écrit »⁵¹¹.

L'œil ou le cerveau, aucun ne survit sans l'autre. *Brandt/Haffner* n'est ni un objet design – sinon comment expliquer sa transformation en sculpture –, ni une théorie – sa seule pertinence étant visuelle et l'herméneutique n'étant pas ici recommandée. Lavier développe une forme d'« art incarné »⁵¹² dont la nature tranche avec beaucoup d'œuvres de l'ère post-Duchamp, où les œuvres sont comme le Christ, la concrétisation d'un esprit. Il n'y a ici aucun sous-entendu sur un prétendu caractère chrétien dans l'art de Lavier, il s'agit simplement de montrer que les superpositions sont à envisager comme des expériences globales, sollicitant simultanément deux moyens de connaissance, visuels et intellectuels. Chez Lavier, le visuel et le conceptuel sont naturellement imbriqués et ne peuvent être séparés. Le visuel est lui-même porteur d'interrogations qui dépassent le stade du phénomène, et le conceptuel ne sert qu'à déjouer des catégories régulées par la vision. Vouloir aborder une superposition en séparant les deux tient du casse-tête chinois, mais du casse-tête impossible. Lavier parle pour évoquer ce principe de « double détente »⁵¹³. Ainsi, avec un travail aussi porté sur la construction visuel, on finit par se demander si tout l'aspect optique n'est pas lui-même complètement intellectualisé, si le visuel, au fond, n'est pas lui aussi un concept manipulé par Lavier. C'est une hypothèse étayée par plusieurs commentateurs, qui ont souscrit dans une certaine mesure à ce raisonnement, partant généralement du postulat suivant : l'artiste travaille à partir d'une notion conceptualisée de la forme. En réduisant l'objet à ses propres lignes (ou parfois, comme c'est le cas avec *Revox*, les batteries, le canapé *Bocca*, à un mot), Lavier propose une abstraction, donc une conceptualisation. Dès lors, même si son travail requiert un « moment optique » parfaitement sensible, cette sollicitation de la vision ne peut se dérouler sans une forme d'intériorisation. Pour Troncy, l'œuvre *N° 5/Shalimar* et sa transcription sur catalogue est un indice de l'immatérialité de la pièce :

« Evidemment l'œuvre ne s'arrête pas là, tandis que se pose la question de sa documentation : elle figure au catalogue sous la forme de deux noms *N°5* et *Shalimar* superposés, séparés par un trait comme en une équation, qui signale à la fois l'empilement (mécaniquement, il s'agit d'une chose sur une autre) et une formule algébrique (et il s'agit bien de mathématiques). Que voit-on cependant lorsqu'au fil des pages du catalogue est imprimée cette équation sinon la traduction visuelle d'une idée imperméable à la photographie »⁵¹⁴.

Catherine Francblin quant à elle y voit bel et bien un travail sur la forme en général plus que sur la forme seulement visuelle, la preuve étant que l'association ne repose pas nécessairement que sur l'optique, mais à l'occasion sur la linguistique, c'est-à-dire les formes sonores des noms.

⁵¹¹ P.H. Parsy, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 11.

⁵¹² C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 52.

⁵¹³ B. Blistène, *Bertrand Lavier*, Roma, *op.cit.*, p. 157.

⁵¹⁴ E. Troncy, *Vitrines*, *op.cit.*, p. 12.

L'auteur pourtant ne départage pas réellement la part de conceptuel et celle du concret, ce qu'on ne saurait lui reprocher⁵¹⁵. L'impossibilité de choisir est l'option la plus pertinente avec ce type de raisonnement. Lavier a intériorisé le problème de la forme et a commencé à jouer avec – mais cela reste malgré tout un problème formel, même à un niveau immatériel. Le serpent, à nouveau, se mord la queue. Parsy a lui aussi penché pour cette façon de voir les choses. Partant du même exemple de *Revox-Revox*, qu'on peut rapprocher de *Calder/Calder*, il déclare : « On ne peut pas mettre n'importe quoi sur n'importe quoi mais [cette œuvre] s'attaque à autre chose : on peut mettre n'importe quoi sur n'importe quoi à condition que cela ait le même nom (...). On saisit ici combien l'objet devient un intermédiaire entre le visible et l'invisible, voir le lisible et l'illisible »⁵¹⁶. Parsy semble aussi peu enclin à dénier à Lavier que ses œuvres sont « visu-dépendantes ». C'est un point de vue que réfute Verzotti qui quant à lui choisit radicalement le camp conceptuel, arguant que Lavier ne s'intéresse au fond même pas à la forme, et qu'il s'intéresse davantage à des questions artistico-artistique portant notamment sur la fonction du socle et sa relation avec la statue qu'il porte, testant la valeur codifiante de l'espace muséal et les signes de l'art contemporain⁵¹⁷. Les opérations seraient donc « éminemment mentales »⁵¹⁸ ce qui n'est pas entièrement faux – si on considère comme « mentale » la façon de voir bien spécifique imposée par l'artiste – mais qui va tout de même à contresens du chemin indiqué par Lavier. L'interprétation de Verzotti, même si elle va peut-être trop loin dans le crédit accordé au conceptuel, a le mérite de tenter d'échapper au vertige analytique en proposant une approche claire, précise et sans ambiguïté, et de soulever que ces œuvres comportent un commentaire sur l'art, tâche conceptuelle par excellence. Blistène s'y accorde, voyant les superpositions comme des propositions critiques aux enjeux surtout mentaux : « C'est la mise en œuvre d'un savoir-faire d'autant plus habile qu'il semble dénué de toute complexité. C'est une succession de procédures critiques qui réactivent la pensée »⁵¹⁹. Le choix opéré par Lavier concernant les objets peut orienter une telle lecture. On retrouve toujours les mêmes types d'objets, laissant penser que l'exemple est subordonné au processus. Les objets les plus lourds, comme on l'a vu, perdent une fois suspendus en l'air, leur poids et leur densité au point de devenir des images, alors assez immatériels pour être associés à des noms, des musiques ou des parfums. La double nature physique de certaines œuvres comme *Ellington/Girardon* leur confère un corps impossible, visuel et sonore, difficile à envisager globalement. Celui des œuvres olfactives est encore plus complexe, car si elles ont un corps (les particules de parfum sont physiquement présentes), celui-ci est invisible et impalpable, suggérant que l'œuvre se situe autre part. C'est le point de vue adopté par de Duve qui y voit la clé de la nature conceptuelle, et même duchampienne, des superpositions :

« Les œuvres de Lavier n'ont rien de général, elles sont singulières, comme il se doit, et si nous les nommons art, c'est que nous les estimons comme tel(les) (comme telles : singulières, et comme tel : en tant qu'art). En d'autres termes nous les référons une à une au générique, « art », nous les comparons, sinon à tout ce que nous avons collectionné sous ce nom, du moins aux œuvres qu'elles convoquent par leur exemplarité. Ce sont les œuvres qui me font dire que celles de Lavier sont de l'art

⁵¹⁵ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 54.

⁵¹⁶ P.H. Parsy, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.* pp. 10-11.

⁵¹⁷ G. Verzotti, *Bertrand Lavier*, Roma, *op.cit.*, pp. 21-23.

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ B. Blistène, *ibid.*, p. 143.

en général (...). Quand il empile deux objets et convoque Brancusi à leur propos (...) il ne me permet pas de composer l'arrangement résultant à de la sculpture et à rien d'autre. Quand il conjoint deux expériences sensorielles, l'une sonore, l'autre visuelle, et convoque littéralement et explicitement cette fois, les noms du compositeur et du sculpteur auxquels il emprunte les œuvres, il me place le plus clairement du monde dans l'impossibilité de dire à quel ensemble, musique ou sculpture, il faut que je rapporte mon expérience esthétique. C'est dire que plus que Jasper Johns, plus que Brancusi, plus que Varèse et Calder ensemble, plus que tout artiste participant d'une tradition spécifique, l'œuvre de Lavier convoque Marcel Duchamp »⁵²⁰.

Cette double origine implique une double façon d'envisager l'œuvre. La sculpture et la musique sollicitent à la fois l'attention auditive et l'attention visuelle, la combinaison des parfums force à envisager une association formelle de quelque chose qu'on ne peut pas voir : « A la matière sonore se superposait la matière sculptée. Et réciproquement. L'un accompagnerait l'autre sans que la hiérarchie du son sur l'image, ou de l'image sur le son, puisse se percevoir. La vision et l'écoute se retrouvaient sur le même terrain »⁵²¹. Dans les deux cas le spectateur doit opérer un compromis sur le plan mental, obligé de synthétiser ce qui se trouve devant lui. Il ne faut ni voir ni entendre ni regarder ni écouter mais faire les deux ensemble, posant la question de la possibilité d'accomplir ces deux actions simultanément. A nouveau c'est le mécanisme de va-et-vient qui est convoqué, le spectateur allant de l'un à l'autre pour appréhender l'œuvre, qui alors échappe éternellement à la désignation et n'existe qu'en tant qu'ensemble conscient, l'esprit prenant acte des points d'accord et de désaccord :

« Devenu impossible à désigner, l'objet chez Lavier est revendiqué à travers la manifestation intense de ses différences et de ses ressemblances, de corps et de surface, de forme et de structure, capables d'unifier autant que de dissocier : ainsi de rapports entre coffre-fort et réfrigérateur, (...) colonne et baril, Mozart et Calder (...), être et non-être. Il se donne le rôle objectif de l'archéologue et l'anthropologue, se limite à vérifier les sphères de la signification, au moment où les signes de ressemblance dialoguent »⁵²².

Le rôle joué par Lavier et le spectateur tels que les présente Celant ont peu de choses à voir avec le rapport physique œuvre/regardeur que nous avons décrit plus tôt. Ceci étant, il n'est pas nécessaire de mettre ces opérations en opposition, au contraire, elles sont dépendantes l'une de l'autre. Comme pour toute forme artistique, l'esprit joue un rôle essentiel de traitement de l'information, et de conceptualisation des procédés, d'activation du goût, etc. Mais ne faut pas oublier que chez Lavier, le contact primordial avec l'œuvre se fait sur le plan sensible. Quelque soit le support le spectateur doit utiliser ses yeux (99% du temps), ses oreilles, ses narines. Il n'est pas confronté à une lecture du texte ou à une pièce dématérialisée qui nécessite l'intervention immédiate de l'esprit. Le spectateur est mis face à de la « matière première sensible » qui sollicite des récepteurs biologiques. Une autre approche permettant de résoudre le problème du statut de l'œuvre est possible. Blistène nous éclaire :

« « L'œil écoutait » disait déjà Paul Claudel à propos de la peinture classique, manière de dire l'impropre des mots à décrire la multiplicité des sensations face à l'expérience esthétique. Il y a bien des façons de percevoir Varese/Calder (...). La seconde serait sans doute celle qui consisterait à inscrire le travail de Lavier dans une filiation qui ne serait pas pour lui déplaire celle de la « musique d'ameublement » d'Erik Satie ou « d'aéroport » de Brian Eno : c'est selon. Selon qu'on veuille en rire et accepter qu'une musique soit jouée pour qu'on ne l'écoute pas : un fond sonore, un ornement. Selon qu'on la conçoive telle une impossible amplification de la chose vue ou qu'on comprenne le projet de

⁵²⁰ T. de Duve, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *ibid.*, p. 23.

⁵²¹ B. Blistène, *Expérience Pommery #6*, *ibid.*, p. 20.

⁵²² G. Celant, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *ibid.*, p. 11.

Lavier comme la recherche d'une possible équivalence entre l'effet sonore et l'effet visuel. Après tout, Lavier est un plasticien »⁵²³.

Ici se trouve sans doute une clé essentielle pour comprendre les superpositions, où un son ou une odeur peuvent être envisagés comme des éléments surlignant d'autant plus la présence *physique* de l'objet. Avec non pas un mais *deux* sens activés, le rapport sensible à l'œuvre est d'autant plus sollicité, le spectateur ne pouvant plus éviter une rencontre matérielle avec l'œuvre. Ceci ne remet pas en cause le rôle de l'esprit, mais permet de rééquilibrer la balance, les précédentes explications pouvant faire croire à tort que les superpositions se situaient sur un plan avant tout immatériel. Comme le dit Blistène, Bertrand Lavier est un plasticien. L'œuvre de Lavier répond à un processus double qui fait la part belle à l'appréciation physique de l'œuvre comme à la réflexion conceptuelle qu'elle suscite. Que le rapport à la forme soit intellectualisé ne change rien au fait qu'il soit avant tout question de formes, et donc de la question de la rencontre du spectateur avec ces formes, quelles qu'elles soient. Lors d'une de ses dernières expositions majeures au château de Pommery, Lavier a présenté toutes les œuvres (issues de séries différentes) accompagnées d'un éclairage et d'une musique particulière, multipliant ainsi les points d'accroches sensibles avec l'œuvre, dont la présence physique n'a jamais été aussi développée. Si Lavier insiste dernièrement sur la mise en scène sensorielle de ses pièces ce n'est pas pour nous pousser vers des réflexions évanescences. L'affaire est question d'équilibre et encore de paradoxe.

Nous avons susmentionné un autre paradoxe sur lequel il est important de revenir, à savoir la frontière entre art et non-art, et, in fine, la mise en question du travail de l'artiste. La redéfinition du champ artistique est une des actions essentielles des artistes conceptuels et de ceux que l'on considère comme leurs précurseurs. La sélection d'objets ordinaires ramène inévitablement à ce type de considération, puisqu'elles proposent, comme composants d'une œuvre d'art, des objets industriels⁵²⁴. En mettant en place cette opération de superposition Lavier nous offre une nouvelle manière de regarder les objets, autrement dit, d'avoir au propre comme au figuré, *un autre point de vue sur les choses*, et ce faisant un discours :

« La sculpture (...) n'est pas la résolution et la réconciliation dialectique de cette divergence, mais bien l'affirmation paradoxale d'une incompatibilité. En ce sens *Brandt/Fichet-Bauche* n'est pas un point de vue sur la sculpture, mais bien une sculpture qui met elle-même en œuvre ses propres points de vue sur les choses, ce sont les seules choses qui sont des points de vue. (Comme le dit Deleuze, à la suite de Leibniz « il n'y a pas de points de vue sur les choses, ce sont les choses qui sont des points de vue »). Ainsi le frigo est une perspective sur le coffre-fort et le coffre-fort est une perspective sur le frigo »⁵²⁵.

Ceci enrichit considérablement le rôle de l'objet, qui s'il est bien choisi selon des critères formels, va aussi défendre sa place en tant que matériel artistique sur un plan plus abstrait. Lavier, en utilisant les objets industriels, prend parti dans le grand débat sur l'autonomie de l'art, sur la pureté des moyens artistiques, s'aventurant sur un champ de bataille longtemps occupé par les conceptuels, occupant non seulement la fonction du sculpteur, mais aussi celle du critique. Lavier prend l'objet tel quel, mais il l'a auparavant observé avec une certaine distance, la distance de celui qui a réfléchi aux moyens, aux besoins et aux interdits : « C'est la chose en soi et la distance

⁵²³ B. Blistène, *Expérience Pommery #6*, op.cit., p. 20.

⁵²⁴ Cf. D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, op.cit., p. 26.

⁵²⁵ B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit., p. 19.

dans laquelle elle se place par rapport à l'observateur qui font d'une œuvre de Lavier une proposition critique sur le statut de l'objet artistique »⁵²⁶. En ce sens, la base objectale de l'œuvre ne doit pas aveugler le spectateur qui n'y verrait que du coffre-fort et classeur, – ce serait oublier qu'il s'agit d'une sculpture. Reste que ces objets prennent une nouvelle dimension et que celle-ci naît grâce à contexte de reconsidération critique : « Bertrand Lavier construit des images et ses images assignent un sens nouveau aux objets. Elles les bousculent et les émancipent. Lavier, c'est la recherche d'une émancipation intellectuelle à partir d'une réalité objective »⁵²⁷. Le travail de Lavier apparaît alors comme un discours sur une façon de faire de l'art, une réflexion sur les moyens sont réactualisés ou remis en cause certains principes. Eric Troncy décrit les superpositions comme un commentaire sur « les ficelles de l'art. (...) Chacune de ses œuvres est aussi un commentaire sur le « travail d'artiste », la livraison brute d'une équation à l'insolente simplicité »⁵²⁸. Evidemment les choses ne sont pas si simples, car s'il y a bien une mise en perspective qu'on pourrait qualifier, faute de mieux, de théorique, et donc de conceptuelle, il convient de rappeler que le discours produit par Lavier avec ces objets est un déni, tout le moins une réévaluation très fortes des conclusions de l'art conceptuel. L'artiste prend les armes de ce qu'il combat pour le mettre à mal et lui administrer sa propre médecine. C'est grâce aux mises en perspective visuelle que Lavier critique l'art parfois trop bavard, trop réflexif, trop autocentré. Encore une fois, nous voici en plein paradoxe. Il faut bien se rendre compte que si, avec les superpositions, Lavier remet en question les moyens et les matériaux artistiques, ce qu'il finit par utiliser, ne relève ni de l'éphémère ni du comportemental, ni de la sociologie. Lavier pose un objet sur un autre et c'est là l'essentiel. L'objet est au centre de sa préoccupation, l'objet, pourrait-on dire est l'objet de son travail. A ce propos, la multiplicité et la diversité des objets employés sont des indices quant à l'importance de ces derniers, ces combinaisons chaque fois différentes enrichissant un procédé qui n'est cependant jamais au-dessus de l'objet. Si l'objet ne variait jamais, ou peu, il disparaîtrait, serait absolument transparent par rapport au procédé. Ici il y a un intérêt sans cesse renouvelé pour l'objet. Or, Lavier ne met pas ni n'importe quoi sur n'importe quoi, ni éternellement un frigidaire sur un coffre-fort. D'ailleurs, la position du frigidaire est inversée la moitié du temps. Le seul théorème viable applicable aux superpositions est le suivant : « cet objet mis précisément sur cet objet donne une sculpture », loi bien fragile. Il y a chez Lavier un intérêt pour le particulier, l'accident contrôlé, qui empêche toute forme de théorisation ou d'intellectualisation trop forte : « L'attention de Lavier se porte entièrement sur la singularité spécifique de cet objet particulier et sur les connexions de sens que l'imaginaire déclenche »⁵²⁹. Chez les conceptuels aussi, il y a un intérêt pour le particulier et l'accident contrôlé, les performances et les happenings étant l'exemple de cela, mais ici le principe est au-dessus de l'exécution. C'est l'idée d'art contenue qui fait la force de ces œuvres, ce qui les différencie drastiquement des superpositions. Il ne suffit pas de placer un objet sur un autre pour que cette superposition constitue une œuvre d'art. La validité du procédé est totalement

⁵²⁶ G. Verzotti, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, pp. 13-15.

⁵²⁷ B. Blistène, *ibid.*, p. 143.

⁵²⁸ E. Troncy, *Vitrines, op.cit.*, pp. 14-15.

⁵²⁹ G. Verzotti, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 23.

subordonnée au choix des objets, ce qui revient à dire que la théorie est à la merci de la pratique. Malgré tout, le procédé et la réflexion qui en découlent ont quelque tribu à payer au mouvement que Lavier dit réprouver. L'artiste crée un subtil mélange où l'abstraction des objets qui les allège du point de vue volumétrique, amplifiant cependant leur présence physique et spirituelle, et donnant naissance à un imbroglia herméneutique, où concret et concept sont mariés pour le meilleur et pour le pire. Encore une fois, Lavier semble chercher l'essence de l'art dans ce qui nous échappe : « S'il malmène, avec toutes les armes dont il dispose, les notions les plus assumées (...) c'est pour atteindre au-delà des carcans de l'asphyxiante culture, où l'art n'est plus qu'un produite, une sorte d'état d'irrésolution merveilleuse où l'art retrouve son irréductible légèreté, sa liberté d'être inqualifiable »⁵³⁰.

Ce mélange équilibré d'éléments supposés opposés fonde les superpositions. Matériel et conceptuel sont férocement imbriqués, moulins afin de former une pâte dont il est difficile de démêler les composants. Comme les objets d'une superposition, il faut considérer chacun d'entre eux et prendre acte du bien fondé de cette étrange alliance, de ce mariage pas si forcé. Lavier ne s'abandonne ni à la pratique, ni à la théorie, mais plutôt met en œuvre une matière réfléchie ou une réflexion sur la matière, au point où les deux se mélangent : « Pourtant Lavier n'est pas un artiste conceptuel. Fondièrement visuelle, son œuvre oppose à la matérialité du fait artistique l'intelligence d'un discours afin d'éviter que l'art lui-même ne soit victime d'une définition purement idéaliste »⁵³¹. Les sculptures sont composées d'objets concrets, ainsi ancrées physiquement et conceptuellement dans le réel, dans l'espace. C'est une réflexion sur la vision et sur l'objet qui amène l'objet à la consécration artistique. L'un ne va pas sans l'autre, chez Lavier il ne semble pas y avoir 'et le corps et l'esprit', mais simplement 'le corps et l'esprit'. Réflexion matérielle et réflexion spirituelle ne sont pas ici séparées, ni amies, ni ennemies, mais convoquées ensemble et obligés à fonctionner de concert. La superposition n'est ni une idée, ni une instruction, c'est une réalité concrète, objectale, un item que l'on voit et que l'on pourrait toucher. Pourtant la notion même de sculpture n'a de réalité qu'intellectuelle. Un frigidaire Brandt sur un coffre-fort Haffner est une superposition. La sculpture *Brandt/Haffner* existe dans le monde créé au-delà de l'atome, un monde de mots, de sociétés, d'idées et de catégories. Et pourtant l'un ne va pas sans l'autre. La *notion* de sculpture a commandé à la naissance des superpositions, et les sculptures produites ne sont effectives qu'à partir du moment où le bon objet a été mis sur l'autre bon objet. Lavier réalise ici une sorte de tour de magie où le particulier et le général avouent leur interdépendance : « car il joue des objets comme des mots »⁵³². L'artiste établit une froide équivalence entre les deux dont il brouille les acquis avec équité. La nature de l'objet est troublée au même titre que la nature de la sculpture. Alain Coulange reprend cette idée que la justesse du paradoxe est permise par la rigoureuse simplicité de l'opération :

« Les œuvres de Bertrand Lavier sont le produit d'un juste équilibre entre empirisme et rationalité : on trouvera toujours, immédiatement ou en cherchant un peu, une cause, une structure mentale, parfois en équilibre, dont la configuration logique, généralement fort simple, ne souffre d'aucune défaillance de nature à la mettre en péril. Ce juste équilibre est aussi, selon la formule

⁵³⁰ M. Nurisdany, *Bertrand Lavier, L'idea di Europa*, de Luca, *op.cit.*, p. 18.

⁵³¹ B. Blistène, *Bertrand Lavier, Roma*, *op.cit.*, p. 133.

⁵³² P.H. Parsy, *Bertrand Lavier, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou*, *op.cit.*, p. 9.

d'Ernst Bloch, celui d'un « minimum stylistique » édifié sur la base d'une mise en quarantaine ou purement et simplement d'un abandon de tous les styles. Ernst Bloch formulait en 1915 cette remarque magistrale à laquelle la démarche de Bertrand Lavier me semble redonner du sens : « Un vieux pichet n'a rien d'artistique, mais pour mériter ce nom, une œuvre d'art devrait lui ressembler et ce serait déjà beaucoup »⁵³³ »⁵³⁴.

La diabolique facilité du dispositif est au cœur du problème. Pour en arriver à une telle opération il faut avoir énormément questionné les moyens et les matériaux. Qu'est-ce qu'une sculpture ? Une forme en volume posée sur un socle. Tant qu'on respecte ce *principe* (soit, ce concept), on peut poser un frigidaire sur un coffre-fort, ou un radiateur sur un classeur métallique. Les objets sont mis en action dans un processus à la logique à toute épreuve, ils activent une pensée. Il n'y a pas de côté faible, les superpositions ne sont pas dangereusement spécialisées, pas comme un tableau figuratif à la merci d'une réflexion conceptuelle, ni comme une proposition conceptuelle à l'épreuve de la réalité. La superposition est à considérer comme une entité sans aspérités où les deux principes existentiels matière/esprit sont mélangés, comme le signe du yin et du yang. Comme dans le cubisme – où l'exigence de la vision s'équilibrait avec l'exigence de la rationalité, et où la recherche de la réalité ne quittait jamais de vue l'ancrage et la finalité physique celle-ci – chez Lavier, la réflexion part et finit avec l'objet, celui-ci n'est pas une rampe de lancement pour l'esprit, celui-ci est attaché à l'objet comme des pieds de prisonnier à un boulet. Il ne lui est pas permis de s'évader, car dans l'examen du réel opéré par Lavier, il est clair qu'un monde uniquement idéal n'a ni légitimité ni intérêt. Les concepts n'y sont pas faits pour expliquer d'autres concepts, mais pour éclairer le concret, concret qui bien souvent les déjoue. Blistène parle avec raison d'une « activation de la pensée, une suite de stimuli visuels et auditifs, où la proposition ne résout rien mais questionne tout à la fois, et avant tout, l'impossibilité même de penser cela »⁵³⁵. C'est ici que le piège peut être déjoué. La superposition n'agit pas comme une réponse à une question sur l'équilibre entre matière et esprit, éternel débat artistique, mais plutôt comme l'exposition d'un état de fait insoluble, où la réponse est impossible, parce que la question a été mal posée. Le réel est bien trop paradoxal pour être expliqué, désamorcé, par une opposition esprit/matière⁵³⁶. Les œuvres de Lavier sont paradoxales comme le monde où elles naissent, elles illustrent sa complexité, son absurdité, son profond hermétisme. Le réel est un mystère et seule une œuvre logiquement mystérieuse peut en rendre compte. Une œuvre d'art au discours tranché ne serait qu'un joli mensonge, si tant est que son ambition soit de percer le mystère du réel. Les œuvres de Lavier consistent à rétablir brutalement ce rapport d'« inextricabilité » entre matière et esprit, séparés depuis longtemps par la raison humaine par commodité réflexive ou religieuse. L'artiste amoralise ce rapport, au sens où ni le corps ni l'idée ne sont rattachés au bien ou au mal. Le monde est ainsi fait de cet étrange mélange et Lavier ne fait que lui rendre fidèlement son visage, sans la volonté de le reconstruire pour le rendre plus agréablement compréhensible. Il rend simplement cet état de fait beaucoup plus évident. L'œuvre est absurde et absconse, elle a l'honnêteté de le revendiquer, le réel se cachant derrière des paravents de logique et de

⁵³³ E. Bloch, *Le principe espérance*, Bibliothèque de Philosophie, Gallimard, 1976, pagination manquante.

⁵³⁴ A. Coulange, *Peut-être*, *op.cit.*, p. 20.

⁵³⁵ B. Blistène, *Expérience Pommery #6*, *op.cit.*, p. 33.

⁵³⁶ Cf. B. Blistène, *Bertrand Lavier, Roma*, *op.cit.*, p. 141.

convention. C'est peut-être la faiblesse de l'art de Lavier, ou un reproche que l'on peut lui adresser, si tant qu'on voit l'art comme un point de vue sur le monde destiné à nous éclairer. L'art de Lavier est éclairant, mais c'est essentiellement en nous perdant qu'il nous révèle la vérité. La clé, c'est qu'il n'y pas de clé. Lavier ne fait que mettre en place des dispositifs esthétiques qui rendent compte de l'illogisme du réel, de son manque de construction cohérente, puisque pour reprendre sa phrase « tout s'arrange, même mal ». Ici, nous pouvons reprendre les conclusions établies pour la série des « objets repeints ». Comme elle, les superpositions mettent en jeu la synthèse entre vie et mort. Les objets retirés du monde et donc déclarés morts pour lui, se retrouvent dans un dispositif au cœur même du principe vital : la lutte. L'objet est mis en relation avec un autre dont il n'avait prévu la présence à ses côtés, et est obligé de se réveiller, de jouer son rôle dans l'événement en train de se produire. En mettant ainsi en scène la *relation* de deux objets pensés perdus⁵³⁷, Lavier crée un système où le cycle de la vie et de la mort se perpétue. Car cette relation, cette interaction possible est la preuve de la vitalité des composants, la mort étant l'ultime raison de la fin de toute forme de relation. Pour toutes ces raisons, l'interprétation des superpositions est fragile, car le principe même de l'interprétation est de trouver un angle d'attaque, de prendre l'œuvre « par un bout », d'en livrer une vision déséquilibré où tel ou tel aspect sera privilégié. Ici, l'œuvre tourne tellement autour d'elle-même, chaque élément étant tellement assimilé à l'autre qu'il est difficile et potentiellement erroné d'en choisir un plutôt qu'un autre. C'est le principe du paradoxe : il se constate plus qu'il ne s'explique.

En tant que superposition paradoxale, absurde et difficilement explicable, la série de Lavier a à voir avec l'humour. La facétie dans l'œuvre de Bertrand Lavier est souvent relevée par les commentateurs, et apparaît ici comme une clé de compréhension des superpositions. Le principe même de poser un frigidaire sur un coffre-fort et de le déclarer sculpture prête à sourire en premier lieu. Mais il ne s'agit pas seulement de faire rire pour détendre l'atmosphère, plutôt d'utiliser l'humour pour sa capacité à s'abstraire du sens, à se jouer des lois qui le régissent pour créer un résultat possible mais inattendu :

« La traversée des champs hétérogènes est au centre du travail de Lavier et l'humour qui le caractérise est le signe le plus éclatant. Car l'humour, on le sait, a partie liée avec la transgression, dans la mesure où, comme nous l'apprend Freud, il défie l'espace normalisé du sens et opère une brèche dans l'assujettissement à la loi. Synthèses anachroniques, assemblages indéterminés, combinaisons hétérotopes, les œuvres de Lavier constituent des objets étranges qui prennent le spectateur au dépourvu et le laisse souvent aussi décontenancé qu'ébloui »⁵³⁸.

L'humour permet d'évoluer sur un monde différent, de celui très normatif dans lequel nous évoluons. Lavier justement ne fait que des mauvais usages des objets et des moyens attendus dans ce monde normatif. Des toilettes publiques deviennent sculptures monumentales et le simple fait de poser un objet sur un autre peut encore être envisagé par le passant comme une « blague ». C'est bien le cas, non que Lavier se moque de l'art ou des gens, mais au sens où l'artiste a compris que l'humour permettait cette liberté, ouvrait le champ des possibles que l'art cherche à conquérir depuis des décennies. Sur le mode humoristique, un paradoxe est viable, compréhensible, il est

⁵³⁷ Perdus deux fois, tout d'abord parce que méprisés en tant qu'objets communs, puis perdus parce que sortis du cycle utilitaire.

⁵³⁸ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 117.

même source de félicité. Les plaisanteries ont ceci de communs avec les paradoxes : elles n'ont aucun intérêt à être expliquées – si tant est qu'il soit possible de le faire – et ne peuvent qu'être ressenties, vécues. Les superpositions de Lavier nous piègent comme une plaisanterie. On a vue l'une, entendue l'autre, chacune produit un effet à la fois sensible et cérébral, sans pour autant que la raison soit d'un réel secours, précisément parce que l'humour exploite les failles du réel que la raison ne peut recouvrir. C'est une qualité de l'art, aussi, que de proposer des choses qui pourraient être stupides, sans pour autant tomber dans ce travers : « BL : Les œuvres remarquables sont souvent à deux doigts d'être lamentables »⁵³⁹. Lavier cite à ce propos souvent, que les œuvres de Van Gogh sont à la limite de la croute, du tableau de mauvais gout, mais que l'œuvre est sauvée par la qualité picturale. Une superposition n'est pas une mauvaise blague, elle n'est d'ailleurs probablement pas une blague, mais elle en reprend les principes. Lavier a cette volonté d'aller très vite, de créer des œuvres à l'impact immédiat que le sens n'a pas le temps de rattraper, de prendre la raison à revers pour créer quelque chose qui contre toute attente est viable et cohérent. La blague a cet avantage de fixer ses propres conditions de possibilités. Dans le monde normal, c'est un trou, une aberration, mais dans son propre univers, la plaisanterie est parfaitement acceptable et certains événements ne peuvent d'ailleurs se produire qu'à cet endroit. L'humour, érigé en style par Lavier, n'a pas de compte à rendre ni d'obligation de se plier aux modalités explicatives : « Dans *Essai d'une philosophie du style*, Granger précise encore : le style est une démarche de structuration qui se donne au fur et à mesure ses conditions de légitimation. Le style est à la fois libre et nécessaire ». On ne saurait mieux dire ni douter que cette définition convienne à merveille à la facétie perverse de l'auteur, en 2001, de *Eames sur Panton*. Bertrand Lavier corrige les mœurs en riant »⁵⁴⁰. C'est cela qui sauve à la série de Lavier du simple de statut de facétie. L'humour n'est pas le but de Lavier. Faire rire n'est pas la fin de *Brandt/Haffner*. Lavier ne fait que reprendre de l'humour sa capacité d'auto-détermination et d'autojustification, cette façon de ne pas tenir compte de ce qui existe et cette volonté de déstabiliser l'interlocuteur. Les superpositions, comme toutes les œuvres de l'artiste, participent de cette grande entreprise de déstabilisation du spectateur, afin de le pousser à réévaluer sa vision de l'art et du réel. Pour cela, Lavier est prêt à toutes sortes de compromissions, dans la mesure où cela améliore l'efficacité des œuvres. Une blague est plus éloquente, plus frappante qu'un long discours ou qu'une proposition plus noble : « Mettre des guirlandes sur une grue, c'est bête, mais le résultat est à ce prix »⁵⁴¹. Lavier exposant essentiellement des formes géométriques, il aurait pu pour créer des constructions visuelles prendre des cubes, des parallélépipèdes, des triangles, etc., les superpositions auraient été esthétiquement viables et sûrement plus facilement appréhendables, mais elles n'auraient absolument pas cet impact sur le spectateur, ne lui feraient pas ressentir cette fameuse consternation. La superposition agit comme une courte proposition auto-suffisante, aux effets démultipliés, précisément parce qu'elle est courte et autonome, c'est une rapide décharge électrique qui secoue un spectateur inhabitué à *voir* cela, ou à *penser* cela. Encore une fois l'aspect

⁵³⁹ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 33.

⁵⁴⁰ B. Blistène, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 137.

⁵⁴¹ Entretien avec C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *ibid op.cit.*, p.p. 176-177.

monolithique de la proposition joue un rôle essentiel. Le spectateur ne peut pas prendre seulement le début ou la fin d'une plaisanterie de même qu'il ne peut prendre *ou* le frigidaire *ou* le coffre-fort. La superposition est une entité entière et indivisible et comme un ballon envoyé en ventre du spectateur. Celui-ci est surpris par la force de cette dernière. Marcadé compare les œuvres à des mots d'esprit visuels :

« L'énergie à l'œuvre dans votre art n'a en effet rien à faire avec l'énergie pulsionnelle de la peinture actuelle ni même avec l'énergie naturelle de l'*Arte Povera* ou de l'*Anti-Form*. Elle est d'un Autre ordre : plus subtile, plus mordante, plus insidieuse peut-être, en tous cas plus spirituelle. Ce qui est en jeu est en ce sens plus proche de cette *électricité spirituelle* dont parle Novalis à propos du *Witz*, du mot d'esprit. Il m'est d'ailleurs avis que chacune de vos *pièces* puisse être comprise comme une manière de *Witz visuel*. Elle possède à la fois l'*acidité* de l'évidence, la *fulgurance* de la trouvaille, le charme de l'*inachevé*... »⁵⁴².

Le parallèle est juste. Les superpositions agissent tel un raccourci, elles contiennent plus que ce qu'elles semblent être. Comme le mot d'esprit justement, elles en disent plus que ce qu'elles veulent bien le faire croire, et permettent par les grands écarts immédiats propres à ce genre d'aphorisme de convoquer des éléments apparemment contradictoires que seul un très long discours permet de concilier. La superposition impose, sans demander son reste, c'est un surgissement lapidaire qui demande plus à être reçu tel quel que discuté. Comme dirait Blistène, « son œuvre a l'efficacité de phrases courtes »⁵⁴³. La phrase courte, le mot d'esprit, la blague ont cette faculté de supporter, voire d'encourager le paradoxe, de tolérer sa nature insupportable du point de vue de la raison. Mais l'art n'est pas fait pour assurer l'être humain dans ses certitudes, ses convenances, ses acquis, pour l'encourager à voir le monde selon ses propres limites. Lavier cherche ici l'essence de l'art, dans sa faculté à synthétiser dans une seule image les contradictions que les autres activités humaines ne savent que hiérarchiser et confronter : « En grand lecteur de l'*Equipe*, j'aime le panache. C'est une valeur qui est à la fois très appréciée et formidablement redoutée, parce qu'elle entraîne la possibilité *de coup d'éclats à l'envers* »⁵⁴⁴.

Les « superpositions » constituent une série très importante dans la carrière de Bertrand Lavier. Avec la précédente, il s'agit du chantier le plus connu et le plus emblématique de l'artiste. Les pièces *Brandt/Fiche-Bauche* ou *Brandt-Haffner* apparaissent comme les signatures de l'artiste, les exemples les plus fréquemment cités. Les superpositions offrent à voir un travail minimal où tout est affaire de précision. Le geste artistique est réduit à sa plus simple expression, et pourtant son importance est capitale. Lavier ne fait que déplacer un objet pour le mettre sur un autre, et c'est précisément *ce qui fait la différence*. L'artiste cherche dans l'écart infime l'essence de l'art, la fraction de seconde pendant laquelle l'objet bascule dans la transfiguration artistique par le truchement de l'esthétique, permettant ainsi à Lavier d'aborder le dépassement des expériences conceptuelles et la difficulté d'appréhender le réel dans une seule œuvre, du fait de sa nature paradoxale. Chez Lavier, la superposition agit sous la forme d'une énigme, d'une charade, l'énoncé est plaisant, les mots savamment ordonnés, assez pour nous charmer et pour nous perdre à la fois. Car si la beauté des superpositions est d'évidence, leurs multiples implications ne se donnent pas

⁵⁴² B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 16.

⁵⁴³ B. Blistène, *Expérience Pommery #6*, *op.cit.*, p. 33.

⁵⁴⁴ B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Athénéum, le Consortium, *op.cit.*, p. 15.

facilement. Il apparaît que Lavier y exprime la vision d'un réel éclaté, contradictoire, livré au jeu des apparences et des conventions, où seule une proposition apparemment insensée peut en rendre fidèlement compte. Avec les superpositions, Lavier prend de la hauteur par rapport aux interrogations artistiques habituelles, dans le but de (re)trouver un lien plus direct entre l'œuvre et le spectateur. L'artiste cherche ici à renouer avec le caractère mystérieux, impénétrable et froidement beau des grandes œuvres jalonnant l'histoire de l'Humanité, des peintures rupestres aux œuvres de Picabia en passant par le sourire de la *Joconde* ou l'incompréhensible *Saturne* de Goya. Avec des moyens beaucoup plus sournois, beaucoup plus trompeurs, Lavier tente de remettre la main sur cette capacité primaire de l'art, fascinant, malsain, enchanteur tout à la fois, paradoxal comme un mensonge délivrant la vérité.

Ce caractère paradoxal, trompeur, est de toute évidence le fondement de sa réflexion du moment : une série née la même année « Walt Disney Productions », repose précisément sur un paradoxe : celui de faire naître « réellement » des œuvres à l'origine purement fictionnelles, utilisant sciemment les conclusions des deux « chantiers précédents » quant au trouble que produit un objet physiquement placé dans l'espace artistique. Comme nous allons le voir, la série suivante découle absolument des deux dernières.

Chapitre VII : Walt Disney

Productions⁵⁴⁵, 1947-1984-1985- 1987-1995-1997-2001-2008-2013 ?

1) Des peintures et des sculptures comme les autres ?

Walt Disney Productions est un cas à part dans l'œuvre de Bertrand Lavier. Si comme on l'a vu l'artiste aime à fonctionner par « chantiers », la présente série est à considérer comme un groupe fini fonctionnant, en quelque sorte, en circuit fermé⁵⁴⁶. D'habitude, les chantiers de Lavier agissent comme de vastes terrains subitement ouverts avec une ou plusieurs œuvres, terrains dans lesquels l'artiste prend plaisir à revenir se promener quand le moment lui semble propice. Les superpositions ou les objets peints en sont les exemples les plus flagrants. Cette particularité vient de l'origine du projet : si nous en reparlerons plus en détail plus tard, rappelons ici que cette série fonctionne comme suit : chacune des pièces du chantier « Walt Disney Productions » est tirée d'une vignette d'une bande-dessinée de Mickey Mouse se déroulant dans un musée d'art contemporain⁵⁴⁷. Ainsi, une fois toutes les œuvres de l'histoire (ou celles qui le méritent le plus) transposées dans le monde réel, le chantier s'achève de lui-même, Walt Disney étant dans l'impossibilité manifeste de dessiner une suite à l'histoire et de fournir ainsi à Lavier un nouveau catalogue de motifs. L'artiste disposant toutefois de la possibilité de réinterpréter plusieurs fois la même œuvre, la série présente un important nombre de pièces réparties en plusieurs groupes, suivant leur nature : les peintures, les photographies, et les sculptures. Il ne s'agira pas ici de les détailler chacune précisément, l'important résidant dans leur force commune d'occupation de l'espace ; pour autant, il apparaît comme nécessaire d'en traiter quelques-unes par « sous-genre » afin d'être le plus complet dans notre analyse. Nous répartirons les œuvres en deux groupes : les travaux bidimensionnels et les travaux tridimensionnels. En effet il apparaît que certaines œuvres, ayant subi un traitement différent (photographie, impression, peinture...) puissent être rassemblées en un seul et même ensemble qu'on pourrait qualifier de « peintures abstraites selon Walt Disney ». C'est par cette série que nous commencerons notre étude.

⁵⁴⁵ Pour des raisons d'efficacité et de place, le titre de la série sera fréquemment abrégé en « WDP ».

⁵⁴⁶ Cette intuition a notamment été vérifiée lors de la rétrospective de l'artiste au Centre Pompidou en 2012-2013, où un ensemble d'œuvre était présentée dans une pièce à part, dans laquelle le spectateur ne pouvait pas pénétrer et seulement observable à travers une vitre.

⁵⁴⁷ Cf. ANNEXES, cat. 84.

Walt Disney Productions n° 1 1947-1987 (1987)⁵⁴⁸ est une image abstraite composée de motifs géométriques complexément imbriqués. Nous sommes mis face à plusieurs triangles surimposés les uns aux autres, de couleur rouge, blanc et vert, dont nous ne voyons pas les extrémités, rappelant ainsi certains principes classiques de l'abstraction Mondrian notamment. Le dernier triangle en bas est quant à lui barré de deux épais traits noirs. L'ensemble évoque la peinture d'avant-garde, et peut-être plus particulièrement les travaux de Frank Stella et Sol LeWitt. L'image pousse la non-figuration jusqu'à ne pas représenter entièrement les figures géométriques elles-mêmes, rendant l'ensemble déstabilisant. On remarque par endroits que la peinture a débordé de son champ pour empiéter sur une zone adjacente, comme un enfant qui aurait maladroitement colorié un dessin. *Walt Disney Productions n° 7 1947-1984* (1984)⁵⁴⁹ quant à lui se présente sous la forme d'un tondo cerné de rouge, accueillant en son sein plusieurs formes : deux séries de bandes verticales, l'une épaisse et orange à gauche, l'autre menue et jaune à droite. Chaque bande est striée de bandes noires dans le même sens, et ponctuée de formes ovoïdes, comme des notes de musique sur une portée. Juste à droite de la zone orange est inscrite une forme sinusoïdale très rythmée, elle aussi verticale. Autrement la composition est plutôt vide et semble parfaitement équilibrée : les lignes médianes horizontale et verticale sont chacune marquée par un même élément, tandis que les superficies des différentes zones correspondent, dans une subtile asymétrie. On remarque à nouveau que les couleurs ont « bavé », et que le blanc du plan semble avoir souffert d'une mauvaise reprographie. *Walt Disney Productions 1947-2001 n° 21*⁵⁵⁰ (2001) reprend la forme du tondo abstrait cerclé de rouge, mais sa composition est beaucoup plus simple. Une large forme sinusoïdale noire traverse le plan blanc, telle une vague d'encre. A nouveau, la peinture a quelque peu débordé des zones prévues, attestant des imperfections de la reproduction.

Lavier a de la même façon réalisé des sculptures dont *Walt Disney Productions n° 1 1947-1985*⁵⁵¹ (1985) est le premier exemple. Elle présente une figure abstraite sur son socle. Celui-ci prend la forme d'un cylindre noir surmonté d'un chapiteau de même couleur, tandis que la statue représente un coq bleu, monolithique, stylisé et arrondi. Il convient de noter que l'artiste a pris des libertés avec le modèle de départ, jaune sur socle marron, et que ceci vaut pour une partie non-négligeable des sculptures, les différenciant ainsi des peintures qui quant à elles sont les copies exactes de leurs homologues dessinés. *Walt Disney Productions n° 1 1947-1995*⁵⁵² (1995) est elle aussi bipartite, mais de taille plus imposante que l'œuvre précédente. Le socle prend la forme d'un cône trapézoïdal marron, alors que la statue, d'un jaune vif, représente une fleur élancée à trois pétales (un central élancé, et deux latéraux plus ramassés), chacun ajouré. *Walt Disney Productions 1947-2001 n° 10*⁵⁵³ (2001) est l'une des réalisations les plus monumentales de la série. Posée sur un socle cubique noir de faibles dimensions, se dresse une forme bleu ciel abstraite et complexe, composée de deux arcs se faisant face, amples et verticaux, chacun présentant un trou,

⁵⁴⁸ Cf. ANNEXES, cat. 85.

⁵⁴⁹ Cf. ANNEXES, cat. 86.

⁵⁵⁰ Cf. ANNEXES, cat. 87.

⁵⁵¹ Cf. ANNEXES, cat. 88.

⁵⁵² Cf. ANNEXES, cat. 89.

⁵⁵³ Cf. ANNEXES, cat. 90.

chacun évoquant la forme, très approximative, d'un bec d'oiseau ou d'une tête de dauphin. L'ensemble est irrégulier et sans référence précise, rendant son appréhension lente et difficile. On note tout de même une évidente mise en opposition des deux formes. *Walt Disney Productions 1947-2008*⁵⁵⁴ (2008) est encore plus gigantesque. Elle est du reste la réplique d'une version précédente, nettement plus réduite. La sculpture est présentée sur un immense socle rectangulaire, imitation marbre noir aux veines marrons. Le socle accueille un nouveau motif floral bleu ciel, à nouveau composé de trois pétales –cette fois-ci plus équilibrés –, largement ajouré à sa base et plus faiblement en son sommet. Le socle comme la sculpture ne peuvent cacher leur origine « cartoonesque ».

Il est enfin nécessaire de mentionner que la plupart des œuvres sculptées ont été réalisées ultérieurement aux peintures. Leur conception est d'abord passée par l'infographie, qui fut pendant quelque temps la seule preuve de leur existence. Ces images ont été réalisées par l'informaticien Vincent Lecoq, et ont bénéficié de tirages photographiques, présentés comme des œuvres.

2) La place historique d'œuvres fictives.

La série qui nous occupe est complexe. Étant donné la multiplicité des auteurs, des sources et des époques convoquées, la question du contexte doit être abordée avec précaution. Nous allons donc, afin d'être le plus clair et le plus précis possible, diviser notre approche en deux axes : dans un premier temps, nous allons nous attacher à déterminer l'origine l'œuvre elle-même, quelles sources met-elle en jeu, comment a-t-elle évolué au fil du temps ; et dans un deuxième temps, nous nous pencherons plus précisément sur l'environnement spatio-temporel de l'artiste, sa situation à l'époque de la création, celle de l'art et les artistes ayant pu servir d'inspiration.

2.1. La naissance des Walt Disney Productions.

L'œuvre est le fruit d'une maturation lente et improbable. Bien que datée de 1985, il faut remonter trois ans arrière pour trouver la genèse de ce chantier. Catherine Francblin nous en raconte la naissance, qui se produit en deux temps :

« L'idée lui en a été donnée par une exposition intitulée « la peinture dans la peinture », présentée au musée des Beaux-Arts de Dijon en décembre 1982. Conçue par Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, cette exposition réunissait un grand nombre de tableaux dans lesquels, selon les auteurs, « la peinture s'est prise elle-même pour sujet ». La rencontre avec les dessins de Walt Disney eut lieu peu de temps après, à la faveur d'une discussion avec Didier Semin, à l'époque conservateur du musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne, qui signala à Lavier, alors que ce dernier lui expliquait son intention de produire des tableaux déjà reproduits dans certaines images, l'existence d'un album de Mickey représentant la célèbre souris au Musée d'art moderne de New-York »⁵⁵⁵.

L'artiste souligne que la vision de la première exposition susmentionnée s'est produite dans un contexte particulier, celui de son intérêt accru pour la peinture. Précisons que nous sommes à ce

⁵⁵⁴ Cf. ANNEXES, cat. 91.

⁵⁵⁵ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, pp. 54-55.

moment-là au tout début du chantier des « objets repeints » : « L'idée lui est venue « en travaillant sur une conception générale de la peinture, la peinture dans l'histoire »⁵⁵⁶. Il est ici très intéressant de constater que si le principe même de l'exposition est bien émis par Bertrand Lavier, la source en revanche provient d'un tiers. Il est également à remarquer que le déclic s'est produit lors d'une exposition « classique », plutôt qu'à la simple lecture des aventures de Mickey, selon l'idée communément admise : « cette série n'a pas été déclenchée par la lecture des albums de Mickey mais par la visite faite à une exposition historique de peintures, qui plus est par une œuvre de Manet »⁵⁵⁷. Ceci a son importance quant à la nature de la série. D'une part, cela minimise la part d'impact de Walt Disney sur la série, qui n'est pas exclusivement dépendante de cet auteur pour naître. D'autre part, cela indique que le cheminement intellectuel de Lavier part de l'art pour arriver à l'art en passant par la culture populaire, au lieu de partir de cette dernière pour arriver à l'art. Ceci aura des conséquences pour notre analyse. Lavier ne semble pas tant attaché à représenter l'œuvre de Walt Disney, puisque celle-ci n'est pas le point de départ de sa réflexion et que cette référence ne lui est pas venue naturellement. Il faut par conséquent bien avoir à l'esprit que c'est tout d'abord une réflexion sur l'art, et en particulier sur la peinture, qui impulse le mouvement créateur des « WDP ».

Concernant la bande-dessinée elle-même, là encore des précisions s'imposent. Il apparaît souvent que celle-ci a pour titre « Mickey au Musée d'Art Moderne », et a été publiée en 1947⁵⁵⁸. Ceci n'est qu'en partie vrai. En effet, si l'œuvre, dessinée par Sergio Asteriti, a bien été publiée aux Etats-Unis sous le titre *Artistic Thief* à cette date, elle n'a été publiée en France que le 2 janvier 1977 sous le titre de *Traits pour traits* dans le « Journal de Mickey » n° 1279, et a été rééditée plus tard avec des couleurs et des cadrages altérés⁵⁵⁹. Cette petite histoire met en scène la célèbre souris, traînée de force par son amie Minnie au musée d'art moderne. Cette dernière, férue d'art abstrait, fait visiter l'espace à un Mickey visiblement dubitatif et quelque peu ennuyé par les œuvres qui l'entourent. Le scénario démarre lorsque l'on constate que des œuvres ont été dérobées, et que Mickey, bien entendu, va se charger de les retrouver. Le grand intérêt de la série pour Lavier est qu'au cours des déplacements des personnages dans l'espace du musée sont figurés des œuvres fictives, issues de l'imagination du dessinateur, et qui sans avoir d'existence réelle, semblent être des parodies d'œuvres d'avant-garde de l'époque, soit l'expressionnisme abstrait et l'expressionnisme géométrique. On reconnaît bien sûr quelques figures du moment : Lavier y retrouve des résonances de l'art de Hans Arp pour les sculptures, et pour les peintures, de Kandinsky, Henry Moore⁵⁶⁰ mais aussi de l'expressionnisme abstrait : « il y a un Clyfford Still, une peinture dans le style des drippings de Pollock. Le fantôme de Clement Greenberg rôde par là, c'est sûr »⁵⁶¹. Par exemple, pour *WDP n° 1*, le fait que les triangles sortent de la zone est emprunté aux principes de De Stijl de Mondrian et Van Doesburg, qui voulaient, puisque chaque œuvre tend à

⁵⁵⁶ Entretien avec D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 16.

⁵⁵⁷ C. Millet, *Lavier/Manet*, *op.cit* p. 25.

⁵⁵⁸ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 55.

⁵⁵⁹ <http://www.paperblog.fr/871339/walt-disney-productions-de-b-lavier-l-art-realite-depasse-la-fiction/>

⁵⁶⁰ Entretien avec C. Broué in *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

⁵⁶¹ Entretien avec D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 17.

représenter l'universel, l'infini, qu'elle ne pouvait figurer des formes finies, circonscrites dans l'espace restreint du tableau. Laisser les formes s'évader au-delà de la toile permettait de suggérer le caractère sans limite de cette représentation. *WDP n°7*, avec le tondo et la forme sinusoidale, illustre les rapports ambigus qu'entretient –selon le grand public – l'art abstrait avec les panneaux de signalisations. On pense à nouveau à Kandinsky, le rythme chaloupée de la forme noire pouvant constituer une analogie avec la musique comme l'affectionnait le peintre russe. Comme le remarque Catherine Francblin, les œuvres ne sont pas les copies ou les parodies d'œuvres en particulier, mais plutôt une illustration ironique du paradigme de l'art tel qu'il était perçu à la fin des années 1940 :

« Ce sont des tableaux abstraits qui, sans renvoyer à un artiste ou à une œuvre en particulier, présentent une version archétypale de l'abstraction telle qu'on pouvait s'en faire une idée approximative dans les années d'après-guerre lorsque, comme Disney, on avait une connaissance ni bonne ni mauvaise –une connaissance « moyenne », dirait Lavier – de l'art moderne. Disney en effet n'a pas créé son décor en recopiant des tableaux existants. Mais pour évoquer de manière immédiatement identifiable un musée d'art moderne il s'est tout de même inspiré de la réalité artistique de son temps, produisant ainsi une représentation à la fois imaginaire et réelle, une représentation « moyenne », stéréotypée, de l'abstraction moderniste »⁵⁶².

On remarque dès à présent que le parc d'œuvres nous fait évoluer dans un univers où fiction et réalité se mêlent, et qu'encore une fois, le mouvement s'est effectué depuis l'art jusqu'à l'art populaire. L'identification des sources nous permet également de mettre à jour une forme de double cliché : le dessinateur représente des clichés d'art contemporains d'avant-garde –gribouillis, sculptures informes, art « facile »–, tout en mettant lui-même en avant un cliché de la façon dont le monde commun voit l'art contemporain.

Concernant la naissance des œuvres de Lavier en particulier, on remarque que l'artiste mobilise plusieurs techniques et corps de métiers afin de faire accoucher les pièces. Concernant les peintures, il s'agit essentiellement d'un travail de photographie, de retouche et d'impression, effectué en collaboration avec un professionnel :

« Dans la bande-dessinée, les tableaux ont évidemment entre ou deux centimètres de diamètre ou de long et j'ai demandé à un photographe de faire des photographies de ces tableaux et de les agrandir. A ce moment-là, le terrain devient extrêmement flottant, car il faut les agrandir à une taille dont on imagine qu'elle serait celle de ces tableaux dans la réalité. Ce qui fait qu'on a des reproductions grandeur nature de tableaux qui n'existent pas. Tu mesures le paradoxe dès que j'énonce cette phrase ! »⁵⁶³

La grande difficulté ici est des rendre les proportions, puisque comme l'indique Lavier, les œuvres de la bande-dessinée sont pensées selon le format du monde de Mickey, qui n'a aucun équivalent dans le monde réel. Les souris anthropomorphiques fêrues d'art relevant de l'imagination la plus totale, l'artiste et le photographe ont du « évaluer »⁵⁶⁴. Il est notable que ces proportions ont évolué avec le temps. Ainsi lors d'une exposition ultérieure, l'artiste a présenté des œuvres aux dimensions augmentées : « Les tableaux de Walt Disney sont aujourd'hui⁵⁶⁵ plus agrandis (2 x 2m) que les premiers présentés par Lavier en 1984 »⁵⁶⁶. On avait d'ailleurs pu constater que certaines sculptures avaient de la même façon été réinterprétées ultérieurement sur

⁵⁶² C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 56.

⁵⁶³ Entretien avec M. Gourmelon, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001*, Mamco, Genève, 2001, p. 55.

⁵⁶⁴ Entretien avec D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 17.

⁵⁶⁵ En 1991.

⁵⁶⁶ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 15.

un mode plus monumental. Concernant les sculptures, c'est un processus autre, et pas moins complexe qui entre en jeu : l'infographie, qui selon Lavier était plus à même de pouvoir rendre compte des œuvres, car pouvant générer des espaces en trois dimensions. Aidé de l'informaticien Vincent Lecoq, « une série de photographies virtuelles⁵⁶⁷ a ainsi été réalisée en noir et blanc et publiée dans un numéro des Cahiers du Musées national d'art moderne paru au printemps 1994. Mais Lavier a bien trop l'amour des formes réelles pour se contenter de produire des photographies en volumes de synthèse. A partir de ces derniers, il a aussi fait fabriquer en résine de vraies sculptures »⁵⁶⁸. A nouveau, l'artiste fait appel à des techniques synthétiques de *reproduction*, qu'il ne maîtrise pas lui-même, aboutissant à la *création* d'œuvre « en chair et en os », présentables dans un espace d'exposition. Dans le cas de l'infographie comme de la fabrication industrielle en résine, nous sommes face à des techniques non-artistiques, ce qui nous éloigne d'autant plus du paradigme recherché, la source étant elle aussi distante de celui-ci d'un degré. Il est par ailleurs à noter qu'en sus des réalisations physiques des sculptures, les projections virtuelles établies par Lecoq furent l'objet d'impressions de différentes natures : il a fait produire en 1997 des images en héliogravure, une technique très raffinée des siècles passés⁵⁶⁹, et Verzotti nous informe qu'il « a confié la réalisation à des spécialistes du secteur après avoir exécuté des *rendering* par ordinateur, en cibachrome sur aluminium »⁵⁷⁰. On le remarque, l'artiste a multiplié les façons de rendre accessible les œuvres, et ce faisant de leur octroyer une nouvelle visibilité, soit un nouveau point de vue.

Cependant, la complétion de la série n'est à ce stade pas achevée. Il faut attendre l'année 1997, soit douze ans après la première œuvre et quinze après que l'idée eût germée, pour que le chantier puisse atteindre une forme de paroxysme :

« En avril 1997, (...) Lavier inaugure à la galerie Denise René à Paris une exposition entière consacrée aux travaux de cette série. L'élection de la galerie dirigée par Denise René (alors que depuis plusieurs années Lavier expose régulièrement son travail à la galerie Michel Durand-Dessert) n'est pas un hasard. Denise René a ouvert sa galerie à la Libération. Très vite, elle y défend les représentants du courant abstrait (...). Militante obstinée de la cause moderne, Denise Renée personnifie aux yeux de Lavier l'esthétique nouvelle qui s'insinue jusque dans les studios de création de l'inventeur de Mickey. Fin 1996, l'artiste a rencontré la galeriste. Ayant pris connaissance du projet, celle-ci accepte avec enthousiasme de s'y associer. L'exposition est intitulée « Bertrand Lavier chez Denise René » ; elle fera figure d'événement dans le landernau artistique. Car en choisissant de présenter à la galerie Denise Renée les œuvres réalisées d'après des dessins eux-mêmes produits d'après des œuvres similaires présentées dans cette même galerie cinquante ans auparavant, Lavier choisissait en quelque sorte de replacer les œuvres dans leur biotope d'origine »⁵⁷¹.

Ajoutons, pour toute précision, pour montrer une fois de plus que Lavier ne se prive jamais d'intermédiaires, que c'est Catherine Millet qui a parlé du projet à Denise René⁵⁷². Lavier travaille donc ici sur le contexte des œuvres, en leur offrant leur écrin le plus naturel, et celui qui est le plus à même de valider ce type d'œuvre. Il élimine alors de fait le contexte d'origine, celui d'une bande dessinée des années 1940, en fournissant ce qui aurait été, à l'époque même de leur création, l'environnement le plus adéquat pour acter le caractère artistique et avant-gardiste de ces œuvres.

⁵⁶⁷ Cf. ANNEXES, cat. 92.

⁵⁶⁸ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 62.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁷⁰ G. Verzotti, *Bertrand Lavier*, Roma, *op.cit.*, p. 27.

⁵⁷¹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 59.

⁵⁷² Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet*, *op.cit.*, p. 25.

Comme nous le verrons par la suite, cette opération, cruciale, va donner un espace-temps particulier à la série d'œuvres et la rendre d'autant plus perturbante.

2.2. Environnement artistique et inspirations.

Il reste à présent à préciser le contexte artistique dans lequel évolue Bertrand Lavier au moment de la création de la série. Il faut d'emblée constater que le milieu des années 1980 est une période faste pour Lavier, comme Catherine Francblin nous le rappelle :

« Les années 1984-1985 sont des années exceptionnellement fécondes pour Bertrand Lavier. Les objets superposés n'ont pas encore quitté leur cave de Bourgogne où l'artiste est installé depuis plusieurs années que les premières œuvres d'une série qui ne cesse de s'enrichir encore aujourd'hui - la série des *Walt Disney Productions* - font leur apparition. En avril 1984, Jean-Hubert Martin organise à la Kunsthalle de Berne une exposition personnelle de Lavier et accroche à cette occasion un étrange tondo d'un peu plus d'un mètre de diamètre : *Walt Disney Productions n°1*. Quelques mois plus tard, Lavier participe à une exposition au Palais des beaux-arts de Charleroi sur le thème de la bande dessinée. Il y présente une demi-douzaine de tableaux réalisés selon le même principe. Il montre à nouveau l'ensemble peu après à Paris, simultanément au Musée d'art moderne de la Ville et à la Grande Halle de La Villette, dans le cadre de la Nouvelle Biennale »⁵⁷³.

A cela faut-il rajouter l'étonnant *Lavier/Morellet*, et bien sûr la continuation des objets repeints qui commencent à assoir sa réputation. On se situe à un climax dans la carrière de l'artiste, où prennent vie au même moment plusieurs de ses séries ou réalisations les plus importantes. Nous avons du reste soulevé au début de notre analyse de ce chantier que l'artiste, quand il assista à l'exposition de la peinture sur la peinture à Dijon, venait à peine de faire sortir de l'atelier les objets peints. Il est possible que sans cet intérêt aigu pour la peinture à l'occasion des « objets repeints », celle des « WDP » n'aurait pu voir le jour. Souilhou souligne quant à lui que l'exposition des « Martin »⁵⁷⁴, un an avant la création du chantier, révèle déjà chez Lavier la volonté d'exposer un spectre de ce qu'on a appelé auparavant « l'art moyen » :

« S'il fallait resituer *WDP* par rapport aux travaux précédents de Lavier, ce serait à coup sûr par rapport aux *Martin* présentés à la Kunsthalle de Berne de 1984. (...) De cette succession de « toiles »⁵⁷⁵ résulte une image flottante qui ne renvoie à aucune œuvre d'art existante mais à ce qu'il convient d'appeler « un art moyen ». Si les *Martin* se déployaient en une séquence hétérogène renvoyant à l'unité transcendante et vide du nom (*Martin*) dont aucune œuvre ne pouvait à bon endroit passer pour la présentation (*Vorstellung*), chaque œuvre représentant pour elle-même tel *Martin* en particulier, ici, au contraire, le concept d'art moderniste abstrait se voit crédité d'autant de présentations dont aucune, cependant, ne coïncide avec une œuvre moderniste réelle, si ce n'est *a posteriori* en 1985, au moment où Lavier donne chair à ces emblèmes de l'imaginaire social. Où l'on reconnaît en passant la syntaxe récurrente qui forme le noyau dur de la démarche de Lavier : équivoque des notions de présentation (*Vorstellung*) et représentation (*Darstellung*) qui passent de l'une à l'autre »⁵⁷⁶.

On pourrait arguer que les œuvres de la série « WDP » sont cependant différentes de celles des *Martin*, au sens où Lavier a déployé des moyens considérables pour leur donner vie, révélant par-là les qualités autonomes de chacune. Ceci étant, depuis l'exposition chez Denise René, ainsi que la mise en place d'une salle réservée et inaccessible au Centre Georges Pompidou en 2012-

⁵⁷³ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 54.

⁵⁷⁴ Pour l'exposition « La peinture des *Martin* de 1608 à 1984 », Lavier a sélectionné et exposé différentes peintures de peintures simplement parce que leurs auteurs étaient dénommés « *Martin* ». Les œuvres sont exposées dans l'ordre chronologique.

⁵⁷⁵ Il parle ici des « WDP ».

⁵⁷⁶ J. Souilhou « Bertrand Lavier », Biennale de Paris, 1985, in *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 103.

2013, on penche plus pour l'appréciation de l'œuvre en tant qu'ensemble cohérent, plutôt que découpé en chaque exemple. On voit ici, un peu à la manière d'ailleurs de *Lavier/Morellet* qui se situait à mi-chemin entre l'objet repeint et la superposition, comment cette série constitue un carrefour des obsessions de Lavier à ce moment, cumulant une réflexion sur la peinture, la sculpture et les clichés de l'art. Ce type de réflexion, où les œuvres se nourrissent les unes des autres, est assez caractéristique chez lui⁵⁷⁷. Penser l'œuvre comme un ensemble permet enfin d'entrer plus facilement en résonance avec le document original, qui ne montrait pas des œuvres en particulier, mais un avis général sur l'art d'une époque. De ce point de vue, « WDP » apparaît bien comme la suite logique des objets peints, des superpositions et des « Martin », puisqu'après avoir examiné de près les principes de la peinture, ceux de la sculpture, ceux de l'exposition, Lavier est en mesure de reprendre de la hauteur par rapport à chacun de ces domaines pour livrer une proposition plus large.

Dans une perspective plus large, les observateurs ont noté que Bertrand Lavier prend possession d'images et d'objets qui ne lui appartiennent pas, et qu'ils proposent sous une forme quasi-identique. Ceci semble faire écho aux travaux d'autres artistes des années 1980, les « appropriationnistes » comme Sherrie Levine ou Jeff Koons, tous deux de la même génération que Lavier. Catherine Francblin réfute tout rapprochement avec la première arguant que Levine s'inspire d'œuvres d'art majeures et déjà bien connues, alors que Lavier puise dans un vivier de seconde zone⁵⁷⁸. Ce mécanisme le rapprocherait plus que Jeff Koons, qui lui aussi utilise des matériaux méprisés, voire kitsch, à la différence que celui-ci éprouve une réelle fascination pour ce qu'il convoque, et que celui-ci met en marche une dynamique qui va précisément de la *low culture* à la *high culture*, alors que comme nous l'avons vu, le propose de Lavier part à la base d'une réflexion sur l'art, la mobilisation des images de Disney n'étant au fond qu'une étape. C'est probablement ce que Lavier a voulu dire, lorsqu'il dit que l'art de Koons est à un coup, et le sien à deux⁵⁷⁹. Il semble alors pour le compte assez éloigné des préoccupations de ses contemporains. Il faut probablement remonter dans le temps pour trouver les inspirations de l'artiste.

Lorsqu'on associe les mots « art » « appropriation » et « bande-dessinée », deux noms apparaissent automatiquement : Andy Warhol et Roy Lichtenstein. Tous deux furent, au début des années 1960, les pionniers de l'introduction de la bande dessinée en art, et les promoteurs de ses motifs. Mickey est du reste le sujet de la première peinture du type de Lichtenstein, *Look Mickey*⁵⁸⁰. Chez lui comme chez Warhol, on retrouve des procédés similaires : agrandissement, altération des couleurs, altération des formes... que l'on retrouve également chez Lavier. Une autre passerelle technique peut s'établir avec Lichtenstein : la conservation et au-delà, le sur-lignage des défauts d'impression. Là où l'Américain laissait voir les points Ben-Day nécessaires à la colorisation, au

⁵⁷⁷ On pense ici aux correspondances entre les « Reliefs-peintures » et les « Photos-reliefs », les « Miroirs » et les « Vitrines ». L'artiste nous a également confié qu'il s'apprêtait à repeindre les « WDP » avec la touche Van Gogh des « objets repeints », projet réalisé pour l'exposition « Walt Disney Productions, 1947-2013 », chez Yvon Lambert en octobre 2013.

⁵⁷⁸ Cf. C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, pp. 55-56.

⁵⁷⁹ Cf. Entretien avec N. Ferrand, 6 mai 2013.

⁵⁸⁰ Cf. ANNEXES, fig. 41.

point d'en faire un motif artistique, Lavier conserve – pour les peintures – les imperfections issues de l'impression de la bande-dessinée : les couleurs bavent, les lignes tremblent, toutes ces défauts révélés par l'agrandissement que l'artiste aurait pu tout à fait corriger, sont au contraire laissés en évidence. Cela peut se comprendre à la fois comme un hommage à Lichtenstein, et comme un élan postmoderne, où même les défauts, les accidents et les dégradations font partie du champ artistique. Catherine Francblin réfute cependant une résonance des travaux de Warhol et Lichtenstein dans cette série, arguant, comme nous l'avons établi pour Koons, que leur travail se base sur une dynamique ascensionnelle du *low* vers le *high* :

« Tous deux ont provoqué un scandale dans les années 60 avec leurs premiers tableaux reproduits d'après certaines images de bandes dessinées. Sans minimiser l'intérêt de ces œuvres, rappelons tout de même qu'elles sont réalisées avec les moyens traditionnels de la peinture et que leurs auteurs n'ont pas hésité à introduire en copiant de légères variations. Il convient par ailleurs de distinguer l'intention qui préside à l'utilisation de sources populaires par Warhol ou Lichtenstein de celle qui préside à leur utilisation par Lavier. Pour les représentants du pop art, les images issues de la culture de masse constituent, dans un monde envahi de simulacres, le seul accès possible au réel. De sorte que s'il veut atteindre le réel, le grand art est tenu d'en passer par l'art mineur.(...) Le mouvement pour eux est ascensionnel et à sens unique : du bas vers le haut. (...) Dans la série des *Walt Disney Productions*, le mineur n'est pas moins nourri du majeur que le majeur du mineur »⁵⁸¹.

Ici nous nous permettons de différer. Cette analyse semble ne pas prendre en compte le reste de la carrière de Lichtenstein. Si sa mobilisation de la bande-dessinée est quasi exclusive dans la première moitié des années 1960, le reste de sa carrière est consacré à une revisite de l'Histoire de la peinture et de ses moyens, par le truchement d'œuvres telles que *Brushstrokes*⁵⁸² (1965), *Chassis*⁵⁸³ (1968), *White Tree*⁵⁸⁴ (1980) etc. Il ne faut pas oublier que Lichtenstein a près de quarante ans lorsqu'il devient l'une des figures du Pop Art, et une longue carrière de professeur de peinture derrière lui. Il apparaît donc que son utilisation d'éléments populaires constitue – pour emprunter un terme musical – un « mouvement » dans sa grande symphonie de l'exploration de la peinture, mécanique qui le rapproche considérablement de Bertrand Lavier. Concernant Warhol, une des parties suivantes faisant l'objet d'une étude des rapports entre l'Américain et Lavier, nous nous contenterons de souligner ici qu'on peut aussi noter chez le maître de la Factory une évidente volonté de tester les limites de la peinture, comme l'atteste son activité –très classique, reprenant donc une figure populaire de l'art– de portraitiste, son utilisation très picturale du film... Ils semblent avoir procuré à Lavier un exemple de prise de distance avec les sujets et les méthodes de la peinture traditionnelle, pour mieux questionner son essence, non pas pour la mettre à bas, mais pour renouveler sa pertinence. Warhol et Lichtenstein constituent au fond pour Lavier deux exemples de peintres ayant farouchement voulu préserver leur activité visuelle dans un climat conceptuel très fort. Or, comme nous allons le voir dans l'analyse qui suit, le pouvoir visuel est encore à l'honneur dans cette série.

⁵⁸¹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 58.

⁵⁸² Cf. ANNEXES, fig. 42.

⁵⁸³ Cf. ANNEXES, fig. 43.

⁵⁸⁴ Cf. ANNEXES, fig. 44.

3) De la bande-dessinée à l'œuvre d'art.

Il est à présent nécessaire d'essayer d'extraire l'essence de cette série d'œuvre et de dégager les thèmes phares qui y sont abordés. Pour ce faire, nous avons décidé de diviser notre propos en trois moments : dans un premier temps, nous nous pencherons sur le caractère postmoderne du « chantier » ; puis nous examinerons comment Lavier reprécise ici la fonction de l'artiste ; et enfin nous chercherons à déterminer comment l'artiste aborde la question de la réalité par le biais de l'interrogation de la notion de fiction.

3.1. Des caractères postmodernes : le trouble progressif.

Il est difficile de ne pas immédiatement songer au postmodernisme lorsque l'on se trouve face à cette série d'œuvres, qui semble respecter point par point le cahier des charges –s'il en existe un– de cette école de pensée. Convocation et reprise esthétique d'un style daté, dégradation, mobilisation d'éléments artistiquement et culturellement disqualifiés... Tout ceci est indéniablement présent dans les « Walt Disney Productions », et nous allons reprendre et développer chacun de ces éléments.

Comme on a pu le constater, Lavier, dans sa réinterprétation des éléments de la bande-dessinée, s'est interdit de rectifier les imperfections de l'impression bon marché dont elles sont issues, et que l'agrandissement n'a fait que rendre plus évidentes. Les différentes techniques employées (cibachrome, aquatinte, impression) donnent à la réalisation un caractère grossier. Lavier ne cherche pas à gommer les défauts, à arranger la vérité du dessin, au contraire il les expose. On entre un peu plus dans l'inadmissible, à moins qu'il s'agisse de souligner une certaine tendance de l'art contemporain de rejeter le visuel, tendance que lui-même réproouve. Cela rappelle inmanquablement le tirage papier bon marché des bandes-dessinées, où la couleur ne se faisait pas en à-plats mais avec l'application de multiples points de couleurs, souvent mal placés et débordants des zones auxquels ils auraient du être astreints. On est véritablement ici dans une démarche industrielle bas-de-gamme, où l'on ne peut même plus colorier correctement un petit dessin, lui-même de qualité moyenne. Tout est fait pour économiser les moyens. Avec les œuvres présentées par Lavier ces éléments ainsi grossis deviennent parties prenantes de la composition du tableau : « D'autant plus qu'ainsi agrandie, la texture du papier devient la trame d'une toile »⁵⁸⁵. A cela s'ajoute le fait que Lavier va recourir à une foultitude de moyens, complexes et ultramodernes (vectorisation informatique, matières synthétiques) ou traditionnels et nobles (aquatinte, héliogravure) pour rendre compte d'un travail d'un dessinateur de seconde zone. Ici une débauche

⁵⁸⁵ « Conversation avec Bertrand Lavier ». Entretien avec E. Collard, X. Douroux et F. Gautherot, *in Bertrand Lavier, Conversations, 1982-2001, op.cit.*, p. 29.

de savoir-faire est mise en œuvre pour quelque chose qui ne paraît pas en avoir la peine, résonnant avec une violente remise à zéro culturelle.

On sent donc ici poindre un trouble typiquement postmoderne, puisque fondé sur le rejet des échelles de valeurs traditionnelles. Cela passe notamment par cette utilisation indifférente de moyens distincts, comme si la technique importait peu et que seul le résultat comptait. Ce problème du trouble de la chronologie est du reste au cœur de la série des « WDP », qui agit comme un « voyage dans le temps »⁵⁸⁶. C'est précisément une technique extrêmement nouvelle qui va permettre la réalisation d'œuvres seulement imaginées à la fin des années 1940. Il a fallu près de cinquante ans et un bon technologique pour qu'elles puissent réellement voir le jour : « Je bénéficie des progrès de la technique, j'ai pu construire ce musée imaginaire »⁵⁸⁷. Ceci est d'autant plus net dès l'instant où l'œuvre se présente en tant qu'entité, à partir de son exposition à la galerie Denise René en 1997. Ici l'œuvre agit en tant que mise en scène totale, en tant qu'installation faisant évoluer le spectateur dans un espace-temps altéré, à la fois en 1947 et dans le temps présent, sans que l'on puisse savoir si l'intrus est le regardeur ou bien les objets. De fait, les œuvres et la présentation sont anachroniques pour la période actuelle, tandis que le caractère carcéral de l'installation érige le spectateur en anomalie, en visiteur du futur. La notion de temps historique, chronologique et déterministe, comme le veut la pensée postmoderne, s'évapore au profit d'une vision beaucoup plus vaporeuse du temps. Un double virus est inoculé à la temporalité, l'exposition dans l'époque, et le visiteur dans l'exposition, rendant impossible un rapport chronologique simple et cohérent entre le contexte, l'œuvre et le récepteur. Il y a ici une très claire volonté de destruction des repères culturels et temporels, et selon un mécanisme commun chez Lavier de double détente, de trouble culturel et temporel à l'intérieur même de ces champs. En effet, l'artiste expose ici ce qui nous apparaît comme une forme d'art datée et kitsch, formes qui furent en leur temps si novatrices et avant-gardistes qu'elles furent largement incomprises par leurs contemporains. On se retrouve ici dans un constat typiquement postmoderne, entre désabusement et amusement, du renversement périodique des systèmes de valeurs et de la fragilité des jugements de goût.

Ce trouble est d'autant plus actif qu'il est annoncé dès le titre, porteur d'une double datation : « 1947-1985, « 1947-1995 », « 1947-2001 »... soit la date de la création de la bande-dessinée originale et celle de leur matérialisation par Lavier. Ceci crée un flottement presque inquiétant puisqu'il illustre un phénomène qui nous est étranger. Il s'agit d'une œuvre deux fois finies, différente à chaque date inscrite, impriant deux signets définitifs dans la chronologie, signets définitifs, mais relatifs puisqu'ils sont appelés à se répéter. Elle n'est plus un point précis dans le temps, à partir duquel d'autres modèles seront déclinés ou opposés –comme le fait si bien l'histoire de l'art–, mais une zone vague, où elle effectue un va-et-vient entre ces deux dates, celle de sa création –et encore, le terme est discutable puisqu'il s'agit d'une caricature d'œuvre– et celle de sa recreation. Toute forme de certitude est brisée. On est encore dans une forme d'hybridation incompréhensible et déstabilisante, nous amenant à nous interroger sur la dynamique

⁵⁸⁶ N. Bourriaud, *Expérience Pommery #6*, *op.cit.*, p. 44.

⁵⁸⁷ Entretien avec C. Broué in *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

même de l'histoire de l'art, qui fonctionne précisément sur ce système de ruptures. La datation rappelle de la même façon le procédé des rééditions et des fac-similés, très courant dans le milieu artistique, porté ici à un niveau extrêmement paradoxal puisque la « réédition » est plus réelle que l'original, qui n'est qu'une image. Nous reviendrons plus tard sur ce point.

L'artiste convoque des éléments de bande-dessinées, faisant un emprunt du mode majeur au mode mineur, dynamique chère à la postmodernité. Exposant ainsi dans des lieux respectés du monde de l'art contemporain des images tirées du « Journal de Mickey », Lavier installe des produits de la culture de masse sur un piédestal comme le fait remarquer Catherine Francblin⁵⁸⁸. On peut même aller jusqu'à dire que c'est un cliché que Lavier mobilise, et ce à plusieurs niveaux, allant toujours un peu plus profondément vers l'inacceptable : avec cette œuvre, Lavier cherche un peu les coups. D'une, il choisit la bande-dessinée, genre méprisé par le milieu culturel occidental et considéré encore par beaucoup comme mineur et réservé à un jeune public. De deux, il prend une bande-dessinée de Walt Disney, qui représente, quelque part, le nivellement culturel par le bas provoqué pour les étatsuniens, pour une bonne partie du milieu culturel européen et surtout français⁵⁸⁹. De plus, il ne s'agit même pas de Walt Disney lui-même, qui pour la puissance de l'univers qu'il a créé, peut encore avoir de la considération, mais d'auteurs secondaires, déclinant à loisir les histoires de Mickey selon un cahier des charges précis. On ne peut même pas dire qu'il s'agisse du « Grand » Disney, celui qui émerveilla le monde avec Bambi et Blanche-Neige, au point d'entamer une collaboration avec Dali, mais d'un sous-fifre dont le nom n'est pas resté dans l'histoire. Lavier nous fournit ici une puissante mise en abîme en forme de deux miroirs se réfléchissant. Le studio Disney caricaturait l'art contemporain, le donnant comme incompréhensible, vain et détaché du monde, tandis que le milieu artistique réduit le travail de Disney à une vaste entreprise globalisante et agressive d'uniformisation culturelle. Il illustre au fond une lutte de territoire qui agit la seconde moitié du XX^e siècle, où ce qui est dit majeur et ce qui est dit mineur se disputent éternellement, tout en se nourrissant et par-là, se perpétuant grâce à l'autre. Cette histoire de Mickey n'aurait pu voir le jour sans l'existence de l'art qu'elle convoque, alors qu'elle doit une grande partie de son succès initial au « grand art », son troisième film *Fantasia* (1940) puisant sa force dans la musique classique, et chacune de ses œuvres tirant partie de la littérature mondiale (Grimm, Kipling, Andersen, Hugo ...) ; tandis que l'art contemporain a lui aussi pu par moment se régénérer au contact de cette culture de masse. On est ici face à la critique d'une certaine forme d'hypocrisie des deux camps, qui tout en s'invectivant tirent profit l'un de l'autre. Lavier convoque ici clairement le fantôme des deux. Le sentiment du dessinateur à l'égard de l'avant-garde des années 1940 est manifeste, tout comme il est manifeste que les artistes

⁵⁸⁸ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 67.

⁵⁸⁹ On peut se reporter, pour des exemples simples issus eux-mêmes de la culture populaire, de la dénonciation de l'impérialisme américain dans les chansons *Un jour en France* de Noir Désir (« Il y avait Paul et Mickey / On pouvait discuter mais c'est Mickey / Qui a gagné / D'accord, n'en parlons plus. ») ou dans *Amerika* de du groupe allemand Rammstein (« Wir bilden einen lieben Reigen Die Freiheit spielt auf allen Geigen Musik kommt aus dem weißen Haus Und vor Paris steht Mickey Maus » soit « Nous formons une douce ronde La liberté joue sur tous les violons La musique vient de la Maison Blanche Et Mickey Mouse est aux Portes de Paris »).

exposés à la même époque à la galerie Denise René faisaient peu de cas du caractère artistique des réalisations de la maison Disney, a fortiori les bandes-dessinées.

Aussi, toujours concernant les clichés, la série d'œuvre met en exergue un concept cher à Lavier : le générique. On a pu remarquer, notamment avec les objets peints et les superpositions à quel point l'artiste aimait se servir d'objets représentant parfaitement leur type général, où les frigos, les commodes voire les enclumes utilisés semblent être les maîtres-étalons de leur race. Ici, c'est deux types de génériques qui sont mis en évidence. Le premier et le plus évident c'est le nom « Disney », qui avec le temps est devenu un nom commun : « Toutes ces expressions démontrent que s'il est important pour un auteur de se faire un nom qui lui appartient en propre, le summum de la célébrité est de donner un nom à un fait, une personne ou un lieu qui, à l'inverse, peut devenir générique »⁵⁹⁰. La célébrité, couplée à l'industrialisation des procédés, ont conduit à dépersonnaliser la figure de Disney, pour en faire un paradigme. La rectitude du studio quant à l'application des principes édictés par le maître n'ont fait que renforcer ce mécanisme. Le dessinateur a beau n'avoir aucune connexion avec Walt Disney, leurs styles se confondent, à tel point d'ailleurs que l'immense majorité des commentateurs de l'œuvre de Lavier ne se sont même pas rendu compte que Disney n'était pas l'auteur de la bande dessinée. Il ne s'agit pas d'une « œuvre de Disney », mais d'une « œuvre qui relève du Disney ». L'autre générique a déjà été relevé : il s'agit de la vision de l'art contemporain, qui apparaît aux yeux du lecteur comme un « ready made » de ce que pense le grand public à propos de l'art contemporain en général. Les œuvres dessinées ici ne sont pas des éléments particuliers, mais relèvent comme on l'a vu d'une « vision moyenne de l'art », soit précisément d'une approche générique de la création. Ainsi avec cette série Bertrand Lavier s'approprie une multitude de clichés, voire de clichés de clichés, réduisant ainsi le rapport au monde à un système de représentations fragiles et assez erronées, peu en contact avec la réalité de la vie, illustrant bien ici le caractère postmoderne de son approche.

Enfin, la dernière trace postmoderne des « WDP » réside dans les procédés empruntés par Lavier, et plus précisément dans la façon dont il convoque les matériaux utilisés. Que penser du fait qu'il prend cette « image moyenne de l'art », qui est la caricature – ce qui n'existe pas – de quelque chose qui existe ? Comme avec d'autres choses, il vide la caricature de sa substance pour exploiter les qualités visuelles des objets : « Il y a de la parodie chez Walt Disney, mais une fois Walt Disney récupéré par moi, elle disparaît. La charge ironique est désamorcée pour parvenir à des tableaux d'un autre genre »⁵⁹¹. En tant qu'artiste contemporain, il est évident que Bertrand Lavier ne partage pas la vision réductrice du dessinateur américain, même s'il s'en sert. En réalisant matériellement les œuvres, il se décale par rapport aux deux contextes, celui de la bande-dessinée comme celui de l'avant-garde des années 1940. En exposant véritablement les œuvres dans des lieux clés, il provoque le changement de statut de ces caricatures qui deviennent des œuvres d'art. Le lien entre la caricature et son éventuel modèle est coupé. L'œuvre née est nouvelle et autonome, et fonctionne selon ses qualités propres, qualités essentiellement esthétiques. C'est bien en tant que peintures et sculptures qu'elles sont jugées, et non pas en tant que charges critiques.

⁵⁹⁰ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 70.

⁵⁹¹ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet*, *op.cit.*, p. 34.

De la même façon, il se distingue de l'avant-garde d'après guerre, non seulement en prenant pour matière première la culture de masse, mais aussi et surtout en développant des œuvres purement visuelles, sans contenu psychologique, intellectuel ou métaphysique⁵⁹², très loin donc, des approches de l'abstraction de ces années, qu'elle fût européenne ou américaine, distance déjà présente dans les œuvres d'origine, ce qui permet d'assimiler le présent style à la « touche Van Gogh »⁵⁹³. Ici l'abstraction des années 1940 est donc désubstantifiée deux fois, tandis que la critique des studios Disney perd dans le même temps toute sa force, puisque les caricatures des œuvres destinées à discréditer cette forme d'art ont fini par rejoindre les musées. Il est alors manifeste que Lavier met en branle ici le procédé typiquement postmoderne de requalification artistique de ce qui avait été rejeté, mais dans un mouvement étourdissant, car infini : une critique de l'art par la culture de masse, lui-même rejeté par l'art, se trouve requalifié par l'art lui-même cinquante ans plus tard. Indéniablement, les « WDP » nous mettent face à une mise en abîme temporelle, culturelle et artistique, faisant la lumière sur le caractère relatif de ce que nous pensons comme des repères.

3.2. La réaffirmation de la place de l'artiste.

On l'a vu auparavant, les « WDP » sont le fruit de plusieurs étapes intellectuelles dont Lavier est loin d'être le seul et authentique instigateur. S'appropriant de plus un matériau dont il n'est pas l'auteur, et en appelant aux savoirs-faires maîtrisés par d'autres, l'artiste nous propose ici une vision atypique du travail de l'artiste, qui comme on le verra aide d'autant mieux à définir son rôle. Nous allons pour cela nous pencher sur la nature de son action, et sur l'esthétisation marquée que subissent les œuvres.

Bertrand Lavier n'a aucun mal à admettre qu'il a recours à des tiers pour réaliser ses œuvres : « Je suis un peu comme un metteur en scène de cinéma dans mon travail. Je dois gérer tout un ensemble de collaborations. D'abord le studio Disney, puis les infographistes, qui fournissent la structures et transforment les formes planes dans les trois dimensions. Il faut avoir le sens du travail en équipe pour que les choses marchent bien. »⁵⁹⁴ On peut ajouter à cela les photographes qui ont fait les prises de vues pour les peintures, les ouvriers qui ont réalisé les sculptures en résine de polyester, les graveurs, la galerie Denise René qui a fourni le cadre, et, au-delà, les contributeurs intellectuels : les organisateurs de l'exposition dijonnaise sur « la peinture dans la peinture », Didier Semin pour lui avoir indiqué l'existence de la bande dessinée, et Catherine Millet pour avoir fait l'intermédiaire entre l'artiste et Denise René. Ici, le terme « travail d'équipe » prend tout son sens, et on peut se demander, avec un taux d'intervention de tiers aussi significatif à chaque nouvelle étape, quelle est la part réelle de travail restant à Lavier.

A ce sujet, il convient de remarquer la plupart des techniques employées (l'imagerie informatique, le travail des matériaux synthétiques) n'ont pas de valeur esthétique intrinsèque, de

⁵⁹² Nous parlons ici des œuvres en particulier, et non pas de la série en général.

⁵⁹³ Cf. C. Francklin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 56.

⁵⁹⁴ Entretien avec D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 16.

même que la photographie est du même registre, puisque utilisée simplement en tant que moyen de reproduction, et non d'interprétation. Il s'agit d'ailleurs pour la plupart de techniques de diffusion (héliogravure, aquatinte, cibachrome, etc .) qui même si elles requièrent un savoir-faire qui se situe à la frontière entre l'artisanat et l'art, sont plus destinées à la duplication qu'à la création. Alors le travail de Lavier apparaît comme le point névralgique reliant toutes ces idées et tous ces savoir-faire, la volonté artistique mise en action, donnant l'impulsion à tous ces engrenages. Il existe une différence fondamentale entre Lavier et tous ces intervenants, c'est qu'il y a pour lui, à chaque étape, l'ultime dessein de produire une œuvre d'art. Les commissaires dijonnais n'avaient pas la volonté de faire une œuvre d'art. Le conservateur n'avait aucune intention de ce type lorsqu'il lui parla de la bande dessinée. Les intermédiaires, quels qu'ils soient, sont avant tout des techniciens chargés de faire ce qu'on leur demande, n'ayant donc pas de réelle marge de manœuvre puisque Lavier leur demande de faire une réplique précise d'un objet déjà figuré. Aucun d'entre eux n'aurait été impliqué dans le projet de création d'une œuvre d'art si ce n'était pour une idée de Bertrand Lavier. C'est la volonté qu'il insuffle qui rend ces techniques, au départ péri-artistiques, efficaces dans un contexte de création. Cela prouve que la technique importe peu, puisque le « véritable » artiste prouve qu'il trouve toujours un moyen de créer l'œuvre, actant de fait la spécificité et l'irréversible nécessité de la présence de l'artiste, sur le plan conceptuel.

Car il existe une réelle différence avant et après le passage de Lavier. Celui-ci veille d'ailleurs à ce que cela soit bien mis en évidence. Nous évoquions plus haut le fait que les œuvres indiquent, dans leur titre, une double datation. En inscrivant dans le titre-même de l'œuvre la nouvelle date –qui se trouve pourtant déjà sur les cartels– il induit un rapport d'équivalence entre les deux dates, reliées l'une à l'autre par un trait. Par ce moyen, Lavier nous annonce que son intervention est à mettre au même niveau que celle du dessinateur de la bande-dessinée originale, c'est-à-dire qu'il revendique un statut de créateur égal à son prédécesseur, actant le caractère prométhéen de sa posture. Avec cette double date, il fournit le double acte de naissance de l'œuvre, la première, à l'état d'image, de caricature, de projet ; et la deuxième à l'état concret de proposition matérielle et autonome. Il considère, à raison, qu'il donne à ces œuvres quelque chose que son premier créateur ne lui aurait jamais donné : une concrétion et une validation artistique. Il a alors désormais le droit de se revendiquer comme l'auteur ou le co-auteur de ces peintures et sculptures.

A ce moment-là, il est nécessaire d'établir une distinction nette entre Lavier et le dessinateur original. On retrouve là la même réponse que celle formulée pour les intermédiaires : avant le passage de Lavier, ces images, n'étant que des caricatures d'œuvres, n'avaient donc pas de. Catherine Francblin l'énonce ainsi : « Lavier puise dans le passé des images de second ordre, sans la moindre valeur « culturelle », qu'il entend à l'inverse requalifier »⁵⁹⁵. Elle remarque que ces images, dans la bande dessinée, ne constituent d'un environnement secondaire, les fausses œuvres n'étant qu'un décor, et jamais envisagées de façon autonome, des objets « relégués au second plan de l'illustration principale, des lignes jetées à la va-vite, de vagues arabesques, des signes informes, des dessins à la limite du gribouillis, des traces d'images plus que des images, autrement dit des

⁵⁹⁵ C.Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 56.

images secondes d'image secondaires, des sous-images de sous-images »⁵⁹⁶. Lavier au contraire, va isoler chacune de ces propositions, va les considérer, les soupeser, élire les meilleures et leur donner une existence matérielle. Il les a, du début à la fin, traitées comme des œuvres, et non comme des résidus d'images, et c'est là que se situe la différence. Si le dessinateur est bien l'auteur des images, le créateur des œuvres n'est autre que Bertrand Lavier. Ce faisant, il donne aux objets une vitalité artistique qu'ils ne possédaient pas. Il court-circuite de ce fait le projet du dessinateur, en pourvoyant ses caricatures de l'essence même de ce qu'il caricaturait : « C'est en revenant sur les images banalisées de la peintures abstraite qu'il va recharger celle-ci d'une énergie nouvelle comparable à son énergie d'origine »⁵⁹⁷. En reprenant l'image sans reprendre l'ironie, et en les traitant comme de véritables œuvres d'art, il prend le contrepied total de la volonté initiale du dessinateur. Il traite ces objets comme ils n'auraient jamais du être traités, sous peine de disparaître, nous laissant au final l'étrange impression que les objets concrets qui nous font face n'ont de commun avec les anciennes images que l'apparence, mais que tout le reste est radicalement différent. Les peintures et les sculptures de Lavier apparaissent comme les jumeaux maléfiques de ces caricatures, et l'artiste est bel et bien le seul à avoir permis l'accouchement de ces jumeaux. On peut enfin rajouter que l'artiste prend également le contrepied de l'univers Disney, et plus particulièrement dans les aventures de Mickey. Dans celles-ci, c'est la souris qui vit des aventures dans ce qui ressemble au monde réel, un monde ressemblant en tous points au notre, mais dans lequel les humains seraient bannis et auraient été remplacés par d'étranges créatures anthropomorphes. Or chez Lavier et plus précisément depuis l'installation chez Denise René, ce sont les humains qui sont projetés dans un univers de bande-dessinée :

« Il consiste à isoler une image déjà existante (équivalente aux objets industriels) et de la reproduire telle quelle à une autre échelle. Mais cette intervention légère sur le plan technique (...) induit un changement considérable sur le plan symbolique : elle projette le spectateur dans une autre dimension, à mi-chemin entre le monde réel et le monde fictif de Mickey »⁵⁹⁸.

Cette fois, ce seront de vrais humains qui déambuleront autour des œuvres, pourtant créées pour un univers peuplé de souris et de chiens anthropomorphes. Ceci nous rappelle encore une fois le thème des jumeaux maléfiques, où tout est semblable, mais fondamentalement différent, et nous permet de comprendre à quel point l'artiste a su prendre un chemin opposé à celui du dessinateur, validant ainsi la place privilégiée de Lavier en tant que créateur de l'œuvre d'art.

Ceci étant, la part artistique de Lavier ne se résume pas à un changement d'orientation culturelle ou à une simple inflexion de la volonté. Il fait subir aux objets une mutation ontologique profonde, ceux-ci passant du stade d'images secondaires à celui de peintures et de sculptures autonomes, allant d'un état immatériel à un état matériel, de la représentation à l'objet : « En montant à nouveau, en représentant, Lavier donne au passé une existence à présent palpable, une sorte de seconde vie »⁵⁹⁹. Franbclin précise plus loin :

« Car si la BD est bien, pour Lavier et les artistes pop, une des médiations du réel, elle est avant tout pour lui, compte tenu de ce jeu de navette, un moyen d'atteindre le réel de l'art. (...) [La spécificité des WDP] réside surtout dans le fait d'exposer cet emboîtement de reflets, cet enchaînement

⁵⁹⁶ *Ibid.*

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

sans fin des déplacements et des reprises qui constituent l'aventure de l'art. En mettant en évidence sous la forme de tableaux modernes inédits ce qui, chez Disney, n'était qu'une brève évocation, en faisant émerger ce qui chez lui avait à peine le statut d'image, Lavier présente à notre conscience l'espace instable entre esprit et matière, entre virtuel et réel où le désir des formes commence à s'ébaucher. Et à cet espace improbable, à cet espace ouvert, il confère la nature sereine d'un monde incarné »⁶⁰⁰.

On saisit alors la longueur du chemin que Lavier fait parcourir aux « WDP » : on part tout d'abord de cette fameuse « image moyenne de l'art » à laquelle l'artiste souhaite donner forme ; puis à sa mise en dessin, en deux étapes, où l'artiste doit trouver un juste milieu entre son style et les préconisations du cahier des charges de Disney ; vient ensuite l'impression où entrent en jeu l'altération des lignes et des couleurs à cause des limitations techniques ; puis les projections de Lavier ; et enfin leur matérialisation en tant qu'œuvre d'art. Ce qui n'était que des réflexions et des images d'œuvres, des projections esquissées, deviennent par l'entreprise de Lavier de réelles œuvres d'art. Le dessinateur n'avait ni voulu ni prévu cela. Nous sommes clairement face à deux objets ontologiquement différents, partageant seulement un cousinage visuel.

C'est précisément la visualité qui est finalement mise en jeu et en action dans le travail de Lavier, et qui met le point final sur son acte de propriété des œuvres. Ainsi l'artiste modifie l'aspect des peintures et des sculptures. Il recadre de face⁶⁰¹ et agrandi les premières, modifiant significativement notre rapport à elles, passant d'effigies minuscules de second plan à des tableaux autonomes, de bonne taille, dont les propriétés visuelles sont amplifiées. Ce passage est aussi net avec les sculptures, qui elles aussi changent d'échelle, mais aussi de couleur et surtout, de densité physique, passant de deux à trois dimensions. Il existe alors autant de différence entre eux qu'entre un humain et sa photographie. On ne peut définitivement pas voir de la même façon une minuscule reproduction sur papier et une statue monumentale. Il se produit donc plusieurs effets concernant la visualité. Premièrement, il a rendu celle-ci évidente par un procédé très simple, l'agrandissement disproportionnel, que Francblin a comparé à un effet de zoom⁶⁰². La visualité est au cœur du processus d'évolution de l'image en œuvre, puisque c'est par un moyen uniquement optique que l'artiste nous fait sentir la différence. Mais elle est également présente à l'origine-même du procédé. Rappelons les faits : « (...) pour aller chercher de tels motifs si loin du territoire de l'art, il faut d'abord qu'il les aie vus. Et pour aller les voir, il a d'abord fallu qu'il se dégage d'un certain conditionnement culturel qui nous les fait tenir pour étrangers et nous convainc qu'ils sont, et doivent, demeurer hors-jeu. »⁶⁰³ Autrement dit, Lavier a d'abord vu les œuvres en tant que telles, et non pas comme de simples caricatures, rappelant sa façon de voir les objets industriels. C'est cette vision qui va conditionner le reste de son aventure artistique : « Il s'agit pour lui de rendre intelligible le réel –celui qu'on ne voit pas– requalifié, réhabilité, par la visualité-même qu'il lui confère »⁶⁰⁴. L'objet ainsi modifié va désormais briller par l'évidence de sa présence. Etendu sur plusieurs mètres, dans le plan ou dans l'espace, détaché des autres, il devient alors

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁰¹ Les tableaux sont quasiment tous présentés de biais, en perspective, dans les cases de la bande dessinée.

⁶⁰² C. Francblin, « Bertrand Lavier, la rematérialisation de l'art », *Contemporeana*, New York, 1990, in *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 120.

⁶⁰³ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 88.

⁶⁰⁴ S. Pagé, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 9.

l'unique cible de l'attention pour un temps donné, son temps, atteignant ce que Suzanne Pagé a nommé « l'hyperprésence formelle »⁶⁰⁵. S'il s'était contenté de réaliser les œuvres à l'échelle – on sait combien il aime travailler à l'échelle 1:1 – et donc se serait borné à un simple changement de matière – on se serait trouvé face à des œuvres lilliputiennes, qui n'auraient pas retenu notre regard avec la même intensité. En adaptant les œuvres à la hauteur de l'homme, à la hauteur des œuvres d'art « normales », Lavier inscrit dans leur ADN la nécessité d'un certain type de rapport visuel, basé sur la fascination, soit une visualité pure, profonde, arrêtée. Par la transfiguration qu'il leur a fait subir, les œuvres sont désormais immanquables. De plus, l'absence de message spécifique, de thèmes à l'intérieur de celles-ci oblige le spectateur à un rapport uniquement esthétique, contrairement à un Mondrian, un Pollock ou un Arp. Les œuvres étant réduites au silence – elles n'ont plus rien de critique – ils ne leur reste plus qu'à prouver leur efficacité visuelle.

Cette volonté d'engager entre l'œuvre et le spectateur un rapport esthétique est d'autant plus manifeste qu'il a multiplié par ailleurs les supports de représentations : héliogravure, impressions, eaux-fortes, imageries 3D, des moyens strictement iconiques, qui restreignent le spectateur dans son dialogue avec l'œuvre, puisqu'il ne peut que faire glisser son regard sur la surface d'une image. L'artiste nous a par ailleurs confié souhaiter produire une nouvelle version des peintures, où celles-ci seraient recouvertes de peinture posée à l'aide de la touche Van Gogh, accentuant d'autant leurs qualités autonomes. Cette esthétisation est bien la marque de Lavier, puisque outre le fait que ces documents ont été produits uniquement par lui, selon ses désirs, elle relève d'une dynamique absente des dessins originaux. De ce point de vue, la transfiguration esthétique apparaît bel et bien comme la trace du passage de Lavier.

3.3. Paradoxes de la fiction posée en tant que réalité.

Au cours de nos précédentes remarques, nous avons fait état d'un trouble, tant au niveau de l'époque dans laquelle on pouvait se situer, du niveau culturelle ou de la place de l'auteur. Ce trouble, au fond, constitue le moteur même de la série de « Walt Disney Productions ». L'étude de la nature postmoderne du « chantier » nous a révélé que ce dernier était miné par une nette volonté de sapement des repères traditionnels. Nous allons voir agit également concernant la définition de l'espace-temps comme de celle de la fiction, fournissant par ricochet un discours sur l'essence du réel.

Reprenons pour commencer nos conclusions antécédentes. Il a été établi que la convocation de dessins réalisés en 1947, finalement concrétisés bien des années plus tard, dans un espace qui consacra précisément l'avant-garde de l'époque susmentionnée, créait un court-circuit temporel. Catherine Francblin résume ceci de la sorte : « En tant que spectateur, vous êtes comme Alice simultanément des deux côtés du miroir »⁶⁰⁶. Par la référence à l'histoire bien connue de Lewis Carroll, Francblin ne limite pas l'œuvre de Lavier à une illustration de la postmodernité par le

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 55.

mélange amusant et critique d'époques différentes, elle prend acte d'un périple spatio-temporel atypique, où le voyageur ne pourrait précisément déterminer le temps et le lieu où il se trouve, que par-dessus-tout, comment doit-il se déterminer lui-même dans ce nouveau contexte. Les « WDP » créent littéralement un troisième monde à partir de la fusion des deux, celui fictif de Mickey, et la réalité du nôtre. Ici le jeu des proportions tient un rôle essentiel. Lavier, on l'a vu, s'est en effet appliqué à ce que les œuvres soient présentées dans un format adapté aux humains, et qu'il avait changé les proportions au fil du temps afin de les réajuster au mieux. Il crée ainsi un paradoxe spatio-temporel, puisque si les tableaux et les sculptures sont bien présentés selon des proportions pertinentes pour notre monde, il s'agit bien en revanche d'images issues d'un monde imaginaire. La fiction vient ici pénétrer physiquement la réalité, où des œuvres fictionnelles sont regardées par des spectateurs bien réels, dans des lieux bien réels. Il s'agit de bien mesurer ce trouble : Lavier expose des œuvres qui n'existent pas dans un lieu sanctifiant précisément la réalité de l'art, l'espace expositionnel étant le lieu sacré de validation de la création : « Le mérite insigne de ces œuvres tient à ceci que la manipulation extraordinairement simple du document d'origine permet à Lavier de faire tranquillement coexister deux espaces inconciliables, celui du « comic book » d'une part, celui de l'espace d'exposition de l'autre »⁶⁰⁷. Ici donc se tient dans un mouchoir de poche deux espace-temps contradictoires, l'un cherchant la déconstruction d'une forme d'art, l'autre la construction de celui-ci. Autrement dit, est exposé ce qui nie le pouvoir du lieu dans lequel il se trouve, qui en exposant ceci introduit en son sein sa propre invalidation. Ceci produit un vertige critique, où l'on ne sait plus très bien si le lieu voit son pouvoir augmenté par l'absorption de sa contradiction, ou s'il se trouve affaibli d'exposer ainsi de simples formes géométriques sans substance. Béatrice Parent relève ce trouble profond, en se demandant si finalement ces images, une fois présentées aux dimensions et dans l'écrin du « vrai art » ne valent pas, bel et bien, une œuvre de Hans Arp dont elles sont censées être la singerie⁶⁰⁸.

Ainsi, l'œuvre met en scène un espace impossible à déterminer, acceptable seulement à condition d'abandonner momentanément certaines définitions, catégories et frontières. De ce point de vue, la double datation des œuvres est à reprendre en compte : elle indique également une zone de temps impossible, entérinant le malaise du spectateur qui ne sait plus si ces œuvres sont projetées dans notre époque, ou si c'est nous comme sommes projetés dans la leur. Il n'existe pas un temps flottant « 1947-1985 ». La nature même du temps l'interdit, chaque seconde passée disparaissant à jamais. Il ne s'agit pas non plus du temps des œuvres, qui n'ont pas vécues entre 1947 et 1985 ou une quelconque date ultérieure, puisque comme on l'a vu, l'œuvre d'art ne naît précisément qu'au moment de la deuxième date. S'il s'agit bien d'un double acte de naissance, alors nous sommes devant une datation impossible, présentant une chronologie de la vie de l'œuvre inepte. L'œuvre n'existait qu'à l'état de bande dessinée de 1947 jusqu'aux années 1980, et ne pouvait à ce stade revendiquer un quelconque statut artistique. Passée cette date, c'est une nouvelle œuvre créée par Bertrand Lavier qui s'offre à nous. On ne peut dès lors se raccrocher à la datation comme un élément précis fournissant un contexte éclairant sur la nature de l'œuvre, un

⁶⁰⁷ *Ibid.*

⁶⁰⁸ Cf. B. Parent, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 12.

continuum espace-temps que nous pourrions arpenter. Le caractère fictif et satirique de l'œuvre contribue d'autant à cette perte de repères, comme le souligne Verzotti : « ici un passé fictif interagit avec notre présent, et avec nos critères de goût et d'artisticité. L'effet (...) est tout proche de provoquer l'inquiétude »⁶⁰⁹. En effet, le spectateur informé fait face à un sentiment complexe et peu descriptible. S'il apprécie l'œuvre, il est cependant dans l'impossibilité de nier qu'il valide une caricature de l'art, qui plus est une caricature qui bien que vivace nous vient d'un passé désormais lointain. Par notre acquiescement à l'œuvre de Lavier, nous ratifions la négation de l'art lui-même, la désubstantification ne fonctionnant ici que pour moitié. Ainsi, si nous partons du principe que Lavier vide les images de toute forme de critique, nous nous retrouvons alors simplement face à un jeu formel où règnent en maître des imperfections d'impressions et de matières synthétiques si peu nobles d'aspect. Le spectateur, qu'il accepte la négation de l'art ou la réduction de celui-ci à un jeu formel sans a priori, est alors obligé de reconsidérer drastiquement la création artistique. Au vu de nos autres analyses, il apparaît clair que le but de Lavier dépendrait de ces deux propositions, c'est-à-dire de faire prendre conscience au regardeur que l'art doit fonctionner comme un double mécanisme : une surveillance de lui-même et de ses propres travers, de ses conventions temporaires qu'il a tendance à asséner comme d'inaltérables vérités, et secondement la redéfinition de celui-ci comme un jeu esthétique avant tout. Il est alors nécessaire de se rendre compte que, par la création de cet espace-temps indéterminé, Lavier met à jour la relativité de nos croyances. En effet, en créant des espaces dédiés et clos comme il le fit à la galerie Denise René ou au Centre Pompidou, ce sont autant les spectateurs qui entre dans une dimension fictive que les œuvres qui entrent dans la réalité. Ceci d'ailleurs révèle que l'espace expositionnel est avant tout un espace de fiction : au fond les œuvres de Lavier sont acceptées en tant que tel par le biais d'un tour de passe-passe qui confine au pari pascalien. C'est parce que Lavier présente les images selon certaines conditions préétablies de l'art que celles-ci peuvent être homologuées ainsi : à cause du format, de l'esthétisation, de l'autonomisation bien sûr, mais aussi et surtout grâce ou à cause de critères impalpables : la réputation de Lavier et celle plus précisément d'artiste « malin », du contexte particulier de la galerie Denise René, dont la pertinence est évidente, et évidemment du fait que dès que quelque chose est accroché sur le mur d'une galerie ou placé sur son sol, le processus de validation est déjà terminé pour une bonne partie des spectateurs. Le contexte d'une galerie « crée » une œuvre autant que celle-ci se crée elle-même, entérinant ainsi la capacité de falsification des lieux de représentations. Le principe même d'exposition biaise grandement le jugement qui en découle. Ceci remet fortement en cause la volonté de réalité dans l'art, sauf à considérer qu'il y a de la réalité dans la fiction, le présent message étant le suivant : c'est à force de faire semblant que ceci est de l'art, qu'il le devient effectivement.

On touche ici le cœur du paradoxe qui soutient la série des « WDP ». L'artiste est lui-même très clair à ce propos : dans cette série, « la fiction est venue cohabiter avec la réalité »⁶¹⁰ et

⁶⁰⁹ G. Verzotti, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 27.

⁶¹⁰ B. Lavier, « Conversation avec Bertrand Lavier : « Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » ». Entretien avec F. Bousteau in *Beaux-Arts Magazine* n° 340, octobre 2012, p. 112.

« [son] travail se situait à un niveau paradoxal : on voyait des reproductions grandeur nature de tableaux qui n'existaient pas. C'est cela qui m'intéressaient le plus, là-dedans »⁶¹¹. Comme nous l'avons relevé précédemment, le déclenchement du trouble se produit dès l'instant où un véritable spectateur se trouve en présence d'une œuvre fictive dans un véritable lieu d'exposition agréé. L'artiste résume : « Nous étions physiquement en présence d'une fiction »⁶¹², indiquant ainsi une séparation entre le monde réel et « vrai » qui serait le monde matériel, et celui de la fiction, de l'imagination, qui lui repose sur une forme de dématérialisation. Ceci a une incidence sur la définition de la réalité, comme nous allons le voir. Il faut avant tout revenir sur cette notion d'espace expositionnel en tant que fiction. Ici apparaît déjà un premier paradoxe, puisque juste avant, nous venions, avec Lavier, de présenter ce contexte comme relevant du domaine physique, soit celui de la « réalité vraie ». Or, il est nécessaire de rappeler que ce contexte, et en particulier celui de la galerie Denise René, fait absolument partie de la mise en scène de Lavier, une fictionnalisation. Il décrit ainsi l'exposition dans le dit-lieu comme un film :

« On passe (...) de la réalité mémorisée sous forme de clichés de la modernité (inspirés aux Studios Disney par les œuvres des artistes de la galerie Denise René) à un univers de fiction, puis de cette fiction à des tableaux et des sculptures qui donnent corps à la fiction et deviennent réels sans cesser d'être fictifs. Est-ce que je travaille sur l'art avec de telles œuvres ? Pas vraiment, je travaille sur des domaines spatio-temporels et des domaines de représentations différents. Quand, en plus, j'intègre à ce système qui balance entre le virtuel et le réel Denise René elle-même, parce que je présente mes œuvres dans sa galerie, ça devient presque du cinéma. Au vernissage de l'exposition présentée à la galerie Denise René, on avait presque l'impression d'être dans un film »⁶¹³.

Ici la participation de Denise René revient à fournir un cadre fictif, pertinent aux œuvres, qui si elles avaient été *réellement* et *sérieusement* présentées à l'époque de leur naissance, auraient été exposées⁶¹⁴. On entre ici de plain-pied dans une réalité parfaitement paradoxale, puisque l'espace réel validant « dans la vraie vie » le caractère artistique de ces propositions, est en fait un cadre fictif. Vertige herméneutique : des singeries d'art réel sont homologuées par un espace véritable ayant tout d'une scène de théâtre. Catherine Francblin va ainsi jusqu'à affirmer qu'aucun autre espace d'exposition n'aurait ainsi pu acter l'existence des œuvres : « Jamais les ébauches de tableaux d'un centimètre carré accrochées par Disney dans un Musée d'art moderne de papier ne seraient devenues de vraies peintures (ou presque) accrochées dans un vrai musée new-yorkais - le Guggenheim Museum Soho »⁶¹⁵. Ceci peut être corroboré par un fait précédemment mentionné : lors d'une des dernières itérations de la série, au Centre Georges Pompidou, en 2012-2013, les œuvres étaient présentées dans un espace séparé, auquel le spectateur n'avait accès qu'au travers d'une vitre. Le sol y était recouvert d'une épaisse moquette colorée, comme celle de la bande-dessinée, bien différente du revêtement du reste de l'exposition, de même que les murs, peints d'une autre couleur. Lavier cherchait à inscrire une séparation nette entre ces œuvres-ci et les autres, dont la qualification dépend de critères sensiblement différents. Il ne pouvait exposer dans le même espace ses œuvres « normales » et celles-ci qui contiennent une forme de caricature de l'art. Il fallait nécessairement une forme accrue de mise en scène pour que la validation se fasse. On parlait tout à

⁶¹¹ Entretien avec D. Soutif, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 45.

⁶¹² « Conversation avec Bertrand Lavier ». Entretien avec E. Collard, X. Douroux et F. Gautherot, in *ibid.*, p. 29.

⁶¹³ « Redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite ». Entretien avec C. Francblin, in *ibid.*, p. 177.

⁶¹⁴ Entretien avec D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier, MAM, op.cit.*, pp. 16- 17.

⁶¹⁵ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 149.

l'heure de pari pascalien. C'est grâce à cette force d'auto-persuasion relative aux espaces d'expositions qu'on est en mesure de considérer ces images et ces objets comme des œuvres d'art à part entière. L'artiste confesse lui-même qui lui a fallu un temps d'adaptation et une mise en situation :

« L'illusion était encore plus vertigineuse dans la mesure où la trame du papier, une fois reproduite et agrandie, devenait la trame d'une toile - de sorte que tu y crois davantage encore ! Et je me suis enfin aperçu qu'ensuite c'étaient de bons tableaux. C'est ce qui est formidable ! Ces tableaux qui sortent une espèce d'imaginaire moyen remplissent tout à fait leur rôle dans la réalité ! »⁶¹⁶.

Les images et objets sont présentées « en attendant », au cas où », profitant d'un espace d'exposition qui leur fournit d'avance une forme d'approbation, sous forme de prophétie auto-réalisatrice. On place des œuvres dans un espace d'exposition dans le but de déterminer leur pertinence artistique, et c'est finalement ce fait même d'exposition qui devient une preuve de cette pertinence : « il doit bien y avoir une raison pour que ce soit exposé ». Lavier révèle ici le caractère paradoxal du principe de l'exposition, qui donne la réponse avant de poser la question. En plaçant cette mise en scène derrière une vitre, Lavier crée une mise en abîme, nous invitant nettement à nous interroger sur ce concept de l'exposition qui se mélange avec la représentation. Une exposition est déjà une image - c'est d'ailleurs cette idée qui a guidé la plupart des grandes théories curatoriales des trente dernières années, visant à faire du commissaire d'exposition un artiste.

Or, avec cette idée qu'une chose et sa propre représentation sont inextricablement liées, au point de se confondre est une notion centrale dans le travail de Lavier. Ceci a été remarqué à plusieurs reprises, et constituait le cœur de l'intérêt des « objets repeints ». Ici aussi, la question est cruciale : en utilisant ce qui était une représentation moyenne de l'art, un avis sur l'art - soit une image de l'art - pour créer des œuvres uniques et véritables, Lavier jette un doute ontologique ce que se trouve devant nous. Il déclare : « Les « WDP » représentent de la peinture contemporaine et deviennent des tableaux contemporains dans le même instant »⁶¹⁷. Catherine Francblin précise et complète : « Il est d'usage de dire que la réalité dépasse la fiction. Désormais c'est la fiction qui dépasse la réalité. C'est l'illustration qui tient lieu de modèle ; la reproduction précède l'objet en trois dimensions »⁶¹⁸. Ici en effet, le rapport de valeur entre réalité et fiction est inversé et saccagé. Les rôles sont brutalement intervertis entre les personnages. L'objet et sa représentation se confondent : ici, le matériau d'origine est une simple image. Des objets y sont représentés, certes, mais ceux-ci n'ont aucune existence physique, et ne sont que des expressions esthétiques et critiques immatérielles, dont la seule concrétion réellement applicable est un dessin minuscule sur une feuille de papier. Autrement dit, ce qui est dessiné n'existe pas et ne procède d'aucun objet, il est seulement issu de l'imagination, soit d'un néant conceptuel, qui bien que nourri par les exemples de l'art réel, n'en livre qu'une version abstraite et dématérialisée. Ainsi, les œuvres produites par Lavier, c'est-à-dire des objets avec une existence et une densité physique vérifiable, sont issues d'une représentation. Ici, contrairement au processus habituel, c'est l'objet qui est né de

⁶¹⁶ « L'art et la manière de disposer de l'art ». Entretien avec M. Gourmelon, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 55.

⁶¹⁷ *Bertrand Lavier, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit.*, p. 103.

⁶¹⁸ C. Francblin, *Bertrand Lavier, Flammarion, op.cit.*, p. 149.

l'image, il en est sa représentation en trois dimensions. Ceci prend à contrepied la dynamique traditionnelle, qui veut que le dessin soit postérieur à la chose –qu'il s'agisse d'une personne, de la nature ou d'objets produits par l'Homme–, et qui attribue naturellement le statut de réalité à l'objet et de représentation à l'image, traçant une ligne de démarcation nette entre les deux. Ceci prend racine notamment dans la philosophie de Platon et sa théorie des Idées, la réalité se dégradant en ce sens : de l'idée à l'objet, de l'objet à l'image, qui pour lui tient de l'illusion, soit, de la fiction. Or, Lavier court-circuite ce système, puisque dans le cas des « WDP », c'est l'image qui devient la cause première, image assimilée à cette « vision moyenne de l'art » soit, finalement, à un concept. Et cette fois, l'objet vient en dernière position, et devient « la représentation d'une image ». Ici, les définitions de la réalité et de la fiction sont sévèrement remises en cause, puisque les tenants de chacun se retrouvent affublés à l'autre. Il acte ainsi la relativité de la réalité qui n'est pas ce pur espace de vérité, incorruptible et immaculé, mais doit prendre des masques et des détours pour mieux éclater. On peut à ce propos se pencher sur l'aspect des sculptures. Celles-ci sont réalisées en résine de polyester, dont le rendu est très proche du plastic. On a l'impression de se trouver devant de gros jouets, des fausses fleurs ou animaux en toc, comme on peut en trouver dans les aires de jeux pour enfants. Ainsi, le « vrai » objet a tout du faux, de l'inadmissible, tandis que le « faux originel », c'est-à-dire l'image, s'efforçait quant à elle de ressembler le plus possible au vrai, tout en gardant son intégrité critique. Le fait que Lavier n'ait pas cherché à nous mentir sur la part de faux⁶¹⁹ qui existe dans ces œuvres, et les ait au contraire mis en avant, prouve le dessein qui est le sien de créer une zone de trouble permettant d'amener le spectateur d'accepter le paradoxe de la nécessaire part de fiction dans la réalité.

La série des « Walt Disney Productions » est un moment important dans la carrière de l'artiste et apparait comme le climax d'une réflexion menée depuis le début des années 1980. On y retrouve plusieurs éléments-clés de sa pratique. Le premier et le plus évident : l'appropriation du travail d'un autre, ou d'une entreprise. Ici, avec Walt Disney, Bertrand Lavier mobilise un summum du genre, puisqu'il s'agit à la fois d'un artiste au style très bien défini, et une marque multinationale vendant ses nombreux produits culturels et industriels partout. On dépasse de loin le cadre de Brandt, de Ferrari, de Morellet ou même Van Gogh, Walt Disney étant la quintessence de ce qu'un grand nom ou une grande marque peut incarner. C'est à la fois un genre immédiatement identifiable et en même temps une marque parmi les plus connues de notre civilisation. Il existe un risque majeur à tenter de s'approprier quelque chose d'aussi connu, celui de se faire soi-même digérer par une force dont on n'avait pas su mesurer l'amplitude. On ne saurait comparer l'ingurgitation d'une marque de frigidaire et celle d'un paradigme culturel aussi bien implanté, lui-même expert dans la colonisation d'autres territoires. Ici Lavier cherche à prouver que l'art peut être précisément plus fort que cela, et qu'il est tout à fait capable de dévorer ce type de matériau. Il adresse ici une réponse ferme à l'art d'appropriation qui, qu'il convoque l'art lui-même ou des

⁶¹⁹ Nous pouvons rajouter dans cet ordre d'idée les imperfections des peintures et le mensonge que représente leur agrandissement.

biens de consommation, entretient souvent une zone de flou dans le but de reconsidérer le problème des sources lui-même. Chez Lavier, il s'agit plus d'une réaffirmation positive de la capacité de l'art à faire sien le monde, à renouer finalement avec son antique mission d'expression de la nature, une nature qui se présente sous un jour actuelle, c'est-à-dire profondément industrielle.

C'est aussi pour l'artiste un moyen de continuer et de préciser sa définition du rôle de l'artiste, qui au premier abord est grandement réduit, puisque le concept lui est venu indirectement de quelqu'un d'autre, que la source principale provient de la recommandation d'un tiers, que le matériau est le fruit d'une entreprise, et que la réalisation a été déléguée à d'autres. Cependant, Lavier, par ce système de réduction maximale de l'action de l'artiste à chaque étape, parvient à démontrer que sa présence reste indispensable et que l'œuvre d'art ne saurait être résumée à une somme de collaborations. Ces intervenants, aussi capitaux soient-ils, ne sont que des extensions de la volonté de Lavier. Chacun est remplaçable, aucun ne fournit un point de relais avec tous les autres comme l'incarne Lavier, sans qui l'œuvre n'aurait absolument pas vu le jour. Ce faisant, il franchit clairement un pas depuis les séries précédentes, où il était fréquemment question de sa propre intuition, de ses propres objets. Au fond les repeintures d'objets sont le fruit de sa main, et le principe de superposition a écloré par le truchement de la vision d'items dans sa propre cave. Ici Lavier a tout d'un corps étranger dans le processus de fabrication des « Walt Disney Productions », venant à chaque étape se greffer sur les idées ou le travail d'autres. Cependant, c'est précisément uniquement par l'intervention de Lavier que l'œuvre poursuit sa gestation. Ainsi, l'art a beau poursuivre sa quête de destruction de ses frontières, suivre le chemin de l'appropriation à tout va, de la dissolution de la figure de l'artiste dans la mobilisation d'intermédiaires, reste qu'il n'y a pas d'œuvres sans artistes, que celui-ci conserve la spécificité de sa propre action dont les contours se réduisent à l'intentionnalité qui est à la base de tout. Cette primauté de la volonté permet à Lavier de reprendre à son compte différentes choses, y compris la plus importante : le concept. En tant qu'appropriationniste, Lavier ne se contente pas de vampiriser une image ou un objet, puisqu'il reprend directement l'idée d'un autre, en l'occurrence celle de commissaires d'expositions, renversant au passage le schéma général qui veut qu'une exposition soit avant tout la proposition d'un artiste avant qu'un commissaire ne prenne le relais. C'est donc le concept de « la peinture dans la peinture » qu'il reprend à son compte, avec l'intention dès le départ de créer des œuvres d'art à partir de cette direction. Il reprendra de la même manière l'idée du matériau – au fond, le conservateur ne lui a fourni le renseignement que parce que Lavier lui a posé la question, et ne prévoyait probablement pas d'en faire une œuvre lui-même –, et la source, le dessinateur voulant au contraire prouver que ces formes n'avaient rien d'artistique. C'est uniquement parce que Lavier a mobilisé chacune de ses choses avec l'intention préalable de créer une œuvre que le résultat fut tel. Ce qui apparaît au départ comme une fragilisation du statut de l'artiste finit alors par apparaître comme un renforcement, celui-ci se présentant définitivement comme d'indispensable maillon de la chaîne.

Enfin et surtout, cette série permet à l'artiste de franchir un cap dans sa quête d'appréhension du réel. Les précédentes réflexions nous avaient notamment permis de découvrir

que la réalité pensée comme un concept ou un langage était quelque chose d'extrêmement fragile, que sous un même mot pouvaient se cacher des pans de réalité excessivement différents les uns des autres, et que la frontière entre l'objet (la réalité) et son image (l'illusion) était loin d'être aussi nette. L'artiste va plus loin dans son propos, puisqu'il ne se contente pas ici de prendre une image, mais directement une fiction. On peut toujours contester le statut de mensonge d'une image pour peu qu'on diffère de la philosophie platonicienne, en revanche, il paraît plus difficile de contester la nature factice d'une histoire qui se revendique comme telle, puisqu'elle prend deux chemins s'éloignant volontairement de la réalité : la fantasmagorie – nous sommes dans un monde de souris anthropomorphes – et la caricature – les œuvres sont imaginées à partir de quelque chose que le dessinateur ne connaît qu'imparfaitement. La source est donc deux fois intentionnellement détachée du réel. Or l'artiste, par le jeu des subtiles transformations et des décalages, parvient à intervertir les qualités de la fiction et de la réalité, prouvant ainsi la grande fragilité de ces assertions, et le caractère a priori de nos représentations. Ainsi, cette série est fondamentale pour la comprendre la réalité telle qu'elle apparaît dans l'art de Bertrand Lavier, puisqu'elle précise comme aucune autre avant elle la nécessité de chercher cette réalité partout, y compris là où on l'attendait le moins. Lavier nous indique ici ceci : les êtres baignant continuellement dans le réel et la représentation de celui-ci, les frontières entre les deux sont extrêmement poreuses à tel point qu'il est difficile de savoir quoi est quoi, et qu'il s'avère par conséquent dangereux d'opposer ces deux notions qui semblent au final absolument complémentaires. Comme nous le verrons dans l'analyse générale de l'art de Lavier, cette découverte est essentielle et constitue le point d'achoppement d'une grande partie de son approche du réel dans l'art. La place particulière accordée à l'image, qui est ici l'origine même du réel, résonne avec tout un pan du travail de l'artiste, contemporain de cette série, qu'il est désormais nécessaire d'aborder. Dans les « WDP », la dimension iconique est centrale, et pourtant, c'est dans une autre série que son ontologie a été questionnée, et même, exposée, série qu'il nous faut à présent appréhender.

Chapitre VIII : « Télépeinture »

1) Des tableaux sans peinture.

A plusieurs reprises au cours de sa carrière artistique, Bertrand Lavier a créé des œuvres mettant en relation la peinture et la télévision, et ce depuis le milieu des années 1970. La série en question n'a pas de nom en particulier, l'artiste ayant simplement produit au fil du temps différentes pièces traitant de ce sujet. Ces œuvres sont relativement peu étudiées comparées aux autres propositions majeures de l'artiste. Nous avons fait le choix de regrouper ici ces différents exemples afin d'en fournir une analyse globale.

*Slide Painting*⁶²⁰ (1976, 1978, 1979, etc.) est une série d'œuvres au principe immuable : Lavier, invité à exposer dans un musée donné, choisit une œuvre exposée là-bas, en tire une diapositive, qu'il projette directement sur le tableau original, recouvrant celui-ci de sa propre représentation, fortement illuminée, créant ainsi une confusion entre l'objet et l'image, entre le tableau et sa reproduction. Lavier choisit à chaque fois un tableau différent. La datation de l'origine de la série pose problème : on cite généralement comme première œuvre la projection d'un tableau du peintre paysagiste hollandais Johan Jongkind en 1978, pourtant, il semble que l'artiste ait produit en 1976 un exemple précédent, une projection du tableau *Une cour à Chatenoy-le-Royal* d'Antonin Richard au Musée Denon à Chalon-sur-Saône – simplement l'exposition de l'œuvre ne semble avoir eu lieu qu'en 1980, pour la manifestation « 8 Ateliers d'artistes en Bourgogne », au Centre de documentation et de recherches sur l'art du XX^e siècle en Bourgogne, à Chalon-sur-Saône⁶²¹. Quoiqu'il en soit, l'artiste a réitéré le processus par la suite. Le titre annonce la nature particulière de l'œuvre, un tableau fait d'une diapositive.

*Cubist Movie*⁶²² (1984) fut exposée à la Kunsthalle de Berne en 1984 à l'occasion de « Bertrand Lavier présente la peinture des Martin de 1608 à 1984 », cette œuvre unique consiste en une projection super 8, au format exact, d'un tableau cubiste de Juan Gris, *Portrait de Josette* (1916). Lavier a réitéré le procédé bien des années plus tard avec une œuvre de Fernand Léger en 1987, puis avec une œuvre de Rothko, *Four Darks in Red*⁶²³ (1958), qui fut notamment exposée au Palais de Médicis à Rome en 2009, puis au Centre Pompidou en 2013. Le format super 8 altère sensiblement l'expérience que l'on a du tableau : l'image tressaute légèrement et le projecteur s'impose par son bruit caractéristique. Le film projette une boucle de plusieurs minutes, laissant

⁶²⁰ Cf. ANNEXES, cat. 93.

⁶²¹ M. Griffay, *Bertrand Lavier, depuis 1969, op.cit.*, p. 149.

⁶²² Cf. ANNEXES, cat. 94.

⁶²³ Cf. ANNEXES, cat. 95.

penser qu'il existe un début et une fin. La forte luminosité, et la possibilité pour le spectateur de passer devant le projecteur –c'était du reste déjà le cas pour les *Slide Painting* – donne une vision inédite de tableau a priori sans surprise.

*Accrochages*⁶²⁴ (1986) est une série d'installations reprenant, dans les grandes lignes, le principe de l'œuvre précédente, à la différence qu'elle mobilise une salle entière pour l'exposition de ces projections, mimant ainsi la salle de musée virtuelle. Lors de la deuxième version, l'artiste s'est employé à projeter des tableaux assez différents, aux dimensions variables, d'artistes d'époques distinctes : Fernand Léger, Roy Lichtenstein, Henri Matisse, Kasimir Malévitch et Jackson Pollock. L'installation est ainsi constituée : les projecteurs sont posés sur de hauts socles parallélépipédiques blancs, à intervalles réguliers, et projettent les images sur plusieurs murs de la salle. Le dispositif est donc inévitable, puisque les spectateurs partagent leur espace avec les projecteurs, tandis que le bruit conséquent des machines emplît intensément la salle. Le titre joue avec l'idée d'une dématérialisation de l'œuvre : il n'y a plus rien à accrocher, puisque les tableaux, physiquement, ont disparu, et pourtant, ils sont bel et bien devant nos yeux.

*TV Painting*⁶²⁵ (1986) propose sept téléviseurs fixés le long d'un même mur, chacun de taille différente, posés sur des tablettes sortant d'un mur, et reliés à des magnétoscopes invisibles. Chaque téléviseur projette, au format, un tableau peint par un autre artiste : Nicolas de Staël, Jean Fautrier, Lucio Fontana, On Kawara, Yves Klein, Charles Lapicque, et Verena Loewensberg. L'artiste se livre ici à un accrochage plus « moderne », les diapositives et les films en super 8 étant des supports plutôt datés, la télévision en couleur faisant plus office de médium actuel en 1986. Ici, Lavier fait disparaître les dispositifs et le bruit, mais laisse apparaître un nouveau cadre celui de l'écran de télévision, vecteur majeur de la transmission des œuvres alors. Le spectateur ne peut plus interférer avec le dispositif, rendant l'installation inaltérable, mais aussi plus froide. Le titre suggère une fusion entre les deux médiums, la peinture et la télévision.

*3 + 1*⁶²⁶ (1987) met en scène une confusion des médias : « Un projecteur de cinéma projette l'image d'un écran de télévision. Un écran de télévision présente l'image d'un poste de radio et un magnétophone diffuse le bruit d'un projecteur de cinéma »⁶²⁷. Ici la représentation tourne en rond, puisqu'aucune œuvre d'art n'est projetée, il ne s'agit que de médias, diffuseurs habituels d'œuvres, se projetant les uns les autres dans un circuit fermé. L'œuvre apparaît ici au niveau macro, en tant qu'installation de ces moyens de diffusions, renversant ainsi le dialogue habituel.

2) La télévision dans l'histoire de l'art.

Du fait de leur étalement dans le temps et du fossé chronologique, il est difficile d'établir un contexte précis concernant ce « chantier ». On peut néanmoins établir plusieurs choses. Tout

⁶²⁴ Cf. ANNEXES, cat. 96.

⁶²⁵ Cf. ANNEXES, cat. 97.

⁶²⁶ Cf. ANNEXES, cat. 98.

⁶²⁷ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 14.

d'abord, la période qui suit le milieu des années 1970 est particulièrement féconde pour Lavier. Il vient, comme on l'a vu, de devenir artiste « à plein temps », et peut se consacrer entièrement à cette activité. De toutes évidences, les idées fusent : *Polished, Rouge Géranium par Duco et Ripolin, Nature morte et Still Life, Landscape Painting and beyond*, autant de pistes, voire de séries entières, qui naissent à ce moment-là. Bien des œuvres susmentionnées abordent le problème de la peinture. La présente série, que nous baptisé de nous-mêmes « Télépeinture », s'attaque sous un angle nouveau, à cette même discipline. Après avoir longuement interrogé les rapports du texte à l'image, du mot à la chose, il est temps pour Bertrand Lavier de questionner l'image elle-même, son ontologie, ses mécanismes, ses limites. Le XX^e siècle apparaît déjà comme celui de l'image, de nombreux médias qui vont être en cette occasion manipulés par l'artiste. Celui-ci va dès lors s'intéresser à la transmission des images par les moyens modernes.

Il est très intéressant de noter que l'usage de la télévision dans l'art contemporain, s'il apparu rapidement et fréquemment en tant que motif – nous pensons ici aux collages pop de Paolozzi et Hamilton au milieu des années 1950 –, fut également très vite utilisé tel quel dans l'art, et que l'un des tous premiers à avoir fait ce choix fut Wolf Vostell. L'artiste conceptuel allemand, membre de Fluxus, proposa en 1958 une installation à base de téléviseurs, intitulée *Deutscher Ausblick*⁶²⁸, partie d'un environnement appelé *Schwarz Zimmer, la Chambre noire*, où l'artiste, pionnier, traite des rapports du III^e Reich avec les médias⁶²⁹, dans une mise en scène qui rappelle les camps de concentration. Vostell réutilisera par la suite les téléviseurs qui vont devenir partie intégrante de sa pratique. Il est ici crucial de noter que les œuvres de Vostell furent la porte d'entrée de l'artiste avec l'art contemporain, alors qu'il poursuivait des études de paysagisme, et n'avait aucun contact avec la création d'avant-garde :

« A la fin des années soixante, je vivais dans une chambre de bonne dans la rue où se trouvait la galerie Daniel Templon. Je passais devant tous les matins et ce que je voyais n'était pas de la peinture mais des vidéos de Vostell, des installations d'Art & Language et d'autres œuvres d'avant-garde. Aucune ne me semblait être de l'art, mais je les trouvais intrigantes. Plus tard j'ai découvert que j'étais en train de regarder de l'art contemporain. Il m'est alors apparu que les artistes avaient une créativité qui me manquait en temps que paysagiste »⁶³⁰.

Il apparaît alors que la manière de Vostell fut d'emblée pour Lavier un emblème de l'art contemporain, une rupture marquante avec ce qu'il connaissait jusqu'à lors du monde, une des déflagrations à l'origine de sa vocation. Il est donc peu étonnant de le voir réutiliser ce principe quelques années après, ce genre d'image faisant partie intégrante, inconsciemment, de la définition de ce que ce choc a provoqué. L'utilisation de la télévision a quelque chose de perturbant : au-delà même de sa mobilisation par l'art contemporain, la télévision est alors le plus récent des médias de masse. Si l'émission de programmes en France remonte au milieu des années 1930, il faut plutôt compter les lendemains de la Seconde Guerre Mondiale pour véritablement assister à la naissance de la télévision moderne et à sa démocratisation, la réception des programmes étant dépendante de l'extension du réseau d'antennes, phénomène qui ne se produit qu'au cours des années 1950. La télévision est donc à ce moment-là encore un objet synonyme de

⁶²⁸ Cf. ANNEXES, fig. 66.

⁶²⁹ http://i-ac.eu/fr/artistes/1269_wolf-vostell

⁶³⁰ Entretien avec C. Lewallen, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 66.

luxe technologique et de progrès, c'est le diffuseur d'images permanent à la maison, le contrepoint moderne du cinéma. Il peut alors paraître très incongru de la voir si rapidement intégrée à la pratique contemporain, alors qu'elle n'est présente dans tous les foyers français que depuis quelques années. Ceci augmente d'autant l'impact qu'a pu avoir ce genre d'œuvres sur le jeune Lavier.

Concernant les réalisations plus tardives, on peut faire ce constat : nous sommes à ce moment au milieu des années 1980, alors que Lavier a déjà entamé depuis un certain temps le chantier des « objets repeints », la peinture est donc absolument centrale dans sa pratique. Il paraît donc normal pour Lavier de se pencher sur ses multiples incarnations, et sur les possibilités offertes par ce type de représentation. La mobilisation de la télévision peut alors être considérée comme une suite logique de ce questionnement profond et complet du médium peinture.

3) La peinture comme image.

La série que nous avons rassemblée ici de notre propre chef traite de la peinture et de sa représentation, selon différents médias : diapositive, super 8, 16 mm, télévision, magnétophone, magnétoscope. Il s'agit donc clairement pour Lavier de déterminer comment la peinture surgit au sein de ces vecteurs, survit à leur traitement et à leurs exigences. Nous avons nommé cet ensemble « télépeinture » car il s'agit ici de projeter la peinture hors d'elle-même, de projeter son image. En grec ancien, le mot « télé » signifie « loin », et recouvre donc cette idée de projection. Le mot télévision semble alors une traduction littérale du phénomène à l'œuvre, au sens où il s'agit de « voir ce qui est loin », d'amener notre vision dans un lieu pourtant physiquement inaccessible à nous, mais il était déjà trop connoté. De même, la présence de la peinture est trop importante pour ne pas être mentionnée. Voilà pourquoi nous avons choisi cette terminologie de « télé-peinture », qui caractérise précisément la nature de ces œuvres. Examinons à présent les caractéristiques de ces pièces : la durée spécifique, la dématérialisation, la problématique de la visualité pure, et enfin la nature paradoxale des œuvres.

3.1. La temporalité particulière du cinéma.

En forçant un tableau à rentrer dans un autre cadre que le sien, Lavier l'oblige à se conformer à un rapport au temps. La durée de la contemplation d'une toile est à la discrétion du spectateur. A quelques exceptions près, comme la salle de *la Joconde* au Louvre, où le temps de passage est rigoureusement limité, le visiteur d'un lieu artistique dispose de tout le loisir qu'il souhaite pour regarder les œuvres, une seconde ou une heure. Il n'y a pas de règles en la matière. En revanche, les dispositifs mis en place par Lavier suggèrent, sans pour autant l'assumer, l'idée d'un temps fini et défini, les appareils utilisés impliquant tous une idée proche du *kairos* grec, qui impose un *avant* et un *après*. Avec *Cubist Movie*, *TV Painting*, *Accrochage* ou *3 + 1*, la peinture est

forcée à pactiser avec des machines équipées de lecteurs de bandes, se déroulant selon un sens, du *début* à la *fin*. Si le temps de la photographie est comparable à celui de la peinture, celui du film est radicalement différent. Lavier relate que cette différence est au cœur du projet :

« Une des dernières œuvres que j'ai réalisées -un film 35 mm - est un plan sur un tableau de Rothko, projeté en boucle. Une des choses que j'aime dans le tableau, c'est ce temps arrêté, suspendu. Je suis donc arrivé à faire entrer l'art du temps et de la linéarité qu'est le cinéma dans le monde de la peinture. Tu regardes un film jusqu'à la fin, mais combien de temps regardes-tu un tableau ? C'est une des questions que pose cette œuvre. »⁶³¹

Simplement, Lavier ne reproduit pas la temporalité spécifique du film : au contraire, il introduit un court-circuit dans celle-ci. Autrement dit, si le tableau prend l'apparence d'un film il oblige celui-ci à adapter sa propre temporalité à celle de la peinture. En montrant des films en boucle, Lavier crée une rencontre improbable entre deux écoulements du temps. Baudier relate l'étrangeté de ces dispositifs :

« D'une prise électrique, part un fil qui rejoint un projecteur super 8. Celui-ci passe en boucle une image de peinture et projette son image sur le mur à distance d'un mètre cinquante. On s'éloigne donc d'un mur pour rejoindre un autre mur. On quitte une prise pour rejoindre une peinture. Il y a un lien entre ces deux pôles. C'est une sorte de chaîne. Mais, direz-vous, c'est exactement pareil au cinéma. Erreur, le travestissement du cinéma en peinture modifie les données en profondeur.

Normalement, il existe deux liens entre la bobine qui défile et l'image qui est portée sur l'écran. Un lien physique, le faisceau de lumière (ce sont des photons) qui va de la lampe à l'écran, et un lien de temps. Une bobine se déroule pour en rejoindre une autre. A telle image du film correspond un temps donné : au bout de quatre-vingt minutes Lauren Bacall embrasse Humphrey Bogart, au bout d'une heure un avion décolle. A telle image sur l'écran correspond exactement une image sur la bobine. C'est ce qui permet le montage. (...) Ce n'est plus le cas chez Lavier. Une boucle n'a ni début ni fin. Sa rotation perpétuelle ne produit aucun mouvement ou déplacement repérable et instaure une espèce de temps « zéro » de la projection. Ce qui entraîne une série de conséquences. 1) Le divorce temporel est consommé entre la fille virtuelle et la mère celluloïd, entre la fille écran et la mère bobine. Seuls subsistent les liens du sang, ce flux de photons qui vient irriguer la peinture, flux que nous oublions complètement quand nous regardons un flux normal, trop absorbés que nous sommes par le spectacle. 2) Plus de problèmes de changement de bobine : la séance est, au moins en théorie, infinie. 3) Le procédé accuse les déficiences de notre mode de perception : si un grand nombre d'images défilent au départ du projecteur, il n'en reste plus qu'une à l'arrivée, celle que notre cerveau recompose. 4) Lavier pose ici un principe d'indétermination (cher aux physiciens quantiques) : l'image finale se présente comme un composé statistique de toutes les images qui composent sa mère sans être aucune d'elle en particulier. 5) Et pour couronner le tout, Lavier soigne les rôles. Les rapports de pouvoir au sein de la famille sont plutôt compliqués. Si c'est bien maman-cinéma qui émet la peinture, il ne s'agit, après tout, que de vulgaire super 8. La fille a plus de classe et regarde, du haut de son antériorité, la première tourner comme une vieille folle. »⁶³²

La peinture semble donc imposer sa loi à ses nouveaux vecteurs. Lavier ici joue sur une impossibilité d'accord. Au-delà du fait que la peinture et les médias convoqués utilisent des temporalités différentes, tous ces types de film sont destinés à la transcription du mouvement, ce dont est incapable la peinture. Ils ont du reste été inventés pour pallier à ce défaut. Le mariage opéré par l'artiste est par conséquent *contre-nature*, puisqu'il force chacun à incorporer la spécificité de l'autre qu'il rejetait avec force jusqu'à présent : la temporalité limitée pour la peinture ; l'immobilité pour le film. Le spectateur est mis devant l'impossible : un film immobile ou une peinture à durée de vie limitée. L'expérience prodiguée modifie les critères habituels d'appréhension de chaque médium, avec un film sans début ni fin, et une peinture sans cadre, ultralumineuse, tremblante, le spectateur de la diapositive quant à lui s'attendant à ce que surgisse la suivante. Le regardeur est suspendu à changement de plan, un effet de montage, qui ne vient

⁶³¹ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 21.

⁶³² D. Baudier, *Bertrand Lavier, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit.*, pp. 30-31.

jamais. La peinture comme le film sont rendus à leur servilité commune : leur déférence envers l'image, qui est bien la seule à s'en sortir sans dommage ici.

Ce sont donc deux temporalités distinctes, cependant toutes deux destinées à l'appréhension d'une image, fixe ou en mouvement. La nature cinétique de ce qui est devant nos yeux est ici impossible à déterminer. Comme le souligne Baudier, les films nous proposent plusieurs images secondes, mais notre cerveau n'en voit qu'une. Sur quoi doit alors se fonder l'ontologie de l'image ? sur ce qui est projeté, ou sur ce que nous en percevons ? L'image vibre, elle n'est pas complètement figée, et pourtant, on ne peut pas la déclarer en mouvement. Ainsi, les œuvres sont des tentatives de conciliation de ces deux temporalités, qui au fond sont chacune insuffisante pour rendre compte du « temps de l'image » qui n'est ni parfaitement figé, ni parfaitement fluctuant : notre rapport à l'image est plus pertinemment décrit, selon Lavier, par cet état flottant, tremblant – Parsy, pour 3+1, parle de « grésillement »⁶³³ –, et l'image est la seule à dominer ce double rapport au temps. Les deux médias convoqués par l'artiste rendent compte de la nature paradoxale - nous y reviendrons, de notre rapport à l'image. Le spectateur n'est jamais fixe : ses yeux bougent, son corps bouge, son attention zigzague d'un point à l'autre, et le monde qui l'entoure est lui aussi en mouvement. Toutefois lorsqu'il se plonge dans l'image, une forme de suspension du temps apparaît, un ancrage s'opère. La nature du rapport de l'homme à l'image est donc emprunte de dualité et c'est précisément ce qu'essaie de décrire l'artiste, qui cependant, se rend lui-même à la toute puissance de l'image, qui sans conteste apparaît comme le grand vainqueur de ces rencontres interdisciplinaires, là où les médias doivent faire d'essentiels concessions.

3.2. De la matière de l'image.

L'image, au cours de ces apparitions tout au long de la série, change perpétuellement de support : peinture, puis photographie, puis diapositive, puis différentes sortes de films, puis bandes magnétiques. On vient alors à se demander, quelle est au fond la matière de l'image, de quoi est-elle constituée. Par la succession des transpositions, on peut conclure que l'image n'a pas vraiment de matière, puisqu'elle se surimpose sans difficultés quelque soit le support. Il semble donc qu'une opération de dématérialisation de l'image, qui ne consiste plus en un objet, mais en un faisceau de lumière qu'on allume et éteint par un simple bouton⁶³⁴. Baudier suggérait que le véritable vecteur de l'image, c'était la lumière, ce qui d'un point de vue physique et optique est exact. Chacun sait que c'est parce que la lumière traverse l'espace, rebondit sur les objets et parvient à notre œil que notre cerveau est susceptible d'interpréter l'information et de former l'image. Les images sont donc en quelque sorte matériellement dépendantes de ces photons. Catherine Millet observe que même lorsqu'elles apparaissent sur l'écran de télévision, retrouvant ce qu'on pense être une forme de corporéité similaire à celle de la peinture, il ne s'agit pourtant que des tableaux « réduits en poussière électronique »⁶³⁵. L'image semble un fantôme qui rode le long des surfaces et apparaît à

⁶³³ P.-H. Parsy, *ibid.*, p. 11.

⁶³⁴ Cf. D. Baudier, *ibid.*, p. 30.

⁶³⁵ C. Millet, *ibid.*, p. 15.

sa guise, sur n'importe quoi. Sa retranscription sans difficultés d'un médium à l'autre entérine sa nature de contenu, et non de contenant.

Simplement, se borner à une vision éthérée de l'image revient aussi à ignorer quel dispositif est à l'œuvre. Assez curieusement, juste après avoir parlé de ces « poussières électroniques, Catherine Millet affirme au contraire que la mise en scène entérine au contraire la rematérialisation de l'œuvre ⁶³⁶. En effet, si la multiplicité des possibilités de supports atteste d'une forme de liberté de l'image, cela ne veut pas pour autant dire que lesdits supports sont dispensable, comme l'affirme Catherine Francblin : « *TV Painting* donne aux œuvres de Fautrier, Yves Klein, De Staël, On Kawara, etc., une nouvelle matière en les transférant sur un écran vidéo de la même manière qu'un tirage photographique donne une nouvelle matière à des tableaux réalisés sur toile en les transférant sur papier »⁶³⁷. On peut par conséquent donner une conclusion inverse au raisonnement précédemment établi : si l'image est effectivement constituée de photons, ceux-ci ont toujours besoin de deux choses pour être reconnus par l'œil et le cerveau : un émetteur et un support. Or, Bertrand Lavier a rendu évidente la présence de ces éléments dans ses propositions. Comme nous l'avons souligné au cours des descriptions, les projecteurs sont placés dans l'espace d'exposition soit, dans l'espace de circulation du spectateur. Rien n'est fait pour les dissimuler, l'artiste ne cherche à aucun moment à suggérer que l'image est une apparition magique et spontanée. Les supports ne sont pas en reste : pour les *Slide Paintings*, il s'agit des œuvres elles-mêmes, attirant d'autant plus la curiosité que le support est alors double : la toile, et l'image d'elle-même surimposée, rendant le spectacle inédit. Il ne ressemble ni à la toile seule, ni à l'image du tableau projetée sur un mur nu, mais au tableau intensifié, enluminé, surligné, deux fois plus visible et au bord de l'illisible à la fois. Pour les *Accrochages* et les projections de films type *Cubist Movie*, c'est le mur du lieu-même qui sert de support. Il est donc immanquable et en même temps sublimé. Il est lui aussi porteur d'inattendu : d'ordinaire, il ne sert qu'à accrocher les œuvres, à supporter le poids de la culture et du génie, sans jamais en tirer de gloire particulière. Il est désormais le seul et unique rempart protecteur de l'art, lui offrant fièrement la surface de sa chair. Le mur permet la suppression de l'objet tableau, fournissant par là une expérience plus directe et plus pure de la peinture. Les écrans de télévision ne sont pas en reste, puisqu'ils offrent un nouveau cadre, au sens littéral comme au sens figuré à la peinture, une nouvelle visibilité particulière. Cette fois c'est le téléviseur qui sort du mur, bien en évidence. Le magnétoscope qui accueille la bande-magnétique où est inscrite l'image serait absolument inutile sans sa présence. C'est donc par cet objet très concret que peut apparaître, magiquement, l'image. Ce passage cathodique de la peinture offre un instant de répit et de noblesse à la télévision, d'habitude cantonnée au mouvement incessant, au bruit, à la nuisance publicitaire, devenant pour l'occasion le support de l'avant-garde. C'est la télévision comme on ne l'a jamais vue, prenant enfin le temps de nous laisser le temps de la contempler, ne nous forçant plus à absorder un flot continu d'informations visuelles. Les écrans de télévision, d'assez mauvaise qualité à l'époque, procurait un halo de mystère à l'œuvre qui pouvait

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ C. Francblin, « Bertrand Lavier, la rematérialisation de l'art », *Contemporeana*, New York, 1990, in *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 120.

en modifier notre perception. Le bruit, aussi, n'est pas en reste : les vieux téléviseurs ne sont pas les appareils les plus discrets au monde, de même que les projecteurs de diapositives. Ceux destinées aux films super 8 ou 16 mm sont même prisés pour le son caractéristique du film se déroulant dans la structure. Quant à 3+1, l'artiste a purement et simplement installé un magnétophone diffusant un bruit de projecteur de cinéma. On perçoit de la part de l'artiste la volonté de nous faire *ressentir* la présence de ces objets, de nous forcer à prendre acte de leur action et, par là, de reconnaître leur valeur profonde. Dès lors, la multiplicité des supports n'apparaît pas tant comme la preuve du caractère conceptuel de l'image et de l'interchangeabilité des médias, que l'insistance sur la diversité des expériences et la preuve de la force de l'image, qui suivant les dispositifs, change quelque peu d'aspect, mais conserve son efficacité. Ainsi ce dispositif fait prendre conscience que la présence d'une image met toujours en action toute une série de processus physique sans lesquels elle n'est qu'une possibilité immatérielle bien fragile.

3.3. L'expérience pure de la vision ?

Il est incontestable que les procédés utilisés par Lavier altèrent considérablement notre expérience des œuvres. En se séparant sciemment du tableau et donc de la matière picturale pour n'offrir que des images il crée un nouveau rapport entre le spectateur et l'œuvre : il supprime la relation spectateur/objet-œuvre pour amplifier le lien spectateur/image-œuvre. Ce phénomène apparaît à son paroxysme avec les *Accrochages* et *Cubist Movie* : l'œuvre est débarrassée de la toile, du cadre, de la matière, des outrages du temps ou des problèmes de reflets. Elle devient une image nue, une image à la fois zéro et totale, parfaitement plate, bien plus que toutes ces peintures où la planéité fut ardemment recherchée, atteinte par l'illusion mais jamais dans les faits, en raison de la présence de la toile et des pigments. C'est le contenu seul de l'œuvre qui est projeté. La luminosité très forte permet une amplification de ses composants qui bénéficient d'une nouvelle visibilité. Le regardeur est délesté du poids de la matière, quelque part aussi du poids de l'artiste : il n'a plus à être confronté avec le passage de celui-ci, l'empreinte de la brosse, la valeur de ces pigments posés par des maîtres dont le nom résonne dans l'éternité, qui parfois détourne l'attention du visiteur, trop occupé à rechercher la trace de l'artiste qu'à juger de l'œuvre. De la même façon, la manière de Lavier, comme souvent, est visuellement absente, il n'y pas de preuve physique de son passage. Il offre une peinture débarrassée de la peinture, faisant des tableaux exclusivement des images.

Aussi, en désincarcérant l'image de son objet d'origine, Lavier élimine le discours, les attentes, le contexte, qui donnent un certain éclairage à l'œuvre, mais aussi qui parfois parasitent sa relation avec le spectateur. A propos de l'image de Rothko projetée sur un mur, Verzotti analyse : « La fixité extatique qui devrait saisir l'observateur de l'œuvre réelle, pour la perception de laquelle le grand peintre américain recommandait des conditions déterminées d'espace et de lumière, devient, chez Lavier, la fixité du spectateur, la condition passive du consommateur d'images. De cette façon, l'exceptionnalité souhaitée de l'expérience artistique entre en conflit

avec le conformisme ordinaire de toute expérience perceptive ».⁶³⁸ Lavier élimine tous les métarécits accompagnant l'œuvre, qui apparaît simplement dans sa beauté plastique. Ainsi, un Rothko, dont le but originel se rapproche d'une invitation à la méditation zen, devient un objet de fascination esthétique, sa légèreté atmosphérique, son flou calme, devient par le biais de la projection filmique un surgissement intense produisant l'effet inverse : « Ce Rothko, qui vibre un peu lorsqu'on regarde le film, devient presque une éruption volcanique »⁶³⁹. En ce sens, le dispositif est fait pour améliorer la visibilité de l'œuvre, pousser ses qualités visuelles jusqu'à leur paroxysme. Ainsi lorsqu'une diapositive est projetée à même l'œuvre, elle rehausse, de manière surnaturelle, et surtout non-prévue, les éléments composant le tableau. De la manière dont on sale un plat trop fade ou qu'on maquille un visage pour souligner ses points forts, la lumière prodiguée par Lavier amplifie les qualités de l'œuvre. L'artiste n'hésite pas à déclarer qu'il devient difficile de regarder l'original après un tel traitement, l'œuvre apparaissant avec moins d'éclat, étant moins éblouissante :

« En 1980 au musée d'art moderne de la Ville de Paris, pour l'exposition "Parti-pris autres", j'ai présenté *Slide painting*, dans laquelle la photographie jouait le rôle d'une surexposition. Je projetais sur un petit tableau de Jonkind la diapositive du tableau lui-même. J'ai répété plus tard ce procédé en Allemagne avec un Rothko, ce qui a valu au directeur du musée d'être viré. Ça a été un scandale. Evidemment, le tableau ne risquait pas d'être abîmé mais pourtant aucun tableau ne résiste à ce traitement. Ce Rothko éclairé par sa propre lumière était devenu somptueux. Mais quand vous éteigniez le projecteur de diapos, vous aviez l'impression que le tableau se dégonflait. C'était cruel sans le vouloir. Car ce serait, bien sûr, d'une bêtise crasse que de prétendre montrer que Rothko était un mauvais peintre. Ce n'était pas du tout mon propos. On s'imagine que les grands scandales se produisent avec la pornographie. Mais projeter l'image d'une peinture sur cette même peinture peut être perçu comme une obscénité »⁶⁴⁰.

Si cette déclaration est pleine de forfanterie et un peu cabotine, elle révèle en tous cas clairement le désir de l'artiste de pousser la relation visuelle entre l'œuvre et le spectateur à son maximum.

Pour cela, il semblait évident à Lavier qu'il fallait priver le visiteur de la présence tactile de l'œuvre. Plusieurs commentateurs ont ainsi relevé qu'on ne peut s'empêcher de « chercher » l'œuvre, de trouver le tableau quelque part dans la pièce. Leur absence physique crée paradoxalement un besoin de s'approcher :

« Je sais, par expérience, qu'on ne peut pas s'empêcher de s'approcher de ces images. Aussi mauvaises soient-elles, on cherche, pathétiquement, à les identifier, à repérer une signature, à en saisir plus de détail. En quelque sorte, l'aura des tableaux originaux continue de forcer le barrage du grossier dispositif de représentation. Sa perception en lutte contre le flou des images, contre les projecteurs qui font un bruit d'enfer, le visiteur n'estime avoir appréhendé l'œuvre de Lavier que lorsqu'il a reconnu un nombre suffisant de tableaux projetés »⁶⁴¹.

Tel le myope qui sait pertinemment que plisser les yeux ne l'aidera pas à préciser le dessin des formes autour de lui, sans pour autant pouvoir s'empêcher de le faire, le spectateur se sent obligé de s'approcher au plus près, afin de prendre acte, au millimètre, de l'absence de l'objet, mais de la présence de l'œuvre. L'œuvre devient impossible à saisir, à délimiter et c'est ce qui

⁶³⁸ G. Verzotti, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 31.

⁶³⁹ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 21.

⁶⁴⁰ « Le point de vue du cliché », Entretien avec H. Gauville, *in Libération*, Paris, 16 juin 2000. http://www.liberation.fr/cahier-special/2000/06/16/le-point-de-vue-du-cliche_327441.

⁶⁴¹ C. Millet, *Bertrand Lavier, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit.*, pp. 13-14.

focalise l'attention sur elle. Même lorsque l'on met un objet devant le faisceau pour empêcher la projection de rebondir sur le mur, elle prendra pour support le nouvel objet qu'on lui oppose :

« Il est impossible de localiser [la peinture] en un point précis. (...) Elle est un composé statistique de toutes les images de la bande, mais elle est également statistiquement présente à égalité sur toute la longueur du faisceau de photons. Si vous intercalez une feuille de papier au milieu du faisceau, elle y sera encore. Donc cette image, celle que nos yeux reçoivent, celle que nos neurones prennent en compte, ne se situe précisément ni sur le mur, puisque l'image n'est en rien distincte du flux de photons qui la porte, ni en aval, puisqu'aucune image d'origine ne lui correspond exactement. Donc, cette image que je peux voir de partout dans la pièce n'est nulle part précisément. (...) Dans la pièce l'homme est en fait la terminaison ultime et mobile de cette chaîne quantique. C'est le spectateur qui détermine la position exacte de l'actrice « peinture ». Il faut dire que cette dernière repousse systématiquement tous les prétendants qui essaient de s'en approcher. »⁶⁴²

Parsy poursuit sur cette lancée : « En ce sens que si la production de l'image reste toujours parfaitement nette, c'est sa réception qui est plus difficile à capter. Le récepteur est forcé d'admettre que l'émission qu'il a à contempler brille par sa limpidité visuelle mais son esprit a quelque mal à la repérer »⁶⁴³. Autrement dit, en créant ce dispositif où l'œuvre est sans cesse recevable mais jamais saisissable, Lavier donne à la pièce douée le don d'ubiquité. C'est donc une œuvre mettant en jeu une visualité pure, totale, exclusive. Cela ressemble finalement à l'histoire de Narcisse : dès que celui-ci voulait attraper son reflet dans l'eau, l'image se brouillait et fuyait, et le demi-dieu devait se résoudre à le contempler de loin⁶⁴⁴. Ceci en dit long sur la « vision » de l'art de Lavier, qui réduit l'œuvre à quelque chose qu'en priorité il faut regarder, mais qui sans cesse se dérobe dès que nous cherchons à la saisir pleinement. Ceci annonce notamment les travaux de l'artiste sur les impossibilités herméneutiques. Dans tous les cas, le message contenu dans ces propositions est très claire : une relation optique entre l'œuvre et le spectateur est la seule donnée essentielle de l'art, c'est là sa réduction maximale.

3.4. Une œuvre faite uniquement de représentation.

En mobilisant ainsi une quantité non-négligeable de médias différents, Bertrand Lavier insiste sur la nature iconique de l'œuvre, l'artiste se bornant à projeter non pas les œuvres elles-mêmes, mais leur reproduction mécanique, qu'elle soit photographique ou filmique. Il est donc absolument nécessaire de se pencher sur l'idée de représentation, qui constitue le cœur des pièces. Catherine Millet remarque que Lavier a privilégié le format filmique qui est celui qui incarne pour l'époque le mieux la représentation, puisque qu'il est le premier pourvoyeur d'image : « Cet accrochage prend à la lettre le principe adopté par les artistes simulationnistes, à savoir que la peinture n'est plus que la représentation d'elle-même. Lavier se sert du cinéma, mode de représentation moderne par excellence, pour nous donner à voir quelques œuvres choisies dans la collection du Musée national d'art moderne. Des films en boucle projettent leur image au format sur les murs »⁶⁴⁵. La peinture

⁶⁴² D. Baudier, *ibid.*, p. 31.

⁶⁴³ P.-H. Parsy, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 11.

⁶⁴⁴ On peut aussi faire une analogie avec le mythe de Tantale, où celui-ci, condamné aux Enfers, est placé dans une rivière, la tête sous un arbre fruitier. Lorsque celui-ci se penche pour boire, l'eau se retire et lorsqu'il tend la main pour cueillir un fruit, les branches sont poussées par le vent hors d'atteinte.

⁶⁴⁵ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, pp. 13-14.

étant devenue à l'ère contemporaine une forme d'étude d'elle-même, se mettant elle-même en regard, on peut considérer qu'elle travaille sur sa propre représentation. En ce qu'elle interroge ses propres moyens, la peinture a pris la mesure de sa propre image et en a fait un sujet de réflexion à part entière.

De fait, il apparaît que Lavier s'est acharné à faire entrer la représentation, et elle seule, dans l'espace. Nous faisons état plus haut de la présence des projecteurs dans l'espace de circulation du spectateur. Tout est mis en place pour que le visiteur se sente en contact avec ces vecteurs de la reproduction. Il y a de ce point de vue une scénographie, qui vise à montrer au spectateur que son rapport à l'œuvre est conditionné par les techniques de reproduction. De fait, dans les salles, l'œuvre originale manquant dans bien des cas, seule la reproduction est présente : « Travaillant sur les limites ou la césure, il suscite un renversement réciproque des significations, où l'image oscille, comme dans *Slide Painting* (1978), de ce qui reflète au reflet, de la vision concrète à la vision indirecte. Il renverse les rapports de circonstances, matérialise la reproduction, dématérialise l'objet-cadre »⁶⁴⁶. Dans ces pièces le spectateur est contraint d'établir une relation uniquement avec la représentation de l'œuvre et non l'œuvre elle-même. Ceci est tout aussi valable pour les *Slide Painting*, puisque l'original, bien que présent, est « caché » par la reproduction, qui requalifie entièrement la rencontre avec le tableau. Nous pouvons ici rattacher nos précédentes conclusions sur la puissance de l'image à cette question de l'hégémonie de la représentation : puisque l'image survit au médium, et qu'elle survit à la désintégration, c'est que l'essence de l'art se situe non pas au niveau objectal ou conceptuel, mais au niveau représentatif, iconique. Ici l'artiste, tout en conservant une ressemblance maximale, mais uniquement imagière, avec l'objet original, ne fait qu'exposer une reproduction, qui dépasse d'une certaine façon son modèle, car inaltérable, indestructible, reproductible à l'infini, et grâce au rétro-éclairage, pourvu de meilleurs arguments visuels. Par cette matérialisation de la représentation, qui constitue l'unique point de rencontre entre l'œuvre et le spectateur, il apparaît que cette représentation est le véritable sujet de ces propositions.

Au fond, il n'est que question de format, d'émissions et de réceptions. Bien que les tailles des œuvres soient respectées par les nouveaux médias, on remarque que la sensation n'est pas la même. Lavier ne cesse finalement de fournir un nouveau cadre, donc un nouveau cadrage, à ces œuvres parfois bien connues. Lavier met littéralement en scène *des médias imprévus montrant des œuvres d'art*. Les choix opérés par Lavier ne constituent pas nécessairement le fond du problème. Ce qui compte, c'est la façon dont ceux-ci sont exposés, le simple cadre du tableau constituant en soi une façon de le voir. De fait, il n'existe pas un seul type d'encadrement : les tableaux modernes bénéficient de structures dorées, très ouvragées, les tableaux récents de bordures plus sobres, quand elles ne sont pas purement et simplement supprimées, ce qui constitue à n'en pas douter un message. Sans refaire l'histoire de l'exposition, le passage de l'espace muséal chargé, de type cabinet bourgeois, au white cube contemporain, a énormément pesé sur la vision des œuvres, leur appréhension et la sociologie qui les concerne. La façon de présenter une œuvre influence à n'en pas douter sa perception par le public. Montrer une œuvre seule, ou en regard avec une autre, dans

⁶⁴⁶ G. Celant, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 9.

une certaine exposition thématique, ou bien dans une collection permanente, tout cela contribue à modifier à chaque fois notre réception de celle-ci. Or, c'est bien le propos de Lavier ici : nous percevons d'une œuvre, a fortiori à l'époque contemporaine comme annoncé par Benjamin, essentiellement sa représentation. Lavier le montre : même si l'œuvre est dématérialisée, et rendue à l'état de photons orphelins, son émission est toujours tributaire d'un support, qui fournit lui-même toujours un cadre spécifique, et que ce cadre conditionne la réception⁶⁴⁷. Il y a toujours un cadre, car il y a toujours une image.

C'est une véritable mise en scène de la représentation et des moyens qu'elle met en œuvre qui est objectivée par Lavier ici. Baudier analyse ainsi les *Accrochages* comme le cinéma et la peinture se toisant mutuellement, se désignant et se sommant de délimiter leurs frontières : « La peinture regarde le cinéma. Le cinéma regarde la peinture. Et le spectateur regarde ce drôle de couple s'observer »⁶⁴⁸. L'œuvre *3+1* est à ce titre explicite, puisqu'elle ne projette aucune œuvre, mais montre simplement plusieurs médias se mimant les uns les autres, le cinéma imitant l'image de la télévision, la télévision imitant l'image de la radio, la radio imitant le bruit de la bande magnétique des projecteurs de cinéma, soit une profonde mise en abîme, une représentation de représentation. La représentation y est autonome, elle fonctionne en circuit-fermé, sans objet ni sujet particulier. En tordant ainsi leur fonctionnalité, Lavier révèle la profonde plasticité et donc l'intérêt de ces dispositifs entièrement dédiés à la représentation :

« A cet égard une installation témoigne de ces jeux sur les formes, les désignations et les perceptions. Il s'agit de *3+1*. (...) Chacun des objets se voit attribuer la fonction de l'autre. Poussant très loin la logique implacable de la fonction, il crée inévitablement un court-circuit mental. Les trois pôles branchés l'un à l'autre, brûlent et épuisent la logique analytique cartésienne. Alors le sens du plaisir retrouve sa place. Car, face à une telle turbulence visible, l'esprit a quelque difficulté à situer chacun dans son contexte »⁶⁴⁹.

Ce faisant, l'artiste épuise d'un coup la thèse de la représentation en tant que désagrègement du réel, puisque l'ontologie de l'œuvre d'art y apparaît comme entièrement iconique, ce qui revient à dire, précisément, que la réalité de l'œuvre d'art se situe au niveau représentationnel, ce que Millet qualifie de position « schizophrène »⁶⁵⁰. Dans l'œuvre susmentionnée, chaque médium est présenté non pas en soi, mais comme un unique vecteur de représentation, et comme une représentation d'un autre médium, façon de dire que la quête d'un rapport purement conceptuel entre l'œuvre et le spectateur n'est qu'une agréable chimère, et que les œuvres, mais aussi le monde, nous apparaissent toujours par le truchement d'un canal, d'un faisceau, d'un prisme. Pour faire bonne mesure, l'artiste se soumet lui-même à sa découverte, en ne présentant que des représentations de reproductions, elles-mêmes mise en scène, puisque le spectateur est invité à regarder ces appareils. On en vient alors à se poser la question de l'original, qui apparaît comme absent et inutile, et pourtant, qui est à l'origine même du principe de la représentation, qui se doit de figurer ce qui existe déjà. Dès lors, il est nécessaire de se pencher sur le caractère paradoxal de cette série d'œuvres.

⁶⁴⁷ Nous revenons ici à nos conclusions sur la nature extrêmement plane du mur-support, qui purifie d'autant notre relation à l'œuvre.

⁶⁴⁸ D. Baudier, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 30.

⁶⁴⁹ P.-H. Parsy, *ibid.*, p. 11.

⁶⁵⁰ Cf. C. Millet, *ibid.*, p. 14.

3.5. Le paradoxe d'une représentation sans origine.

En ce qu'elles proposent des œuvres originales basées sur la représentation d'œuvres existantes mais absentes – et dont l'intérêt réside précisément dans l'absence ou la négation des originaux, les pièces de cette série posent problème, car elles renversent en grande partie les habituels systèmes logiques d'analyse qui reposent sur le postulat suivant : l'œuvre est l'original, et ses reproductions ne sont que des documents de médiation. Or Lavier propose précisément l'inverse, puisque selon les dispositifs mis en place, l'original apparaît comme un simple document à reproduire et à interpréter, et les reproductions comme les vrais œuvres, en tous cas les siennes en propre. L'identité de l'auteur se trouve aussi paradoxalement renversée : l'auteur des peintures n'est pas considéré comme celui des œuvres mises dans l'espace, tandis que Lavier se pose comme le propriétaire de ce qui n'est qu'une reproduction mécanique, sachant qu'il n'a pas conçu les appareils de médiation, et n'a probablement pas non plus filmé ni photographié les œuvres en question. Sa présentation ne diffère en rien d'une projection au cours d'une conférence d'histoire de l'art qui diffuserait des visuels d'œuvres, si ce n'est que dans ce cas là, le format des œuvres est rarement aussi scrupuleusement respecté. Pourtant, Lavier est bien l'auteur unique de *Slide Painting*, des *Accrochages*, des *TV Painting*, etc., parce qu'il n'expose pas tant les œuvres que leur image, soit leur représentation, et au-delà, la représentation en tant que principe, ou plutôt en tant que postulat artistique obligatoire.

Lavier, par conséquent, joue avec notre propre système représentation du réel, du réel artistique, qui veut que l'œuvre-objet soit « l'art en vrai » et l'image de cette œuvre un simple document sans intelligence. De ce point de vue, les *Slide Paintings* apparaissent comme un grinçant et cinglant démenti, la représentation faisant jeu égal avec l'œuvre, voire pire. Ces œuvres font aussi état d'une chaîne infinie de représentation : certes, la diapositive et sa projection sont une représentation, mais ni plus ni moins que le tableau lui-même, qui n'est qu'une représentation d'un paysage, ou d'un contenu abstrait. Alors, il n'y a pas de différence de nature entre les deux images, simplement une différence de médium et d'interprétation, mais il s'agit bien là de deux œuvres d'art à part entière. L'œuvre de Lavier ne fait qu'avouer plus directement sa nature de pure représentation. Dès lors, on en vient à penser que la notion d'« œuvre-objet-originale » est bien plus fragile que nous le pensions, « l'œuvre-objet-originale » étant tout aussi une image que la diapositive projetée. Ceci rejoint le projet de Lavier de ramener le rapport artistique à une relation visuelle.

Le paradoxe se situe aussi, par conséquent, dans cette nature difficilement saisissable de l'image, et sa préhension optique. Comme le remarque Baudier, ces œuvres, qu'il assimile aux particules quantiques, sont peu aptes à être circonscrites dans la matière : « Le rôle se rapproche étrangement de celui des particules quantiques qui, elles aussi, refusent de se laisser saisir et ne se laissent que deviner. On sait calculer la probabilité qu'elles ont de se trouver à une distance donnée du noyau d'un atome, mais personne n'est encore parvenu à isoler un point matériel, une bille de

matière »⁶⁵¹. Ainsi, si l'on respecte le postulat classique décrit plus haut, qui s'appuie sur la primauté de l' « œuvre-objet-originale », on croit à un tour de magie : l'œuvre n'est pas là, et pourtant, on la voit. Il n'y a pas de matière, excepté celle des photons et celle du support non-artistique, pas de matière artistique au sens entendu, « huile sur toile », « marbre de carrare » etc. En défaisant l'écheveau de nos définitions bien commodes des essences de l'art, Lavier révèle leur caractère fallacieux : nous avons sciemment mis ces expressions entre parenthèses, tant elles apparaissent à ce stade, elles-aussi comme des représentations de l'art, des images toutes faites, un programme bien établi. Il ne s'agit au fond que de supports et de photons allant de ces derniers à notre œil, pas plus pas moins que dans les propositions de Lavier. Ainsi, l'artiste fait de la vision un phénomène plus immatériel, complexe et essentiel qu'il n'y paraît, moins attaché aux objets qu'on veut bien le dire. En séparant la matière de la vision – pour un temps, de manière perverse – Lavier détruit l'association conceptuelle habituelle « corps-vision-illusion-mensonge », faisant apparaître une toile de fond inextricable, où la représentation n'est plus aussi simplement séparée du réel. La purification de la vision et l'insistance sur la notion de représentation peuvent apparaître contradictoires, puisqu'elles mettent en œuvre des approches directes et indirectes. L'artiste démontre que ces limitations sont caduques, puisque la représentation intervient à un niveau extrêmement élémentaire de l'art, et n'est en rien un phénomène secondaire, ou subordonné à un objet originel. Il devient alors difficile de séparer réel et représentation, la représentation devenant la réalité de l'art.

Cette suite d'œuvres que nous avons pris l'initiative de regrouper sous le label « Télépeinture » met en œuvre des processus complexes d'apparence, car ceux-ci activent ce qui semble être des paradoxes. Les œuvres ont apparemment disparu pour ne laisser place qu'à des reliquats qu'on serait prêt à immédiatement disqualifier. Cependant, par une déclinaison du thème de la reproduction mimétique, Lavier redéfinit la notion d'œuvre d'art. Les représentations apparaissent éclatantes, et offrent un rapport plus pur aux œuvres que les œuvres originelles elles-mêmes. Comme un symbole, Lavier fait un pied de nez à l'histoire de la peinture, puisque c'est précisément par la remobilisation de la représentation mimétique, soit le projet multimillénaire de la peinture depuis la Grèce Antique jusqu'au XX^e siècle, qu'il réconcilie le projet conceptuel avec la vieille mission de l'art. En interrogeant, en bon conceptuel, la nature de l'œuvre, en privilégiant les moyens par rapport à l'objet, en supprimant en apparence la nécessité de la concrétion, Lavier aboutit à la conclusion que l'essence de l'œuvre d'art repose dans sa mission représentationnelle, que l'œuvre déshabillée de son sujet et de son objet – soit, paradoxalement, de ce qui est à représenter et de ce qui est représenté – reste un processus de représentation.

On sent qu'à ce moment un basculement se produit chez Lavier, que le contexte naturel de l'art conceptuel dans lequel son identité d'artiste s'est forgée, se concilie peu à peu avec ses besoins de matérialisation. Les *Slide Paintings*, qui sont à l'origine de tous les autres procédés décrits, annoncent à n'en pas douter les deux autres séries phares de l'artiste, les « objets repeints » et les « superpositions » : elles proposent le recouvrement mimétique d'un objet – ici

⁶⁵¹ D. Baudier, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 31.

une œuvre – avec sa représentation, et donc, quelque chose mis sur quelque chose. On retrouve donc, à l'état de fœtus déjà très développé, les interrogations au cœur de ces deux chantiers, avant que l'artiste ne fasse une plongée précise au sein des grandes catégories de l'art, la peinture et la sculpture, qui finissent par nourrir cette série-même et aboutir à la conclusion étourdissante de 3 +1. Il apparaît aussi que cette interrogation sur la nature purement iconique de l'art à engagé l'artiste à se poser la question de la façon dont l'image se manifeste au spectateur. Cette thématique, qui conduit la série, est aussi au cœur d'un autre « chantier » contemporain, celui des « Fragments et recadrages », où, après avoir exposé la peinture selon des supports non-conventionnels, l'artiste va proposer des cadres sans tableaux à l'intérieur, interrogeant les modalités de présentation même de l'œuvre d'art. Penchons-nous immédiatement sur cette série.

Chapitre IX : Fragments et recadrages (1988-2000)

1) Des peintures au ciseau.

Depuis la fin des années 1980, Bertrand Lavier s'est intéressé, de différentes façons, à la question du fragment et à la façon dont celui-ci est perçu. A cette occasion, l'artiste va faire découper des objets existants, à vocation utilitaire, puis les placer dans différentes situations expositionnelles. On peut retenir trois principales catégories d'œuvres : « les reliefs-peintures », les « photos-reliefs », et enfin les « pylônes ». Nous procéderons à la description de l'aspect de chacune, ainsi que de leur contexte, avant de fournir une explication plus globale de ces œuvres qui répondent du même principe fondamental.

*Relief-peinture n° 1*⁶⁵²(1987) met en scène la façade d'un bâtiment préfabriqué de cinq mètres de longs, divisée en quatre planches comprenant chacune une fenêtre, alignées en frise. L'ensemble, vert bouteille aux encadrements blancs et aux fenêtres grises, est accroché directement au mur en hauteur comme un tableau et non comme un élément de construction. *Relief-peinture n° 2*⁶⁵³(1988) reprend le même principe, à la différence que les éléments sont au nombre de deux – la taille est donc divisée par deux et le format devient carré –, et que la couleur dominante est le rouge. Les fenêtres sont teintées de bleu. Dans ces deux exemples, on est frappés par la profonde géométrie des constructions, qui fixées au mur prennent des allures de peintures abstraites, comme nous l'indique le titre.

Pour *Photo-relief n° 1*⁶⁵⁴ (1989), Lavier s'empare d'une poutrelle métallique de bonne taille, découpée de façon quadrangulaire. La structure complexe de l'objet noir tranche avec la blancheur immaculée du mur sur lequel elle est accrochée, créant ainsi une opposition visuelle. La poutrelle est fixée de biais, lui donnant un certain dynamisme. Cette pièce, ainsi que les autres qui font partie de la série des « photos-reliefs », est basée sur le principe suivant : Bertrand Lavier prend une photographie d'un objet en gros plan, puis fait découper cet objet selon le cadrage de la

⁶⁵² Cf. ANNEXES, cat. 99.

⁶⁵³ Cf. ANNEXES, cat. 100.

⁶⁵⁴ Cf. ANNEXES, cat. 101

photographie⁶⁵⁵. L'objet est donc modifié d'après la photographie issue de lui-même. *Photo-relief n° 2*⁶⁵⁶ (1991) modifie sensiblement le procédé, en découpant de façon similaire une moissonneuse-batteuse. Le résultat est un imposant pavé jaune, l'envers montrant les mécanismes qui sont cependant circonscrits à la superficie du pavé. Afin d'apprécier ce relief, Lavier n'a pas accroché l'objet au mur, mais l'a fait monter sur des pieds, et exposer en ronde-bosse. L'effet est donc très différent de l'exemple précédent, et joue d'autant sur le paradoxe d'un objet très volumineux traité avec la bidimension propre à la photographie.

*HOLLYWOOD*⁶⁵⁷ (2000) est une œuvre à part, n'appartenant pas à la série précédente comme son titre l'indique, mais s'en rapprochant par le procédé. Pour la Biennale de Lyon de l'an 2000, Lavier a exposé à l'échelle trois lettres et demie du panneau « Hollywood », dont la longueur totale dépasse les cent mètres. Il n'en propose ici qu'une partie, un cadrage justement, comme pour une photographie. Un double cliché est mis en jeu : l'un au sens propre, l'autre au sens figuré, le lettrage monumental étant devenu la carte postale d'une ville elle-même rendue à un cliché culturel.

*Pylône-chat, détail*⁶⁵⁸ (1993) présente un pylône électrique destiné aux transmissions, comme on en trouve partout le long des routes, ici posé dans un lieu d'exposition. Simplement, la base et le sommet ont été découpés au millimètre afin de correspondre aux dimensions de la salle. L'ensemble reste monumental et perturbe la circulation de la salle, permettant de s'attarder sur la structure complexe et aérienne de l'objet dont les qualités visuelles sont ainsi révélées, l'item ayant été jusqu'ici un symbole de l'envahissement optique de l'industrie dans le paysage.

2) Histoires de recadrages.

2.1. Du point de vue de la carrière de Lavier.

Il est difficile d'établir un contexte très précis quant à cet ensemble d'œuvres qui rassemble plusieurs miniséries étalées sur plusieurs années. Les « Reliefs-peintures » apparaissent les premiers en 1988⁶⁵⁹, suivis l'année d'après par les « Photos-reliefs. Le *Pylône-chat, détail* est exposé en 1993⁶⁶⁰, tandis que les lettres d' *Hollywood* sont conçues sept ans plus tard. Ces multiples recadrages d'objets s'étalent sur plus de dix ans, rendant complexe la contextualisation du procédé.

⁶⁵⁵ « Représenter et devenir en même temps ». Entretien avec J. Pineau, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 93.

⁶⁵⁶ Cf. ANNEXES, cat. 102.

⁶⁵⁷ Cf. ANNEXES, cat. 103.

⁶⁵⁸ Cf. ANNEXES, cat. 104.

⁶⁵⁹ D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier, MAM, op.cit.*, p. 18.

⁶⁶⁰ Entretien avec D. Birnbaum, *ibid.*, p. 19.

On peut en revanche remarquer que l'on retrouve dans cette série plusieurs thèmes ou procédés typiques du travail précédent de Bertrand Lavier. Ainsi, comme le fait remarquer Catherine Francblin, l'artiste convoque à nouveau un éventail d'objets sans grande valeur, du moins sans valeur artistique notable, et que c'est son traitement qui va accomplir une transfiguration inattendue : « Lavier choisit toujours des formes qui existent d'autant plus qu'elles ne sont pas alourdis par leur signification. (...) Qui a jamais pensé qu'une façade d'immeuble pouvait devenir un tableau ? »⁶⁶¹. Lorsque l'on fait le détail des éléments choisis, aucun d'entre eux ne peut réellement revendiquer au départ une quelconque force symbolique : les façades de préfabriqués comme les morceaux de charpentes métalliques n'ont a priori aucun pouvoir évocateur, et c'est bien le travail de l'artiste qui va révéler leur proximité avec la peinture ou la sculpture. On peut faire une exception pour *Hollywood*, au sens où ce lettrage est devenue la synecdoque du cinéma américain, encore qu'il s'agisse d'un symbole assez bas-de-gamme. Ici Lavier pousse l'idée un peu plus loin, principalement concernant les dimensions. Avec les « objets peints » et les « superpositions », nous avons établi que l'artiste restait toujours dans le spectre de l'échelle humaine. Ici, il apparaît que Lavier emploie essentiellement des constructions qui dépassent cette échelle, tous incarnant une forme de dépassement des limitations physiques de l'homme : la maison le protège de l'environnement ; la moissonneuse accomplit un travail qu'il est incapable de faire – du moins à ce rythme, et dans ces proportions – ; les pylônes et les charpentes supportent une activité et permettent d'accéder à des endroits que ses propres moyens lui interdisent ; quant au lettrage, il n'a aucun point de comparaison avec les caractères imprimés que l'homme lit habituellement. Lavier teste ici à n'en pas douter les limites de ses propres capacités d'appropriation avec cette nouvelle méthode, estimant probablement que les autres procédés ne conviendraient pas. Il apparaît d'ailleurs que cette grandeur est toujours ici contrebalancée par ces opérations de découpes ou de réduction au plan.

Par ailleurs, Francblin note que le principe de cette série constitue en une mise en scène du procédé laviérien et qu'elle agit en tant que commentaire de celui-ci :

« *Photo-relief n°1* inaugure une série dans laquelle Lavier semble montrer à nu sa méthode consistant précisément à abstraire, isoler, séparer un élément du code propre à une certaine discipline esthétique pour le mettre au service d'un objet auquel un tel code n'est en principe jamais appliqué. Lavier procède de la même manière lorsqu'il socle des objets ordinaires comme s'il s'agissait de sculptures ou d'objets provenant de cultures étrangères (...). Il agit de la même façon encore lorsqu'en s'emparant de la touche Van Gogh (ou plutôt de son image stéréotypée) il la considère comme un élément distinct du motif peint »⁶⁶².

Il est indéniable que le phénomène d'abstraction et d'extraction que Bertrand Lavier effectue habituellement se déroule ordinairement sur un plan symbolique et culturel. Ici l'artiste tranche littéralement dans l'objet, signifie son arrachement forcé à son milieu d'origine et son placement d'office dans un nouvel environnement. Le stigmate de l'opération est visible, un peu finalement à la manière de blessures symboliques et rituelles – scarifications, circoncision, excision, coupe de cheveux –, comme si l'individu – ici l'objet – devait donner une partie de lui-même afin de concrétiser son passage d'un état à un autre. Contrairement aux autres séries, les objets sont

⁶⁶¹ C. Francblin, « Bertrand Lavier, la rematérialisation de l'art », *Contemporeana*, New York, 1990, in *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 119-120.

⁶⁶² C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 124.

irréremédiablement altérés, amputés, comme si en changeant d'échelle, l'artiste se sentait obligé d'imprimer fortement sa marque sur l'item.

Cette thématique du découpage, du recadrage, peut trouver son origine dans d'autres séries de Lavier. Francblin remarque ainsi que cette mise en scène du cadre s'inscrit dans une citation du style cinématographique et télévisuel : « Le fragment de façade découpée et exactement reproduit est plaqué au mur comme un tableau. On le voit, ces pièces et beaucoup d'autres de Lavier auraient une place privilégiée dans quelque chapitre d'une histoire de l'art moderne consacré aux influences exercées sur ce dernier par la photo et le cinéma »⁶⁶³. On peut penser que pour ces œuvres, l'expérience de Lavier quant à l'utilisation de projecteurs de différentes sortes trouve une conclusion, ou au moins une forme de continuité. Depuis 1978 et le début des « Slide Painting », l'artiste explore les possibilités des rendus photographiques, cinématographiques et télévisuels des œuvres d'art. Il est très intéressant de noter que les dernières tentatives du type, *TV Painting*, les *Accrochages* et *3+1* se produisent en 1986 et 1987, soit un an seulement avant le début de ce nouveau type de réalisation. Déjà à ce moment-là, il s'agissait de marier la peinture et sa photographie, mais en sens inverse. De la même façon, Lavier renverse ici le rapport au relief, totalement nié dans ces précédentes œuvres, et fortement exprimé ici, jusque dans les titres. Cette série paraît alors la suite naturelle de sa réflexion sur le statut de l'œuvre. Après avoir testé celle-ci dans sa planéité la plus extrême, l'artiste va tenter d'éprouver sa volumétrie et d'essayer de comprendre si cela fait partie de l'essence de l'œuvre d'art. Il apparaît alors que ces deux séries, chacune très étirée dans le temps, sont plus fortement connectées qu'il ne le semble. Dans les œuvres précédentes, le cadre était imposé par les dimensions de l'œuvre originale. Ici Lavier impose le cadre par sa propre photographie, ou en concordance avec les caractéristiques du lieu dans lequel il a choisi d'exposer l'œuvre. C'est une utilisation différente du même procédé, celui du rendu de reproduction visuelle. Cette fois, il est simplement physiquement inscrit dans l'objet.

De la même façon, on peut observer dans ces atteintes physiques une résonance avec le passé professionnel de Lavier. Les items élus sont découpés avec précision et netteté, selon des lignes très pures, l'opération ayant été menée avec minutie. Il y a quelque chose de l'ordre de la coupe scientifique qui se dégage de ces pièces, notamment avec *Photo-relief n°2* la moissonneuse-batteuse laissant voir son intérieur. Les façades des *Reliefs-Peintures* ainsi abstraites et accrochés, rendues plates, ressemblent plus à des plans de bâtiment qu'aux édifices eux-mêmes. De la même façon, le morceau de charpente métallique du premier *Photo-relief* et le *Pylône-chat*, détail évoquent des schémas mécaniques, où une partie d'une machine est isolée sur un dessin afin d'en expliquer le fonctionnement. Ici, on peut dresser un parallèle avec le passé d'étudiant en botanique de Lavier, où, à n'en pas douter, il a dû s'atteler à ce type de dessin. Ceci permet à Lavier, comme on le fait avec ces dessins, d'en comprendre l'essence. L'opération a valeur de manipulation, et donc, de méthode de connaissance. De la même façon qu'il interroge les définitions, Lavier interroge ici les formes en espérant qu'elles lui révèlent quelque chose de fondamental à propos de l'objet. Rappelons-nous que l'un des cours que Lavier a suivi est celui de la « systématique »,

⁶⁶³ C. Francblin, « Bertrand Lavier, la rematérialisation de l'art », *Contemporeana*, New York, 1990, in *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 120.

science qui vise à classer les éléments du réel, notamment via des rapprochements anatomiques. On retrouve quelque chose de ce type ici, où Lavier, au fond, cherche à savoir si on peut insérer une façade préfabriquée, une charpente, etc. dans un cadre, comme on peut le faire avec une peinture ou une photographie.

2.2. Du point de vue des références.

Etablir en lien entre ces manipulations d'objets réels n'est pas des plus aisés. La maltraitance évidente des choses peut évoquer le travail de César qui lui aussi modifiait la taille de véritables objets en les faisant compresser par des machines. On peut également songer, avec le gigantisme du Pylône ou du lettrage, aux agrandissements monumentaux d'Oldenburg. On peut objecter que les œuvres d'Oldenburg ne mettaient en scène que des représentations d'objets, et non les objets eux-mêmes. Cependant, lorsqu'on prête attention aux réalisations de Lavier ici, on se rend compte que les représentations des items sont elles aussi mises en jeu, les « Photo-reliefs » étant découpés d'après des photographies, les « Reliefs-peintures » accrochés comme des tableaux, soit, finalement, comme des peintures de façades. On peut arguer que le *Pylône-chat* et *Hollywood* sont eux aussi des cadrages photographiques de l'objet original dont ils proviennent. La comparaison paraît donc pertinente de ce point de vue, seulement, il ne faut pas oublier la forte dimension symbolique que l'artiste américano-suédois ajoutait à ces déformations. Dans cette confusion de l'objet et de son image, c'est le fantôme de Magritte qui est convoqué, Lavier pouvant déclarer « ceci n'est pas une façade », « ceci n'est pas une charpente métallique », etc.

Plus que l'histoire des objets, c'est l'histoire de la représentation et de ses caractéristiques qui semble mobilisée ici. Tous ces objets mettent en question le paradoxe d'une peinture ou d'une photographie qui existerait en relief. On peut ici voir l'influence de Stella et des « Relief Paintings », dont Lavier reprend quasiment mot à mot le titre, traduit en français, dans lesquelles l'artiste américain produit des toiles dont la forme physique est décidée par le seul motif. Une forme découpée sort ostensiblement du mur. Nous nous permettons ici ce rapprochement car il est établi que Lavier connaît le travail de Frank Stella, puisqu'il a repris certaines des œuvres de cette série quelques années plus tard. On peut tisser un lien assez simple : de la même façon que le motif peint chez Stella commande la forme du tableau, le cadrage photographique impose le redécoupage de l'objet. En revanche, Lavier complexifie énormément le procédé, puisqu'il n'est pas question d'objets chez Stella. C'est une peinture pure, abstraite, tandis que Lavier mélange objet, photo, image et sculpture dans la même pièce. L'artiste institue un va-et-vient incessant entre les identités possibles de ce qui est présent devant nous, cherchant à nous perdre. Ces motivations étaient absentes des œuvres de Stella ce qui permet de penser que l'inspiration ne dépasse pas le cadre du formel.

Visuellement, les œuvres évoquent plusieurs styles, plusieurs artistes. Lorsque notre regard s'attarde sur les « Reliefs-peintures », il est difficile de ne pas penser à la peinture abstraite

géométrique, et plus particulièrement à celle de Mondrian⁶⁶⁴. La deuxième itération de la série, avec ses carrés rouges et bleus, est une citation nette de la peinture de Mondrian, référence à laquelle on pourrait associer l'art de Jean Gorin, disciple du peintre, qui tenta de pratiquer les principes du néoplasticisme, le mouvement inventé par Mondrian, dans l'espace, au moyen de sculptures⁶⁶⁵. Dès lors, accrocher des façades de maisons préfabriquées comme des tableaux est un retour à l'envoyeur. Les théories fonctionnalistes qui sont aux commandes de ce type de constructions ont énormément repris d'éléments des artistes abstraits d'avant-garde du premier tiers du siècle, comme Mondrian ou le Bauhaus, qui visaient au-delà de la peinture et de la sculpture, à changer l'espace de la vie même. En isolant une face et en la fixant au mur, Lavier ne fait qu'acter la qualité esthétique de ces façades, qui n'ont pas grand-chose à envier aux tableaux abstraits. Il y a encore ici un phénomène de va-et-vient. A l'instant, nous établissions que les « Photo-reliefs » accomplissaient des allers-retours : elles partent de l'objet, vont vers la photographie, puis de cette photographie reviennent vers l'objet, pour en faire une œuvre d'art par le truchement de son image. Ici on observe un chemin similaire. Les façades procèdent de Mondrian ou du Bauhaus, puis, isolées par Lavier, elles retrouvent la dimension iconique qui faisait partie de leur genèse. Ici encore, il est bien question de l'histoire de la représentation.

Aussi, d'autres œuvres sont d'immanquables références à la sculpture monumentale. *Photo-relief n°1* et *Pylône-chat, détail* citent sans doute la Tour Eiffel comme si celle-ci était vue en très gros plan et qu'une caméra n'en avait isolé que des petits détails. C'est, entre autres, cette ressemblance qui amène le spectateur à se demander si ces morceaux de métal ne sont pas plus qu'ils ne sont. L'un des monuments les plus connus et admirés au monde est fait de cette même matière, de ces mêmes éléments. Isolés, exposés, réduits à l'état de formes, et donc expressément recommandés pour l'attention visuelle, la connexion s'établit rapidement. Où a-t-on déjà vu, dans un contexte artistique ou sculptural, ce genre de forme et de matière ? La convocation de la Tour Eiffel n'est pas anodine de notre part. Elle fait partie du titre d'un des plus importants entretiens accordés par Lavier, « Redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite »⁶⁶⁶, échange au cours duquel Lavier déclare : « Pour ma part je souhaiterais redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite. On l'a usée à force de la regarder. Une chose qu'on a usée parce qu'elle est belle, on peut lui restituer sa beauté avec des moyens très simples »⁶⁶⁷. En 2009, son vœu est exaucé : dans le cadre de l'exposition collective « La force de l'art 02 », il crée l'œuvre *Random* dans laquelle l'artiste s'amuse à dérégler l'éclairage nocturne de la Tour Eiffel de manière aléatoire, même en plein jour⁶⁶⁸. Les deux œuvres susmentionnées font partie de ces « moyens très simples », qui permettent à la fois de retrouver la puissance graphique originelle de la Tour que l'on oublie parfois, tout en amenant à regarder différents ces éléments métalliques, qui sous certaines configurations peuvent devenir des éléments artistiques. Il est intéressant de noter que Lavier, en

⁶⁶⁴ Cf. ANNEXES, fig. 48.

⁶⁶⁵ Cf N. Ferrand « Construction spatiale n°101 de Jean Gorin » in *L'art sur le campus. Patrimoine artistique de l'Université de Bourgogne*, PUD, Dijon, 2009.

⁶⁶⁶ Entretien avec C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, pp. 165-180.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 175.

⁶⁶⁸ P. Tillet, *Bertrand Lavier, depuis 1969*, *op.cit.*, p. 133.

faisant découper ces morceaux de métal, re-convoque le motif de la Tour Eiffel par le biais du cadrage photographique, celui-là même qui a tant « usé » l'image de la Tour. Il est cette-fois utilisé pour la requalifier et la réhabiliter. L'utilisation quelque peu perverse de l'image de la tour par Lavier permet de desceller facilement ces objets des fers de leur origine industrielle et utilitaire. En les usant comme référence d'un monument indiscutable, il les place d'emblée sur le terrain esthétique et culturel. Il est notable que le même procédé est utilisé pour *Hollywood*.

Enfin, il reste à déterminer ce qui peut avoir influencé Bertrand Lavier dans cette utilisation du fragment. Pour Catherine Francblin, l'artiste s'inspire de Fernand Léger, l'un des instigateurs du « gros plan » en peinture⁶⁶⁹. L'attrait de Lavier pour Léger est connu, et un lien peut-être établi entre les deux, d'autant plus que la machinerie, le monde industriel sont ici bien mis à l'honneur comme c'était le cas chez Léger. On retrouve chez Lavier la même volonté d'exalter objectivement la beauté de ses produits de l'industrie, d'insister sur l'harmonie des formes, la valeur des rythmes, l'harmonie des couleurs de ces objets pourtant à destination utilitaire. Introduire des morceaux d'objets en gros plan dans des œuvres d'art visuels est incontestablement un trait de l'art de Léger, notamment avec les séries des « Disques » ou « Les éléments mécaniques ». Chez l'artiste normand, on sentait déjà cette volonté d'utiliser les items manufacturés comme des motifs de peintures. Indéniablement, il y a quelque chose de cet ordre chez Lavier. Ceci étant, c'est quelque part l'ensemble de l'abstraction qui est convoquée ici, puisque Lavier ne présente jamais un objet en entier, mais la soustraction d'un fragment à l'ensemble. Cette abstraction participe elle aussi de l'esthétisation, puisqu'elle isole une partie de l'objet et par-là brise la référence à son contexte initial pour le placer dans un environnement purement visuel. Ce principe-même peut nous emmener encore plus loin dans l'histoire : on peut trouver son origine dans l'esthétique du fragment chez Rodin, qui n'hésita pas à démembrer et décapiter son *Jean-Baptiste* pour en faire un *Homme qui marche* et insister sur la dimension plastique et non sur le symbole religieux, favorisant ainsi l'expressivité et le travail sur les moyens de l'art contre la narration. Encore plus loin, c'est au *non finito* ou « esthétique de l'inachevé », développé par Donatello et Michel-Ange auquel on peut se référer pour trouver la source de ces fragmentations. Au fond les « Photos-reliefs » trouvent une partie de leur expressivité dans le fait qu'ils ne soient que des morceaux d'un ensemble plus grands, qu'il manque quelque chose. La coupe est nette, mais le sentiment s'approche de celui qu'on éprouve devant une ruine, et la sculpture a su, historiquement, tirer parti de l'héritage antique reçu quasiment essentiellement au travers de sculptures fragmentaires.

Ainsi, l'usage du fragment semble trop lié à l'histoire de l'art dans son ensemble, et son emploi par Lavier est trop rationnel, pour qu'on puisse rattacher cette pratique à un artiste ou une tendance précise. La manipulation de Lavier se réfère à l'esthétique de l'abstraction dans son ensemble, à son pouvoir esthétique, expressive, à sa capacité à isoler un élément d'un contexte pour en révéler les capacités propres. Ici, c'est donc la représentation et son évolution dans l'histoire qui est interrogée, et c'est à la vision qu'en développe Bertrand Lavier qu'il convient de s'intéresser désormais.

⁶⁶⁹ C. Francblin, « Bertrand Lavier, la rematérialisation de l'art », *Contemporeana*, New York, 1990, in *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 120.

3) Le monde recadré.

Le principe du fragment est au cœur des œuvres que nous avons présentées. C'est selon cet axe que nous allons désormais interpréter ces pièces dont l'ensemble des caractéristiques peuvent être abordées selon ce prisme. Cette opération particulière a de multiples impacts sur l'objet et sur son image. Dans un premier temps, nous étudierons le traitement de l'image (comme Lavier la transforme), puis nous nous pencherons sur son statut (que devient-elle).

3.1. Un traitement particulier de l'image, entre autonomie, allègement et plasticité.

En isolant ainsi une partie de l'objet, Lavier le transforme, à la fois du point de vue physique, mais aussi ontologique, puisqu'il devient alors fragment et, du fait du cadrage, image. La première conséquence majeure de cette manipulation est le gain d'une forme d'autonomie pour l'objet : n'en garder qu'un morceau lui donne une forme d'individualité : « S'il est vrai que cadrer un sujet photographique, c'est le couper brutalement de son environnement, cadrer, c'est couper »⁶⁷⁰. Cette individualité naît notamment de la perte de référence au contexte original. Soutif déclare à propos des « Reliefs-peintures » : « Mais, de sa forme, naît cependant une forme nouvelle qui ne demande aucun contexte particulier pour être perçue et reconnue comme telle »⁶⁷¹. Contrairement aux autres séries, Lavier altère profondément la fonctionnalité de l'objet, ce qui en l'occurrence accentue l'éloignement de l'objet avec son contexte initial, puisqu'il ne ressemble plus à ses semblables, ni ne peut être utilisé par les humains de la même façon. Détaché, arraché au nid, l'objet est contraint désormais de s'affirmer tout seul. Il n'y a plus de justification culturelle ou utilitaire – éléments externes qu'il ne maîtrise pas –, ce sont désormais ses qualités propres qui doivent s'exprimer et valider son existence.

Une partie de cette nouvelle autonomie provient de l'apparence inédite revêtue par l'objet. Catherine Millet fait état de la perturbation ressentie devant les œuvres : « Devant la moissonneuse-batteuse en cours de découpage, qui doit constituer le *Photo-Relief n°2*, je suis frappée par l'étrangeté de l'objet »⁶⁷². Privé de la totalité de son identité visuelle, l'objet devient difficile à identifier. Une moissonneuse-batteuse est déjà, pour la majorité, une machine inhabituelle. Un détail de celle-ci apparaîtra d'autant plus énigmatique. Le morceau de charpente métallique ou la partition du pylône peuvent être confondus avec la Tour Eiffel. On peut se

⁶⁷⁰ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 124.

⁶⁷¹ D. Soutif « L'objet et l'art contemporain », *Qu'est-ce qui est contemporain*, Transversalité 1, capc-Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1990, pp. 45-46 in *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, pp. 115-116.

⁶⁷² C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 12.

demander, aussi, que fait ce semblant de façade accroché au mur. Le résultat peut s'avérer incompréhensible pour le spectateur, placé devant des objets qui n'ont ni début ni fin, privés de leur véritable forme. Ceci contribue à leur conférer une aura de mystère, comme Francblin comparant ces objets jadis basique à « un Barnett Newman »⁶⁷³. Le regardeur ne peut plus désigner immédiatement l'objet qu'il connaissait, soit parce qu'il est incapable de le reconnaître, soit parce que les modifications qu'il a subi sont bien trop importantes pour qu'on puisse encore le désigner comme on le faisait. Désemparé, le spectateur ne peut plus que se fier à ce qu'il voit : l'objet est accroché au mur ou monté sur des pieds, et placé dans un espace d'exposition, répondant aux codes de présentation de la peinture et de la sculpture. N'étant plus la capacité d'être référencé comme outil et ayant toutes les caractéristiques de la peinture et de la sculpture, il devient difficile de lui dénier sa nouvelle catégorisation. Celui-ci n'est plus appréhensible que par la vision, qui a désormais la charge de son évaluation. Cette fois, ce seront ses propres qualités qui vont être jugées. En réduisant les dimensions et en portant atteinte à l'intégralité de l'objet, Lavier empêche sa complétion et ainsi, sa mise en service, et donc, sa mise en relation. Diminué, il est délivré de sa destinée utilitaire et déterminé à en trouver une autre, cette fois-ci non en vertu de ce qu'il peut faire pour les autres, mais de ce qu'il peut être lui-même.

La série présente des objets de taille conséquente dont une part non-négligeable a été retirée : *Hollywood* affiche moins de la moitié des lettres, de même que la moissonneuse-batteuse est sérieusement amputée, tandis que les « Reliefs-peintures » ne présentent qu'une face sur les six en comptant le sol et le plafond. S'il est difficile de définir dans quelles proportions *Photo-relief n°1* a été diminué, l'impossibilité de reconnaître l'objet initial partir du résidu laisse entendre qu'une part conséquente de l'objet est désormais manquante. Les items présentés sont donc considérablement allégés. L'« élagage » étant évident, le spectateur sait et ressent que ces choses ont été abstraites d'un tout plus important. Ne présentant que quelque chose de partiel, elles nous apparaissent plus légères.

Le mode d'exposition souligne sensiblement cet effet. *Photo-relief n°1* met en scène une structure métallique de bonne dimension, un objet qui à n'en pas douter pèse son poids. Pourtant, ainsi découpé, ainsi présenté en diagonal – échappant donc à la force de la pesanteur –, fixé en hauteur sur un mur, la pièce évoque plus une forme de dentelle ferreuse qu'à un dispositif renforcé. Catherine Francblin évoque un sentiment similaire avec les « Reliefs-peintures » : « Suspendus au mur entre sol et plafond, les *Reliefs-peintures* donnent le sentiment de flotter dans le vide. Tout autour, le décor familial a disparu. C'est comme si on avait tourné un bouton et supprimé subitement les bruits de la ville. Le monde, devenu surface, est maintenant devant nous pareil à une image de film, à une membrane »⁶⁷⁴. Avec l'amputation drastique dont elles sont la cible, les œuvres mettent en scène des objets qui ont perdu plusieurs de leurs dimensions. Elles ont perdu leur utilité, leur taille, leur densité et leur masse. Elles sont passées pour certaines de la pleine trois-dimensions, de l'échelle supra-humaine, à une bidimension permettant de les accrocher

⁶⁷³ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion *op.cit.*, p. 88.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

simplement sur un mur. Tous ces objets étaient à l'origine profondément liés au sol : la charpente et le pylône permettent de créer un point de fixation afin d'élever quelque chose ; la maison et le lettrage ne peuvent se passer d'une base terrestre, quant à la moissonneuse-batteuse, le sol est la raison de son existence. Lavier, symboliquement et physiquement, a déplacé ces objets depuis la terre humide et ingrate jusqu'à l'éther doré de la salle d'exposition. Catherine Millet observe :

« Le point comme entre [« Photos-Reliefs » et « Reliefs-Peintures »] est qu'elles nous apparaissent comme des morceaux d'une réalité qui aurait été « cadrée ». L'isolement de l'élément de la façade, le découpage (...) de la moissonneuse-batteuse sont arbitraires. Leur impact tient en grande partie à l'effet de déplacement d'un objet ou d'un contexte non artistique vers un contexte artistique, (...). En raison précisément de l'arbitraire du cadrage comme de l'angle de vue sous lequel Lavier choisit de nous les montrer, ces objets sont à la recherche non d'un espace qui les qualifie, mais d'un espace qui leur soit absolument spécifique ; ils ne sont pas produits par un espace particulier, mais cherchent à en produire un. On peut alors s'amuser à remarquer qu'ils sont alors conduits à léviter(...). La façade est accrochée au mur à la hauteur d'un tableau, (...) la moissonneuse-batteuse repose sur quatre pieds presque invisibles, comme si, dernière concession à la littéralité, il fallait prouver que l'art est bien ce qui décolle du réel, mais par d'autres moyens que la mise en orbite institutionnelle »⁶⁷⁵.

Par ce découpage et cette exposition l'artiste illustre physiquement le passage de l'objet à l'œuvre par un allègement. Auparavant alourdi par son utilité ou la symbolique culturelle qu'il porte, l'objet, désormais centré sur lui-même est plus léger et, plus souple, enfin apte à sauter d'une catégorie à une autre. Si ces objets avaient été posés à même le sol de la galerie, on en aurait encore senti le poids, car ils n'auraient alors été considérables qu'en tant que rebuts, parties infirmes d'un tout qui n'existe plus. En accrochant, et soclant ces objets, Lavier suggère qu'ils sont achevés, qu'il n'y a plus rien à rajouter, qu'ils sont complets, qu'ils peuvent - symboliquement - voler de leurs propres ailes. Ils sont enlevés au sol, déchargés de leur fonction et délivrés de leur statut d'amputés. Ils sont saisis de façon plus légère, non plus comme des outils triviaux, ou comme des rebuts d'outils, mais comme des cibles de délectation esthétique.

A ce titre, l'opération de cadrage joue un grand rôle. En proposant non un objet mais un cadrage physique de celui-ci, Lavier n'expose pas un outil mais l'image d'une partie de celui-ci. Cette réduction sur le plan physique s'accompagne donc d'un changement sur le plan perceptif et conceptuel : une image pèse moins lourd qu'un objet. Une image est simplement un support en deux-dimensions auquel nous avons accès par la vision, et Lavier, en découpant l'objet, confine le rapport entre le spectateur et l'objet à un dialogue visuel. Il ne s'agit plus d'appréhender un volume, mais l'image de celui-ci, qui perd masse et densité. Nous avons d'ailleurs, par ce cadrage, accès à l'intérieur de l'objet, qui n'apparaît plus comme une entité monolithique, mais comme une coupe, une structure révélée, déconstruite, à l'intérieur de laquelle l'air circule. Dans les deux cas de figure, Lavier se sert des caractéristiques de l'image pour alléger l'item. Lorsqu'il réduit un volume au plan et l'accroche au mur, comme ce cas avec les « Reliefs-peinture » et *Photo-relief n°1*, l'artiste fait clairement entrer l'objet dans la dimension iconique. Il est réduit à deux dimensions et fixé au mur, contre le mur, suggérant qu'il n'y a qu'une face à voir, comme pour une image, qu'elle apparaisse selon le truchement d'un tableau, d'une photographie ou d'un écran vidéo. Avec les autres œuvres, le mécanisme est plus subtil. Lorsqu'il laisse se développer le volume, ou une partie, avec *Photo-relief n°2* ou *Hollywood*, c'est le principe de cadrage qui est utilisé pour suggérer la nature iconique des œuvres, établissant qu'elles sont confinées dans un

⁶⁷⁵ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 16.

cadre, que leur corporéité est subordonnée à un écran. Un objet n'a pas besoin de cadre. Il a ses propres limites. Ici elles lui sont imposées par une force extérieure, comme le support détermine de lui-même les bords d'une image. L'objet est traité comme tel et par conséquent, est ressenti comme tel. Bien que toujours très imposants, ces fragments nous paraissent malgré tout bien plus légers et aériens que les objets qu'ils furent pourtant.

Comme dans les « chantiers » précédents, la recherche esthétique est à l'œuvre. La question est de savoir comment l'artiste parvient à un résultat esthétique avec des objets aussi volumineux, et peu réputés pour leur élégance. L'essentiel du procédé découle des deux dynamiques précédemment décrites, celle du gain d'autonomie par la fragmentation, et de la mise en image des objets. En exposant au grand jour, sans détour, sans le parapluie de leur utilité qui détourne notre attention de leur apparence, Lavier présente froidement leurs lignes : « Lavier va-t-il nier la mauvaise qualité de ces édifices pour les aider à s'intégrer dans les immeubles des beaux quartiers ? Pas du tout. Il va au contraire affirmer leur caractère de simples façades, leur existence sans profondeur ; il va bêtement les transformer en *bas-reliefs*... »⁶⁷⁶. En réduisant ces objets aux images, il déplace le débat. Auparavant on jugeait de la valeur de ses objets quant à leurs performances en tant qu'outils. Désormais, parce qu'il n'y a plus qu'elles à voir, c'est sur les formes que toute l'attention est concentrée. Lavier fait en sorte que l'objet nous dévoile ses charmes : « Qu'il se contente d'accrocher comme un tableau un élément de façade préfabriqué, Lavier part des formes des objets eux-mêmes (...). L'objet tire (...) sa transmutation de lui-même, de ses propres qualités formelles »⁶⁷⁷. Ce faisant, l'artiste parvient à faire éclater les caractéristiques graphiques des choses. Il déclare : « les « reliefs-peintures » composés avec des éléments d'architecture préfabriquée – une architecture assez laide – donnent des tableaux construits et agréables à regarder »⁶⁷⁸. C'est parce qu'il est accroché de la même façon qu'on peut établir une comparaison avec un tableau abstrait, qui plus est un tableau de Mondrian. Un œil objectif aurait pu le remarquer, mais la corrélation est beaucoup plus simple à établir lorsque les modes de présentation sont identiques. Celui du tableau permet, voire oblige la contemplation esthétique. La pièce est placée à « hauteur de regard », afin d'offrir des conditions de visibilité optimales. Lavier n'intervient pas sur la qualité plastique-même de l'objet, en revanche il modifie ses conditions de visibilité, il facilite la rencontre esthétique entre l'item et le regardeur. Pour le pylône, l'artiste ne fait que prendre le relais des cadreurs : « Je crois que la force visuelle du pylône est très « multiple » parce qu'elle part dans plusieurs directions. On peut l'interpréter tel qu'il se présente dans l'espace comme un dessin. Il fonctionne aussi comme une sculpture minimale (...). Quand l'EDF veut prouver qu'elle a une vision d'avenir dans les publicités, elle montre souvent le même pylône »⁶⁷⁹. Lorsque l'évidence plastique n'est pas au rendez-vous, Lavier ne va pas hésiter

⁶⁷⁶ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 88.

⁶⁷⁷ D. Soutif « L'objet et l'art contemporain », *Qu'est-ce qui est contemporain*, Transversalité 1, capc-Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1990, p. 45 in *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 115.

⁶⁷⁸ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet*, *op.cit.*, p. 21.

⁶⁷⁹ Entretien avec D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 19.

à tricher quelque peu et à arranger la vérité. C'est le cas de la moissonneuse-batteuse, encombrante et laide machine, qu'il va présenter sous son meilleur jour :

« *Photo-Relief n°2* (...) résorbe en une image frontale. Pour obtenir que les bords de l'objet de grande taille, découpé, apparaissent aussi droits que ceux d'une photographie de quelques centimètres, Lavier a dû rectifier la déformation optique et la moissonneuse-batteuse est en fait découpée selon des courbes savamment calculées. Autrement dit, l'objet, parti pour constituer un impressionnant ready-made, se trouve taillé comme une sculpture et sa réalisation demande la prise en charge de problème de perspective (et même de point de vue unique !). Structurée selon un effet illusionniste, l'œuvre tire sa qualité de la façon dont elle s'impose au regard de maintenir dans ce point de vue unique (celui où le spectateur, il faut le rappeler, a le plus conscience de son identité), la violence de la masse (le poids de matière) »⁶⁸⁰.

L'artiste a confirmé le fait que la moissonneuse-batteuse n'est pas coupée de façon rectiligne, mais selon une certaine courbe : « Il a fallu scier les parties cylindriques de manière légèrement convexe pour qu'elles paraissent droites »⁶⁸¹. Il y a donc une recherche de frontalité, et d'illusion, ramenant ce travail sculptural à un procédé pictural : la moissonneuse-batteuse est traitée comme un trompe-l'œil. Plutôt que la mise en espace, c'est la déformation esthétique qui est recherchée et employée. On peut observer, dans un même ordre d'idée, que pour *Photo-relief n°1* l'artiste a placé la charpente de travers, en diagonal afin d'en améliorer les capacités expressives. L'objet, même découpé, fait l'objet d'une mise en scène afin d'exalter ses qualités esthétiques. Lavier s'arrange un peu avec la réalité – sans porter atteinte à la vérité de l'objet – de façon à nous le présenter selon le meilleur *angle* possible : on en revient alors, à la problématique du point de vue, de la vision. Ceci résonne au fond avec un des caractères initiaux de chacun de ces objets. Tous, à leur niveau, opèrent une transformation esthétique du paysage dans lequel ils se trouvent. L'intention est manifeste pour *Hollywood*, tandis que c'est la conséquence de leurs dimensions pour les autres. Une maison préfabriquée, une charpente ou un pylône modifient en conséquence l'endroit où ils se trouvent. Trop banals, ou simplement considérés comme laids car estampillés industriels, ils ne sont pas regardés avec attention, plutôt rapidement évacués par le regardeur. Lavier leur permet de requérir cette attention que leur taille, leur composition, leur matière commande.

Il est notable à ce titre que Lavier joue, afin d'accentuer notre sensation de plasticité, sur les paradoxes à l'œuvre dans ses pièces. Le premier, que nous avons déjà évoqué, est le mélange entre la tridimension de l'objet et la bidimension de l'image :

« La moissonneuse-batteuse, découpée en ligne droite sur quatre côtés, exhibe l'intérieur de son ventre mais, privée de ses terminaisons qui la relient fonctionnellement au monde, voit son identité détruite. On pourrait dire, étant donné le procédé qui consiste à découper à vif dans le réel pour en extraire un morceau, que cet objet est une métaphore de l'abstraction. Nous sommes en présence d'un volume à la fois géométrique (parallélépipédique) et compliqué (l'intérieur qui se découvre). Sachant l'intérêt que Bertrand Lavier porte aux « Compressions » de César, je ne crains pas de proposer une comparaison entre elles et *Photos-Relief n°2*. Dans les deux cas, un objet industriel se métamorphose en œuvre d'art dont la qualité naît d'une tension entre sa configuration interne qui évoque encore sa complexité fonctionnelle, et sa configuration externe, pure et hermétique »⁶⁸².

La plasticité de l'objet est révélée par la capacité de celui-ci à être traité comme une image, dimension dans laquelle où tout est construction visuelle. Dans le même ordre d'idée, un jeu est établi entre le caractère fini de l'item manufacturé, et la dimension non-finie de l'objet

⁶⁸⁰ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 16.

⁶⁸¹ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet*, *op.cit.*, p. 33.

⁶⁸² C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 12.

découpé. Les sciures suggèrent qu'une reformation a été effectuée, et que désormais les limites de l'objet ne lui sont pas imposées par sa fonction, mais par des données esthétiques. L'objet a été repensé de façon à être vu, à être appréhendé par le regard. C'est notamment la raison de leur réduction physique. L'artiste ne leur ajoute rien, il fait seulement en sorte que cette fois-ci, la dimension visuelle de l'objet soit prioritaire dans sa rencontre avec le spectateur.

3.2. Le changement de statut : la question du genre et le statut de la représentation.

Parce que Bertrand Lavier découpe un objet pour en faire une photographie ou une peinture « en relief », l'œuvre résultant de l'opération pose un problème : à quelle catégorie appartient-elle ? Par définition, photographie et peinture sont des arts de la deux-dimensions ; le relief, même le plus faible, répond de la sculpture. Ce problème est récurrent chez l'artiste et était notamment au cœur des « repeintures ». Daniel Soutif note qu'un télescopage entre trois disciplines s'accomplit ici : « Photographie, peinture et sculpture se brouillent lorsque apparaissent ces *Photos-reliefs* dans lesquels le découpage photographique vient surimposer sa forme à des objets qui acquièrent alors un statut à l'étrange ambiguïté »⁶⁸³. Pour Catherine Millet, c'est le principe du ready-made qui est convoqué pour être aussitôt malmené : « Ce sont des représentations tridimensionnelles de photographies. C'est dire à quel point, dans son désamorçage de la logique ready-madiste, Lavier joue de plus en plus serré »⁶⁸⁴. Il est vrai qu'en mobilisant des objets industriels, la question du ready-made est à nouveau posée. Cependant, on peut objecter que les éléments ne sont jamais présentés en l'état et qu'ils subissent immédiatement d'importantes transformations *visuelles*, contrevenant ainsi à la nature du ready-made. Ceci étant, la remarque de Millet ne se situe pas à ce niveau : elle porte sur la dimension critique du ready-made, et sa façon de mettre au défi l'image. Ici, celle-ci est sortie de son « cadre » pour entrer sur le terrain du volume et se mesurer à son antithèse le relief. A la planéité hypnotique de l'image, Duchamp opposait le trouble de l'espace et de la transparence. Il est notable que comme chez le franco-américain et son *Grand Verre* – qui visait à la destruction de la peinture –, Lavier ne présente que des objets ajourés, le regard pouvant simplement les traverser. L'image est donc placée sur un terrain glissant, où le volume est maître et le regard transperçant. Deux des caractéristiques clés de l'essence iconique sont donc mis au défi : nous ne sommes plus face à une surface plate fixant le regard, – a priori. Le fait que le mot « relief » soit mentionné dans le titre de chacune des miniséries n'est pas à prendre à la légère. Dès le départ, Bertrand Lavier insiste sur le fait que nous sommes face à des œuvres d'un genre paradoxal : des images en volume.

S'engage alors une lutte de pouvoir entre ces deux forces. Pour savoir qui l'emporte, il est nécessaire de reprendre certaines conclusions précédentes. Nous avons auparavant établi que le traitement faisait perdre à l'objet poids et densité. Ce qui se présente à nous est un relief certes,

⁶⁸³ D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 27.

⁶⁸⁴ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 16.

mais un relief limité. Or, comme nous l'avons vu à l'instant, ces limitations ne sont pas propres à l'objet, ni à sa destination utilitaire et industriel, mais décidées par l'artiste selon un cadrage photographique dans le cas des « Photos-reliefs », ou une coupe relativement arbitraire pour les « Reliefs-peintures ». Si l'objet conserve son format, la façon dont il se présente est dépendante d'une volonté artistique qui fait désormais partie de son ADN : « Chacun des objets monumentaux (les lettres d'*Hollywood*, 1999-2000, ou le pylône de *Pylône-Chat*, 1993) est présenté grandeur nature, mais leurs bords se voient coupés en fonction du lieu d'exposition, qui devient ainsi un cadre naturel »⁶⁸⁵. Ce qui est offert aux yeux, c'est un relief maîtrisé, domestiqué par les codes de la représentation iconique. Nous ne sommes pas mis face à une ronde-bosse, mais à des « faces ». Les œuvres s'approchent, au mieux, du bas-relief, mais jamais de la sculpture à part entière. Même *Photo-relief n°2* et son imposante moissonneuse-batteuse, l'œuvre la plus à même d'être considérée par une sculpture, est plus traitée comme la somme de ces côtés – sachant que l'accent est mis sur l'un d'eux en particulier –, et non comme l'entièreté de son volume. Cette œuvre met en concurrence la prise d'espace et la planéité. Ici la platitude de la photographie détruit peu à peu le volume. Nous n'en faisons pas le tour, mais avons accès à son intérieur, soit sa perspective. On est confronté à une mise en image du volume, qui se trouve réduit à des facettes. Catherine Franclin propose à cet effet une comparaison avec un mouvement de peinture :

« C'est également telle qu'elle apparaîtrait en très gros plan sur une photographie que nous apparaît la moissonneuse-batteuse de *Photo-relief n°2*. Du moins nous apparaît-elle ainsi sous un certain angle. Car si l'image photographique impose un point de vue unique (point de vue adopté par Lavier dans l'œuvre murale qu'est *Photo-relief n°1*), sa matérialisation en volume, telle qu'elle surgit de *Photo-relief n°2*, propose en revanche plusieurs points de vue possibles. Tout se passe comme si Lavier ne restaurait ici par le cadrage – autrement dit le découpage à la scie de l'objet réel – le souvenir de la photographie que pour mieux faire éprouver la liberté qu'il nous offre de voir derrière l'image, de pénétrer la troisième dimension. Aussi cette œuvre exceptionnellement encombrante, qui peut être vue à la fois comme une image plane et un objet pénétrable, n'est-elle pas sans évoquer la démarche des cubistes qui entendaient ressaisir la réalité en exposant différentes facettes d'un volume sur un même plan »⁶⁸⁶.

Encore une fois, c'est l'image qui gagne. Celle-ci a réussi à s'imposer dans un environnement hostile, et a fait plier le volume et la densité sous ses lois. Comme les titres l'indiquent, nous sommes face à des photographies ou à des peintures mises en reliefs, plutôt qu'à des sculptures iconiques. Ce faisant, Bertrand Lavier augmente les capacités de l'image, il étend le terrain de celle-ci à des zones qu'on lui pensait interdites. L'image ici semble pouvoir tout dévorer sur son passage, et s'approprier tout ce qu'on lui tend.

Dans ces œuvres, l'objet entretient un rapport de soumission avec les lois de l'image : « Les œuvres de Lavier réunies sous le terme de « Photos-reliefs » illustrent de manière radicale la relation de subordination de l'œuvre à un code esthétique »⁶⁸⁷. Ceci a des conséquences sur la nature de l'œuvre, et sur ce qu'elle dit de l'état d'une représentation. L'ensemble des pièces mentionnées effectue un brouillage du cycle représentationnel habituel. Bertrand Lavier présente la chose ainsi : « Je viens d'ouvrir un nouveau chantier sur la photographie. Les œuvres ont pour

⁶⁸⁵ N. Bourriaud, *Expérience Pommery #6*, op.cit., p. 39.

⁶⁸⁶ C. Franclin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, op.cit., pp. 124-126.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 124.

terme générique les « photos-reliefs ». Ce sont des représentations réelles de photographies. Je prends des clichés, par exemple, de photographies de charpentes métalliques. J'ai fait réaliser grandeur nature une photographie représentant des charpentes métalliques : l'objet perçu est directement issu du cadrage de la photographie, c'est une sorte de bas-relief issu de ce cadrage »⁶⁸⁸. On peut tout à fait appliquer cette définition aux « Reliefs-peinture » ainsi qu'aux pylônes et autres lettrages. Partant de là, on observe donc un renversement. Comme le note Catherine Millet, nous ne sommes plus dans un schéma classique, où, par une image, un artiste tente de reproduire un objet. En l'occurrence, l'objet est tiré d'une image, une photographie : « Le principe des « Photos-Reliefs » est le suivant : ayant comme modèle une photographie, Bertrand Lavier fait exécuter en trois dimensions ou adapte l'objet qu'elle représente en respectant exactement le cadrage. L'objet copie l'image »⁶⁸⁹. Seulement, le procédé est encore plus complexe que cela, puisque le modèle de la photographie est l'objet lui-même. Millet poursuit : « Ce sont aussi des objets réalisés par l'artiste mais qui, à l'inverse de ce que l'on entend habituellement par « reproduction », prennent pour modèle une photographie ou même une image mentale, et restituent l'échelle et la matière de l'objet qui a été le modèle de leur modèle »⁶⁹⁰. Elle est suivie ici par Catherine Francblin :

« *Photo-Relief n°2*⁶⁹¹, sculpture en acier accrochée au mur et reproduisant une photographie noir et blanc qui, elle-même représentait un fragment de structure métallique. A la fois photographie (dans le cadrage, les bords coupés, le noir et blanc) et relief, cette pièce a quelque chose d'héroïque parce qu'elle semble indiquer que l'art peut changer le destin des objets qui est de naître au réel pour finir sous forme de trace. *Photo-Relief n°2* accomplit le chemin inverse : de la trace à la matière, de la reproduction à la production »⁶⁹².

Cette remarque est très intéressante puisqu'ici, au fond, en créant une image (l'œuvre est cadrée selon le principe de la photographie/tableau/dessin), et en conservant la matérialité de l'objet (puisque c'est l'objet), on se trouve dans l'incapacité de tracer une limite entre l'objet et sa représentation. L'œuvre ici, par cette ambiguïté ontologique relève des deux à la fois. On retrouve le paradoxe des objets repeints, ces œuvres au don d'ubiquité, capable d'être à la fois l'item et sa propre représentation. On retrouve le même brouillage que précédemment, où l'on ne peut dénier que nous sommes à la fois en présence de l'objet et de son image.

Pendant, on décèle ici une différence, dans l'altération irréversible de l'objet, désormais inutilisable. Cette fois, la mise en image est inscrite dans sa chair, dans la chair qui a été retranchée. Dans les chantiers précédents, le procédé était surimposé à l'objet par traitement somme toute indolore et parfois indécélable. Ici, le passage iconique s'est effectué avec violence et détermination. C'est ce qui permet d'affirmer cette fois que, si l'objet initial est bien présent, c'est sa représentation qui domine. Façon pour l'artiste, au fond, que ces objets procèdent de représentations :

⁶⁸⁸ « Représenter et devenir en même temps ». Entretien avec J. Pineau, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 93.

⁶⁸⁹ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 12.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁹¹ En réalité, il s'agit du numéro 1.

⁶⁹² C. Francblin, « Bertrand Lavier, la rematérialisation de l'art », *Contemporeana*, New York, 1990, in *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 120.

« S'est-on suffisamment rendu compte que le réel nous arrive toujours cadré : notre propre champ de vision, l'écran de cinéma ou de la télévision, les photos dans les journaux... Moi j'expose cela en vrai, en dur »⁶⁹³. L'histoire du cadre et de la fenêtre en peinture reste à écrire même si l'on en connaît bien les étapes fondatrices, à commencer par les célèbres prescriptions d'Alberti. Dans une telle histoire, Bertrand Lavier mériterait un chapitre à lui seul, car peu d'artistes, contemporains ou non, auront autant que lui pris en considération ces bords latéraux et autres limites frontales que sont toujours cadres, fenêtres et vitrines »⁶⁹⁴.

Les images existaient avant même ces objets et c'est ce qui a permis leur naissance. Le procédé est tout à fait évident avec les « Photos-reliefs », découpés selon une photo, et *Hollywood* qui lui reprend un cliché plus traditionnel :

« La photographie m'intéresse aussi dans la relation qu'elle induit avec la réalité. J'ai fait des photos-reliefs qui sont des représentations, dans la réalité, de la photographie. (...) La réalité sciée au cadrage de la photographie a quelque chose de monstrueux. L'objet devient ainsi la concrétisation de son image dans un catalogue de ventes. Dire que ces objets représentent de la photographie heurte de prime abord. Question de langage.

A la Biennale de Lyon, je vais montrer en grandeur nature trois lettres et demie d'Hollywood. Ces trois lettres et demie résonnent comme un détail, un souvenir, un fétiche. J'ai montré une maquette à des gosses et ils se sont exclamés : "oh! ça, c'est Hollywood!". La publicité a déjà récupéré ça à son profit. L'idée de Jean-Hubert Martin est de montrer un "Partage d'exotismes". Je lui ai dit : "tu sais, pour moi, l'exotisme, c'est assez simple. Il suffit de partir n'importe où et de revenir chez soi, où qu'on soit." L'exotisme, Hollywood le fait très bien mais à notre place. C'est le point de vue du cliché »⁶⁹⁵.

A une époque où l'image règne, il est fréquent pour nous de voir des représentations de quelque chose bien avant de voir l'item en chair et en os – c'est tout le principe de la publicité, et des informations en général. On peut établir que cette primauté chronologique de l'image vaut pour notre rapport à l'art : nous verrons pour l'essentiel des reproductions, et nous en contenterons, bien des œuvres se situant dans d'autres pays, d'autres continents. Nos contacts physiques avec une œuvre sont, la plupart du temps, le deuxième temps de la rencontre. Une redéfinition de ce rapport est donc nécessaire. Ici, Lavier suggère fortement que l'image l'emporte toujours sur l'objet, qu'elle est plus forte et dans une grande mesure, qu'elle le détermine. Il est significatif qu'à l'occasion des « Peintures-reliefs », qui elles ne peuvent revendiquer cette origine photographique, l'artiste n'a pas hésité à exposer simplement la photographie de la façade préfabriquée⁶⁹⁶, légèrement plus petite que l'originale. L'image suffit, c'est ce qui fait l'œuvre ici. A cela s'ajoute le fait que la production d'image est devenue, depuis le XX^e siècle, un procédé à la portée de tous : « Quant au cadrage photographique, c'est un procédé familial à tous, à commencer par les propriétaires d'appareils photo et les lecteurs de catalogues de vente des grands magasins - ce qui inclut finalement beaucoup de monde... »⁶⁹⁷. La création d'image et notre rapport à elles sont donc au cœur de notre façon d'aborder le monde.

Ceci nous fournit un élément de réponse capital quant à la définition du réel par l'art contemporain chez Lavier. Dans sa justification de l'emploi de la photographie, l'artiste mentionne souvent la notion de cliché : « Je crois que la force visuelle du pylône est très « multiple » parce qu'elle part dans plusieurs directions. On peut l'interpréter tel qu'il se présente dans l'espace

⁶⁹³ Entretien avec J. Henric, in *Bertrand Lavier, Conversations (1982-2001)*, op.cit., p. 118.

⁶⁹⁴ D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, op.cit., p. 27.

⁶⁹⁵ « Le point de vue du cliché », Entretien avec H. Gauville, in *Libération*, Paris, 16 juin 2000. http://www.liberation.fr/cahier-special/2000/06/16/le-point-de-vue-du-cliche_327441.

⁶⁹⁶ C'était pour *Relief-peinture n°2*, lors de son exposition au Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, à Vienne. Cf. ANNEXES, cat. 105.

⁶⁹⁷ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, op.cit., pp. 126-131.

comme un dessin. Il fonctionne aussi comme une sculpture minimale (...). Quand l'EDF veut prouver qu'elle a une vision d'avenir dans les publicités, elle montre souvent le même pylône. C'est une sorte de cliché, et ce cliché se prête à des nombreuses interprétations ou à des manipulations dans un but précis »⁶⁹⁸. Ici, cliché et fragments fonctionnent de concert, chacun permet d'évoquer, alors qu'il n'est lui-même qu'un élément particulier, quelque chose de plus grand que lui. Pour le cliché, il s'agit d'une thématique culturelle – l'objet rappelle une époque, un lieu, symbolise quelque chose ; pour le fragment, il évoque l'objet dans son entièreté. Ici les deux notions se télescopent : un fragment est aussi un cliché. C'est le cas avec *Hollywood*, mais aussi avec *Pylône-chat* et *Photo-relief n°1*, ou *Peinture-relief n°2* : les deux premières font penser à la tour Eiffel, le troisième à Mondrian. Il est nécessaire à ce moment-là de rappeler la présence du paradoxe entre la taille des objets, colossale, et leur réduction omniprésente. Lavier va jusqu'à inscrire le mot « détail » dans le titre du *Pylône-chat*, afin de bien insister sur le caractère fragmentaire de l'objet, même si son identité reste claire. L'élément est simplement « aux dimensions de l'espace. C'est sur sur-mesure »⁶⁹⁹, de la même façon que « l'œuvre Hollywood ne présente que trois lettres et demie du mot, comme si c'était recadré dans un film et renvoie au gigantisme même de l'œuvre originale »⁷⁰⁰. A chaque fois, c'est un morceau d'objet en trois-dimensions, qui nous est offert, le plus possible, en deux-dimensions, le plan étant plus rapidement appréhendable par l'homme que le volume, surtout quand celui-ci dépasse certaines dimensions et nécessite un temps certain pour en faire le tour. Cette sensation que quelque chose de plus grand existe, couplée à la prédominance de la dimension iconique, permet d'établir ceci : Ici Lavier sous-entend, comme il le disait auparavant par l'expression « le réel nous arrive toujours cadré », que la réalité ne peut être perçue qu'à travers du fragment. Elle est trop vaste, trop multiple, pour être appréhendée, même par un concept ou un mot. On n'a accès à elle que par « le petit bout de la lorgnette ». Elle doit être absolument réduite pour nous être accessible et c'est là toute la mission de l'art. L'œuvre d'art est cette nécessaire fragmentation, morcellement du réel, cette réduction du faisceau qui nous permet de capter les informations. En réduisant les objets à un morceau ou une face d'eux-mêmes, Lavier ne limite ni leur pouvoir d'identification, ni leur pouvoir d'évocation, ni leur puissance expressive. Bien au contraire, ces trois éléments sont décuplés. Les objets entiers n'auraient probablement pas les mêmes qualités. C'est parce qu'ils ont été traités comme des images, comme des réductions visuelles du réel, qu'ils sont devenus objets d'arts.

La série des « fragments » permet à Bertrand Lavier de prendre parti dans ses assemblages paradoxaux d'objets et d'images. L'artiste délaisse cette fois son goût pour les items intacts, afin de mettre en avant la puissance de la représentation et de suggérer la possibilité que, contrairement à la croyance habituelle, le rapport de causalité ne s'effectue pas toujours dans le sens objet-image et que ces dernières sont parfois à l'origine-même des objets. Ceci à des conséquences sur notre représentation de la réalité. On pourrait croire ici que Lavier souscrit à une

⁶⁹⁸ Entretien avec D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 19.

⁶⁹⁹ *Ibid.*

⁷⁰⁰ « Portrait de Bertrand Lavier ». Entretien avec J. Daive, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 192.

vision conceptuelle du monde, les objets concrets dérivant d'éléments immatériels, pouvant donner lieu à d'autres objets : Lavier aurait pu prendre d'autres photographies, avec d'autres cadrages et ainsi créer d'autres formes pour les objets. Cependant, cette domination de l'image est contradictoire avec la philosophie conceptuelle. Lavier ne cherche pas à rendre compte d'une universalité. Il est tout entier tourné à démontrer que précisément, notre rapport au monde est et reste fragmentaire et que nous n'avons accès à lui que par d'infimes parties, éléments microscopiques qui ne doivent pas être dévalués sous prétexte que quelque chose de plus grand existe. Au contraire : il s'agit de nos moyens d'entrée dans le monde, ils doivent être considérés et appréciés. En exposant ces fragments, ces découpages conscients, Lavier rend évidente cette approche du monde par le détail et la met en scène de façon à nous faire accepter son intérêt et son importance. Une fois le problème du cadre et du statut de l'image, c'est au tour du regard d'être mis en perspective et interrogé, chose qui sera faite avec les séries suivantes, les « Miroirs » et les « Vitrines ».

Chapitre X : Miroirs et Vitrines (1984-1998)

1) Peinture sur verre.

A nouveau, nous allons réunir deux séries de Lavier en une seule analyse, les techniques, les influences et les résultats nous apparaissant suffisamment proches. Il s'agit ici de deux chantiers relativement espacés dans le temps. Le premier constitue en une excroissance des « objets repeints » : les « miroirs repeints » ; et le second est une relative nouveauté apparaissant à la fin des années 90, les « vitrines ».

*Peinture*⁷⁰¹(1984) marque l'arrivée d'une excroissance pour la série des « objets repeints », un luxueux miroir étant recouvert de peinture. Le pigment recouvre la glace comme le cadre doré et empêche ainsi le miroir de remplir son rôle, sa capacité de réflexion s'en trouvant grandement diminuée. Le spectateur est dorénavant davantage confronté à la surface du miroir qu'à sa propre image, à l'objet lui-même plus que sa fonction. *Giudecca*⁷⁰²(1991) fonctionne sur le même principe, à la différence que son format est nettement plus horizontal, et s'oppose ainsi nettement aux touches de pinceau quant à elles verticales, attirant d'autant l'attention sur ces dernières. Le cadre, simple et gris, renforce le sentiment de se trouver devant une plaque d'acier et non un miroir. De même, le nouveau format, très proche de celui de la peinture de paysage ou de l'abstraction gestuelle, facilite l'identification avec la peinture.

*Rue Louise Weiss n° 8*⁷⁰³(1998) est une photographie de vitrine de magasin, repeinte au « blanc d'Espagne » par des ouvriers chargés de la réfection d'un bâtiment située dans la rue mentionnée par le titre. La photographie isole le motif de tout contexte, ne laissant voir qu'un tableau, proche de l'abstraction gestuelle monochrome. Le traitement de reprographie - des pigments sur une toile -, reconnecte l'image avec cette dimension picturale, de la même façon que la disposition, l'œuvre étant accrochée au mur comme un tableau.

⁷⁰¹ Cf. ANNEXES, cat. 106

⁷⁰² Cf. ANNEXES, cat. 107.

⁷⁰³ Cf. ANNEXES, cat. 108.

2) Les verres peints dans l'Histoire.

Si quelques années séparent ces deux mouvements et que chacun a un élan propre, ils partagent quelques origines communes. Il s'agit donc de préciser à la fois les fondements particuliers de chaque chantier tout en soulignant ce qui les rapproche. Dans un premier temps, nous aborderons l'origine précise de chacun, et comment s'enchaînent-ils les uns par rapport aux autres, puis nous nous pencherons sur leur situation dans l'histoire de l'art et les inspirations dont ils se réclament.

2.1. Miroirs et vitrines, une continuité logique dans la carrière de Lavier ?

Comme nous l'avons dit à l'instant, les « Miroirs » apparaissent seulement trois ans après le démarrage du chantier des « objets repeints »⁷⁰⁴. L'artiste multiplie les expérimentations à ce moment-là, et les miroirs devaient fatalement faire l'objet d'un test, comme l'analyse l'artiste lui-même :

« De manière presque inévitable : on est attiré par cette lumière, on est sur le motif ; en réalité, c'est donc une façon de conjurer le fait qu'on passe de l'autre côté de ce miroir. Quand vous peignez un piano (...) la peinture et le modèle sous la peinture, définissent une espèce de mouvement encore une fois très lié à une spirale. On est conduit finalement à regarder le reflet de la réalité et le miroir est en fait la clé de voûte de ce processus. C'est donc très logiquement que je suis arrivé à peindre des miroirs »⁷⁰⁵.

Comme on a pu le voir, l'une des thématiques au cœur du chantier des « objet repeints » était le mélange entre l'objet et sa propre représentation, chaque pièce présentant un item et l'image de celui-ci, soit son image projetée, une bonne définition du reflet, bouclant ainsi la boucle entre « objet repeint » et « miroir » : sans la chose, pas de repeinture, et sans peinture, pas d'image, de la même façon qu'un sujet doit être en face du miroir pour fournir un reflet et donc que ce reflet est entièrement tributaire de la présence physique de ce sujet. Par là, repeindre la surface d'un miroir apparaît comme une surmultiplication du procédé original : un miroir est susceptible de fournir l'image entière d'une pièce, et donc de plusieurs objets simultanément. Repeindre sa glace revient à intervenir sur ces images, et de les rendre picturales, toutes ensembles, d'un seul coup. A ce stade, donc, la mobilisation d'un miroir et son recouvrement par le pigment apparaît comme une étape logique d'un chantier plus grand.

Ceci étant, la miniserie ne saurait être cataloguée comme une simple émanation des « objets repeints ». Cela tient tout d'abord à sa longévité et à sa spécificité. Si certaines autres catégories d'objets (les pianos, les panneaux de signalisations) ont eu elles aussi leur heure de gloire, les miroirs se distinguent. Ils constituent un pas expérimental en avant, ou en tous cas une inflexion de la direction initiale donnée au chantier, puisqu'ici Lavier repeint non seulement un objet, mais un objet qui donne à voir d'autres objets. En recouvrant la surface du miroir, il n'altère pas seulement

⁷⁰⁴ Cf. C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 72.

⁷⁰⁵ « Portrait de Bertrand Lavier ». Entretien avec J. Daive, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, pp. 183-184.

l'identité visuelle du miroir, mais aussi et surtout celle de ceux qui se placent en face et qui alors font partie de l'œuvre. Les miroirs constituent donc une étape à part, car elle ne se limite pas à une interrogation froide concernant le sort des objets communs, mais s'attaque aussi à notre propre représentation. Catherine Francblin fait état d'une expérience particulière :

« Avec un peu de peinture sur un objet clairement identifiable, Lavier donne donc à chaque spectateur la possibilité d'expérimenter l'inconsistance de sa plus ancienne certitude : celle qui concerne sa propre identité. On ne comprend rien à cette œuvre tant qu'on ne mesure pas l'importance d'une telle rencontre, tant qu'on ne comprend pas qu'en dépit de tout ce qu'on peut dire (écrire ou lire) à son sujet, l'une de ses principales vertus tient à la signification qu'elle permet de saisir dans la dynamique d'une expérience concrète et personnelle »⁷⁰⁶.

S'il y a bien un objet repeint à proprement parler -le miroir-, toute une foule d'autres est concernée par l'opération, là où le procédé initial se concentrait précisément sur la transformation individuelle d'un objet. D'autres leçons sont donc à tirer.

Concernant la deuxième miniserie, il convient de se rendre aux déclarations de l'artiste, confessant que les vitrines sont « liées aux objets peints, en partie »⁷⁰⁷. Pour comprendre cette assertion, il faut revenir légèrement en arrière et se pencher sur le processus de fabrication de ces vitrines. Ce processus s'avère plus complexe et surtout plus segmenté que la repeinture des objets. Tout cela part de la découverte par Lavier de ces vitrines peintes « au blanc d'Espagne » de boutiques en travaux :

« Quand je me balade dans les rues de Paris et que je repère quelques-unes des plus belles vitrines, je demande à un photographe de faire une prise de vue. Il y a plusieurs niveaux successifs. Le photographe me donne l'ektachrome, je le confie à un laboratoire qui le numérise. C'est très lourd, 380 mégaoctets. Je rentre ce fichier dans l'ordinateur qui transmet l'information à l'imprimante à jet d'encre. L'imprimante peint sur une vraie toile, une toile de peinture. Cela donne un grand tableau gestuel. On a vraiment devant soi la peinture telle qu'on l'a vue dans la rue »⁷⁰⁸.

Lavier ajoute que les dimensions du tableau sont subordonnées à celle de la vitrine⁷⁰⁹. On saisit alors progressivement le rapport. Dès le départ, il s'agit de peinture posée sur un objet commun, en l'occurrence, une vitrine de magasin. Ici, on retrouve la thématique au cœur du chantier mentionné, à savoir, une attention picturale portée sur un item quotidien et invisible. Transparent par nature, vouée à être traversée par le regard qui s'attarde sur ce qu'elle contient, invisible donc, la vitrine est la métaphore parfaite de ces objets dont Lavier parle depuis 1980. De plus, en utilisant le procédé de l'impression informatique, et en ne se contentant pas d'un tirage photographique, Lavier réutilise le dépôt de pigment sur un support, a fortiori, sur une toile, rejoignant ainsi la dimension fortement picturale des « objets repeints ». Aussi, en utilisant des toiles reprenant à l'identique le format original des vitrines, il colle au maximum à l'objet initial, et cite clairement la série des repeintures où la question de l'échelle 1/1 était déterminante. La filiation entre les « vitrines » et les « objets repeints » est donc manifeste.

Celle qui existe entre celles-ci et les « miroirs » n'est guère plus difficile à établir. Elle est d'abord chronologique. Lavier expose en 1998 un miroir peint (*Sans titre*) à l'espace « The Box » à Turin. Quelques mois plus tard apparaissent pour la première fois les « Vitrines » à la galerie Massimo Minini à Brescia, toujours en Italie. L'année d'avant, l'artiste avait aussi présenté plusieurs

⁷⁰⁶ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 72.

⁷⁰⁷ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet*, *op.cit.*, p. 45.

⁷⁰⁸ Entretien avec D. Birnbaum, *in Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 19.

⁷⁰⁹ N. Bourriaud, *Expérience Pommery #6, Sons & Lumières*, *op.cit.*, p. 39.

miroirs peints, signe qu'au moment de la gestation des vitrines⁷¹⁰, les miroirs faisaient partie des préoccupations de l'artiste. Il y a donc de fait un lien temporel entre les deux séries qui s'enchaînent parfaitement de ce point de vue. L'artiste par ailleurs confesse que les deux sont reliées et qu'elles appartiennent au même champ visuel : « Le blanc et la transparence m'intéressent beaucoup, comme par exemple avec les « miroirs peints ». Beaucoup de gens ont d'abord cru que les « vitrines » étaient des « miroirs peints ». Elles étaient de la même famille, celle de la transparence, de la luminosité »⁷¹¹. Chacune présente un plan quadrilatère, parsemé de coups de pinceaux créant un motif abstrait et dénuée d'une véritable polychromie. De la même façon, une interruption de la vision du regardeur est à l'œuvre dans les deux séries, le miroir peint l'empêchant d'accéder à son reflet, la vitrine le privant de son contenu, chacun forçant le spectateur à se focaliser sur l'objet lui-même et non ce qu'il contient ou permet. Le traitement double de la photographie et de l'impression, dans le cas des vitrines peintes, accentue le phénomène. La vitrine originale, celle de la rue, laisse encore la possibilité de discerner quelque chose à l'intérieur du magasin et de fait, celui-ci, même invisible, existe, ce que le spectateur sait absolument. En exposant simplement l'impression de la photographie, Lavier supprime cette possibilité et ne rend accessible que cette surface, faite uniquement de matière pigmentaire. Chacun met donc en scène une rupture du cheminement interne de la vision, et une captation de celle-ci par la couche de peinture et par la neutralisation de l'en-deça. Chacune voit son contexte supprimer et devenir un objet concentrant l'attention, au lieu d'être simplement un prisme défecteur de cette attention. Ici miroirs et vitrines sont cousins.

2.2. Des inspirations artistiques multiples : Borgès, Boubat, pop art.

Comme il a été établi à l'instant, Lavier s'intéresse de près au problème de la représentation et à l'image des objets. Du point de vue artistique, l'image du miroir a fait fortune dans l'histoire des arts, éternel renvoi à la thématique du double, de la schizophrénie, de la dissimulation. Lorsqu'on tente de raccorder la figure du miroir à la création artistique du XX^e siècle, le nom de Jorge Luis Borges s'impose de lui-même. Le miroir et le double font partie des obsessions de l'écrivain argentin dont il décrit les propriétés et les pièges dans ses nombreuses nouvelles ou essais. Un des poèmes du recueil l'auteur s'intitule d'ailleurs « Les miroirs » et contient des passages qui rappellent les œuvres de Lavier : « Moi qui toujours ressentais l'horreur des miroirs / Non seulement devant la glace impénétrable / Là où s'achève et commence, inhabitable, / Un impossible espace peuplé de reflets »⁷¹². L'auteur parle également d'une « surface silencieuse »⁷¹³, d'un « Miroir masqué qui à travers la brume / De son rouge crépuscule semble estomper / Ce visage qui s'y mire et s'y voit regardé »⁷¹⁴. Ces vers renvoient inévitablement à la surface givrée des

⁷¹⁰ M. Griffay, *Bertrand Lavier, depuis 1969, op.cit.*, pp. 141-143.

⁷¹¹ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 46.

⁷¹² J.L. Borges, « L'Auteur » in *Œuvres Complètes*, t. II, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1999, p. 33.

⁷¹³ *Ibid.*

⁷¹⁴ *Ibid.*

miroirs laviériens qui sont d'autant plus des « glaces impénétrables », « un impossible espace », une « surface silencieuse » que ledit miroir est devenu muet, incapable de refléter le moindre objet ou la moindre personne, dont le visage en effet « semble s'estomper ». La suite du poème renvoie à un autre aspect de l'œuvre : « Le cristal nous épie, si entre les quatre/ Murs de ma chambre il y a un miroir, / Je ne suis plus seul, un autre est là, le reflet/ Que dispose dans l'autre un théâtre secret »⁷¹⁵. La glace du miroir étant profondément prise dans le vernis, le reflet des objets s'en trouvent grandement altérés et ne correspondent plus au sujet, qui voit sa propre image le trahir et devenir cet « autre ». Ici « Tout est événement, rien n'est souvenir »⁷¹⁶, précisément parce que le reflet n'agit plus en tant que rappel du visage de celui qui se regarde, mais en nouvelle construction, qui ne peut être visible que pendant le court moment où l'individu fait face à la glace. Borges, bien sûr, ne pense pas aux œuvres de Lavier qui sont très largement postérieures au poème, et fait plutôt référence à la dimension inversée du reflet qui présente les choses « de droite à gauche »⁷¹⁷, mais parle bien de cette altération soudaine et inquiétante de la réalité. L'Argentin conclut son poème par la réflexion suivante : Dieu a fait l'Homme a son image et le miroir fut inventé pour que « l'Homme sente qu'il n'est que reflet »⁷¹⁸. On remarque au passage ici, un lien intellectuel entre Borges et Lavier : chacun présente une réalité fortement influencée par sa propre représentation, Borges arguant que le monde est créé notamment par les rêves et ces fameux miroirs. Par son action, Lavier entérine et aggrave la déformation que représente le miroir. La connaissance de Lavier de l'œuvre de Borges est attestée⁷¹⁹, mais n'a jamais fait l'objet d'une étude profonde. On décèle dans tous les cas une similitude entre la façon dont les miroirs sont dépeints et quels sont leur effet sur le monde dans les écrits de Borges et dans les œuvres de Lavier, qu'il s'agisse des miroirs ou plus largement des « objets repeints », qui fonctionnent comme les reflets chez l'Argentin : une fois recouverts de peinture, les pièces à la fois identiques à leurs référents, et en même temps insidieusement dissemblables, s'apparentent aux traitres doubles dont parle Borges. Lavier objective cette capacité du miroir à rendre à la fois compte du monde tout en l'altérant significativement, et à nous donner une information sur nous-mêmes quelque peu factice – tout en étant la seule à laquelle nous pouvons nous fier.

La filiation des « Vitrines » est plus évidente. L'artiste aborde tout d'abord le thème de l'abstraction : « Pour moi c'est de l'abstraction lyrique »⁷²⁰. En effet, la façon dont la peinture est posée, rapidement, énergiquement, rappelle certaines toiles abstraites du milieu du XX^e siècle, qu'il s'agisse de Pollock ou de Georges Mathieu – on peut du reste faire la même remarque pour les miroirs, mais la touche est ici beaucoup plus visible. La remarque de Lavier a quelque chose d'ironique, puisqu'il compare une vitrine repeinte à la va-vite par un ouvrier en bâtiment, dont l'image est imprimée ensuite par une machine informatique, à un art particulièrement sérieux,

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2012/10/02/03015-20121002ARTFIG00315-bertrand-lavier-la-malice-des-choses.php>

⁷²⁰ Entretien avec C. Broué in *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

tourné vers l'authenticité et l'expression personnelle. Avec des moyens inverses, l'artiste prétend arriver au même résultat. Au-delà de la pique, il est évident que l'artiste se sert essentiellement de cette référence afin de valider l'aspect pictural de l'œuvre et de l'inscrire dans une histoire de l'art déjà faite, plaçant la pièce sur le plan de la peinture et non pas du ready-made. Le débat alors se porte plus sur les qualités esthétiques de l'image que sur le bien-fondé d'exposer une vitrine. Plus généralement, cela s'inscrit tout à fait dans le programme laviérien d'attirer notre attention sur le banal plutôt que sur le spectaculaire, de nous faire admettre qu'ils se valent, et que la beauté peut surgir même sans intention, du moment que c'est le bon « œil » qui la regarde. C'est du reste, une histoire de l'œil qui est convoquée, Lavier citant notamment des photographes parmi ses inspirations, en tous cas parmi les premiers à s'être intéressés aux vitrines : « Pour vous donner une sorte de généalogie, je crois que le premier artiste à avoir regardé les vitrines peintes était un photographe du début des années cinquante, Edouard Boubat. Il les considérait comme de belles peintures. Par la suite, il y a eu aussi Mansion, un ami du situationniste Guy Debord. Il peignait lui-même la vitrine et puis il la photographiait »⁷²¹. Si le travail de Boubat est bien connu, celui de Mansion est plus obscur. Il fait cependant figure de compagnon de route lointain des affichistes⁷²² que Lavier aime tant et qu'il convient de citer ici également. Chacun d'entre eux cherche à tirer le merveilleux de banal et du non-intentionnel. Il s'agit à chaque fois d'isoler une partie de ces surfaces qui a frappé l'œil de celui qui sait regarder, et qui va s'employer à permettre à tout un chacun de voir la même chose que lui. Bertrand Lavier s'inscrit tout à fait dans cet héritage. Le fait de citer ses artistes nous indiquent plusieurs éléments clé quant à l'interprétation finale, notamment concernant la question de l'intentionnalité.

Concernant l'apparence même des œuvres, c'est le Pop américain qui est mobilisé ici, et plus particulièrement la figure de Roy Lichtenstein. Celui-ci s'est intéressé, dans la deuxième partie de sa carrière, au thème du miroir. De nombreuses œuvres figurent soit des personnages reflétés par ceux-ci, soit des miroirs à part entière. Un tableau présente même un autoportrait de l'artiste, dont la tête est remplacée par un miroir. Dans le second et le troisième cas, les miroirs ne reflètent rien du tout, ils sont indépendants et représentés pour eux-mêmes, tous comme les miroirs de Lavier ont abandonné leur mission d'imitation parfaite de la réalité. Il s'agit donc d'images de miroir, plutôt que d'illustration de leur capacité de réflexion. La réflexion concernant la représentation est évidente, Lichtenstein ayant toute sa carrière travailler sur la façon dont la réalité est rendue dans les arts visuels, qu'il s'agisse des points Ben-Day ou des coups de pinceaux. Il y a chez Lichtenstein la volonté de se concentrer sur le motif, sur la surface, plutôt que vers un ailleurs narratif ou symbolique : « Mon utilisation de points répétés uniformément, de lignes diagonales et de zones de couleurs pures indique que mon travail est précisément là où il se trouve, à la surface du tableau, et ne fonctionne absolument pas comme une fenêtre sur le monde »⁷²³. De la même façon, Lavier

⁷²¹ Entretien avec D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 19.

⁷²² <http://www.lespressesdureel.com/extrait.php?id=734&menu=0>

⁷²³ « My use of evenly repeated dots and diagonal lines and uninflected color areas suggest that my work is right where it is, right on the canvas, definitely not a window into the world »⁷²³ in R. Lichtenstein, *Roy Lichtenstein, Beginning to End*, Fundacion Juan March, Madrid, p. 52. (Traduction N. Ferrand).

détourne l'attention sur la surface du miroir et non sur sa fonction. Privé de sa capacité de réflexion, le miroir devient alors un motif, et au-delà, une allusion à la peinture elle-même. Le miroir comme la peinture a la possibilité et le devoir de tout représenter, de pouvoir retranscrire toute image qui se pose sur son support qu'il s'agisse d'une toile ou d'une glace. Chacun, sous couvert de réalisme, acte de la même façon la nature construite et fausse, le miroir présentant la réalité visuelle à l'envers, selon un seul point de vue ; et la peinture obéissant à des codes de représentations. Chacun acte que la réalité ne peut nous parvenir que sous la forme d'une représentation, c'est-à-dire d'une image travaillée, orientée, et que tout passe par l'un de ces tuyaux. En altérant la surface de ces miroirs, Lichtenstein comme Lavier pointe deux choses : tout d'abord, ils ne font qu'accentuer l'insuffisance du miroir quant au mimétisme absolu qui n'est qu'un mirage. Ensuite, ils attirent l'attention sur la surface, cette dimension si méprisée en raison précisément de son manque de profondeur, et admettent que celle-ci est absolument déterminante pour notre façon de voir le monde et ne en aucun cas être niée. Lichtenstein comme Lavier s'accordent manifestement sur le fait que ces surfaces constituent un point capital du travail artistique.

L'ombre du peintre américain plane également sur les « Vitrines », à nouveau à propos d'un travail sur les moyens de l'art de la vision, Lavier déclarant s'inspirer de la série de Lichtenstein intitulée « Brushstrokes »⁷²⁴. La série des « Brushstrokes »⁷²⁵ de Lichtenstein apparaît au milieu des années 1960, alors que l'intérêt du peintre pour la bande-dessinée s'essouffle et qu'il se penche sur la représentation artistique elle-même. De la même façon dont Lavier évoque l'abstraction lyrique pour ses « Vitrines », les coups de pinceaux peints par Lichtenstein évoquent la manière expressive de Pollock, et cette volonté typique de l'art américain de l'après-guerre de laisser le passage du peintre visible sur la toile. Les toiles en question ne représentent que l'image des coups de pinceaux et non les coups eux-mêmes. C'est un coup de pinceau construit, dessiné, et non pas une expression naturelle, telle quelle. Le signe peint par Lichtenstein ne signifie rien, il ne sert pas à dessiner « un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote », mais est représenté pour lui-même, dans une mise en abîme du fait pictural : on peint ce qui sert à peindre. Ceci évidemment résonne fortement avec le thème des miroirs, qui illustre lui aussi la question de la surface et de la représentation. Avec le « brushstroke », on est à nouveau à fleur de plan, à la surface et simplement à la surface. Il n'autorise aucune projection narrative et déconstruit le fait artistique tout en lui rendant hommage, portant l'attention sur lui et non plus sur sa fonction. Il s'agit d'une mise en image de la peinture et d'une interrogation de sa force à part entière. La peinture elle-même chez eux, fait motif, fait effet et c'est par le truchement de la peinture et au-delà, la représentation, que le monde nous apparaît.

Lichtenstein n'est pas le seul artiste Pop convié par Lavier à l'occasion des vitrines. En leur qualité d'impression informatique, les « Vitrines » abordent la question de la reproduction mécanique envisagée comme activité artistique. Béatrice Parent parle fort à propos de « sérigraphie

⁷²⁴ Cf. Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

⁷²⁵ Cf. ANNEXES, fig. 42.

à jet d'encre sur toile »⁷²⁶. En effet, en tant que le procédé employé par Lavier rappelle la technique popularisée par Warhol consistant à reproduire une photographie par l'application d'encre sur un écran spécifique, et l'impression de celui-ci sur un support quelconque. Chacun des deux emploie une technique industrielle, mécanique, dans le but de produire des peintures. Lavier ne se cache pas de l'influence de Warhol pour cette série, bien au contraire : « Warhol disait qu'il aurait aimé être une « machine à peindre », cela m'amusait avec cette œuvre de réincarner ce geste devenu un cliché ! »⁷²⁷. Ici donc, au sens propre, c'est une machine qui peint, et Lavier réalise le rêve provocateur de l'Américain. Un procédé mécanique vient reproduire un geste peint sans intention artistique, le tout dans le but de produire une œuvre. On retrouve ici clairement la dynamique warholienne d'insuffler une intentionnalité artistique dans des procédés ou des images industriels.

Par la double présence de Lichtenstein et de Warhol, cette série apparaît très dépendante du Pop Art, alors que son aspect, abstrait et austère, contredit cette assertion. Bien entendu, les peintures de Lichtenstein, qu'elles représentent des miroirs ou des coups de pinceaux, rappellent les œuvres de Lavier, cependant elles ne se ressemblent en rien. La sobriété monochromatique des propositions de Lavier ont peu en commun avec l'aspect « cartoon » de Lichtenstein, qui même lorsqu'il verse dans le semi-abstrait ou le symbolisme, ne se départit pas de sa manière particulière. Warhol, quant à lui, ne se détache jamais de la figuration. Aussi, c'est plutôt leur démarche que reprend Lavier, cette façon de remettre en cause les moyens de la peinture de façon inattendue, « mot à mot », sans pour autant se priver d'une démarche visuelle comme purement le faire les conceptuels. Comme ses aînés américains, le Bourguignon va scruter et déconstruire les signes, les extraire de leur contexte, les passer à la question et les mettre en scène, pour mieux en apprécier la valeur. Comme eux, il prend acte de l'inévitabilité de la représentation et cherche à en capter l'essence, plutôt que de la nier. Une fois n'est pas coutume, une filiation entre Lavier et d'autres artistes peut être clairement établie ici.

3) Le regard peint.

A présent que les liens entre les deux séries sont solidement établis, il reste à définir ce que l'auteur veut nous dire avec ses miroirs peints et ses photographies de vitrines imprimées sur toile. Au cours du processus de contextualisation, certaines thématiques développées par les inspireurs tus ou avoués de Lavier, nous aiguillent à ce sujet : la sollicitation d'objets communs, leur traitement en tant que peinture, la question de l'intentionnalité, la mise en perspective de la représentation... Afin de les cerner au mieux, nous avons choisi de les aborder selon deux axes : dans un premier temps, nous étudierons comment ces objets passent du statut d'item à celui

⁷²⁶ B. Parent, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 11.

⁷²⁷ B. Lavier, « Conversation avec Bertrand Lavier : « Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » ». Entretien avec F. Bousteau in *Beaux-Arts Magazine* n° 340, octobre 2012, p. 110.

d'œuvre d'art, puis dans un second temps nous nous pencherons sur le discours tenu à propos de la représentation.

3.1. La mutation de l'objet en peinture : le fléchissement du regard et la matière-peinture.

Lavier, fréquemment, donne une autonomie aux objets en empêchant symboliquement leur manipulation. Seulement ici, contrairement aux autres « objets repeints », l'acte de peinture empêche leur utilisation. Les miroirs ne renvoient plus d'images et les vitrines ne laissent plus passer le regard, annulant ainsi le rapport habituel que nous entretenons avec eux⁷²⁸. On peut arguer évidemment que Lavier n'est pas celui qui a repeint la vitrine du magasin et qu'il l'a simplement fait prendre en photo. Il convient toutefois de remarquer que ce moment de dissimulation, bien que dépourvu d'intention artistique, crée une rupture dans la vie « utilitaire » de la vitrine : « la surface blanche signifie un intervalle dans la communication commerciale que constitue la vitrine »⁷²⁹. En effet, à ce moment-là, la vitrine n'a plus rien à montrer et attire l'attention sur elle. On détourne donc l'attention sur la surface plutôt que l'intérieur, de façon à pallier à l'attente, ou bien simplement à pudiquement cacher la nature des travaux. Dans les deux situations, un acte de peinture, similaire, prive l'objet de sa fonction et attire le regard sur la chose, lui dont le destin était précisément de n'être qu'un point de passage invisible.

Il apparaît alors que la transformation de l'objet en œuvre d'art se fait par un fléchissement du chemin de la lumière, physique, accompagnant notre propre changement de point de vue. L'acte de peinture ici produit essentiellement une modification du chemin visuel. En temps normal, la lumière et par extension notre regard dépendant de celle-ci, sont soit renvoyés par le miroir, soit autorisés à traverser par la vitrine. Ces deux chemins, pourtant contradictoires, sont deux refusés par la couche de peinture. Ce faisant, c'est le résultat de ce regard qui est modifié :

« Les vitrines sont au naturel l'envers de fenêtres puisqu'elles nous permettent de voir le dedans depuis le dehors, même si ce n'est pas là leur propriété essentielle qui, tout le monde le sait même sans avoir lu *Das PassengerWerk* de Walter Benjamin, de nous permettre de contempler la féerie tentatrice des marchandises. Chez le Lavier de *Rue du Bac*, *Rue Saint-Honoré* et autre *Rue Réaumur*, la vitrine s'obture, perd sa transparence pour devenir tableau. Résultat, ce n'est plus de la marchandise qui fascine derrière son cadre, mais, devant lui, devant les surfaces comme « givrées » de ces peintures automatiques qui ne voilent pas leur origine, mais ne reflètent plus rien, ne laissent plus rien transparaître, « c'est le spectateur qui scintille lui-même »⁷³⁰ »⁷³¹.

L'objet gagne ainsi en valeur, puisqu'il n'est plus simplement un prisme invisible. Le miroir comme la vitrine, ne servant au départ qu'à rediriger le regard, se voient devenus le centre d'attention, puisque la vision s'arrête sur eux. En plus donc, de modifier notre cheminement visuel habituel, la peinture influe sur notre perception des objets mêmes, qui apparaissent cette fois physiquement présents : « Il a une valeur d'exposition supplémentaire et paradoxale. Le pouvoir réfléchissant des « miroirs peints » est un pouvoir de fascination plus grand que celui du miroir qui

⁷²⁸ Cf. D. Birnbaum, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, pp. 20-21.

⁷²⁹ G. Verzotti, *Bertrand Lavier*, Roma, Les presses du réel, Dijon, p. 27.

⁷³⁰ Entretien avec J. Daive in *Bertrand Lavier, Conversations*, *op.cit.*, p. 183.

⁷³¹ D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 27.

réfléchit « à l'identique ». Leur aspect givré ait que ce sont des objets plus incandescents »⁷³². La peinture emprisonne le regard et le somme de porter un jugement sur ce qui ne semblait être qu'un médium. Lavier note ainsi que c'est un changement de la perception de l'espace qui se produit à ce moment-là : « Quand on voit une vitrine, on a une sensation d'espace que l'on a pas dans la réalité. Quand on regarde une vitrine dans Paris, elle est plane et elle renvoie des reflets, mais il n'y a pas d'espace dans la devanture elle-même. Ici, quand on regarde la vitrine, il y a un espace parce que c'est comme de la peinture, et c'est de la peinture. Les miroirs reflètent ce que l'on croit voir devant soi. Ils révèlent le reflet de ce que l'on croit voir »⁷³³. Le miroir reflète le lieu où il se trouve et agrandit de ce fait considérablement l'impression de surface et de profondeur. Une fois la peinture posée, cet effet disparaît et une modification de la sensation de l'espace apparaît. La considération des objets initiaux a posteriori de la connaissance des œuvres de Lavier modifie en conséquence notre rapport à eux. Birnbaum confesse à Lavier qu'il ne voit plus les vitrines barbouillées de blanc rencontrées dans la rue de la même façon : « Tout à l'heure, juste après notre rendez-vous de ce matin, en marchant dans la rue, j'ai vu deux ou trois boutiques qui avaient des vitrines peintes. Elles prennent un autre sens à présent »⁷³⁴. Ici la peinture a donc un effet double sur l'objet. Il a été discuté à maintes reprises ici que l'objet ordinaire souffrait d'un mépris, d'une invisibilité chronique à laquelle Lavier souhaitait mettre fin. Ici cette invisibilité est à la fois culturelle et physique. Non seulement il s'agit d'objets peu considérés et peu remarquables, mais en plus, leur nature-même fait qu'ils sont voués à ne pas être regardés. En les transformant en peinture, soit par la simple pose de pigment, soit par une intentionnalité artistique manifeste, Lavier parvient d'une à arrêter le regard sur ces objets, et de deux à nous les faire considérer comme des tableaux. L'inflexion du chemin lumineux est donc ici double, agissant à la fois physiquement et socialement, ou culturellement.

Enfin, le passage de Lavier produit une interrogation sur le regard lui-même. En stoppant le cheminement du regard par l'apposition de la matière, Lavier le renvoie à sa propre corporéité, à sa propre ontologie. Dépossédé dans son usage normal de ces objets, le regard est ici confronté à lui-même, et y gagne une forme d'autonomie. Le regard n'est plus passif quant à ces vitrines et ces miroirs, qui d'ordinaire se dérobent à lui. Il est désormais capable de prendre possession d'eux pleinement, il n'est plus victime de leurs facultés. Il peut s'accaparer leur surface, leur corps en quelque sorte, et peut désormais prétendre tout savoir d'eux. De la même façon, Lavier produit un discours sur l'art, qui ici naît précisément de cette inflexion du regard. Sans le détournement du chemin de la lumière entre ces objets et l'œil, rien ne se serait produit. Une réflexion sur la conceptualité ici, apparaît. Les vitrines sont devenues, comme on dit, aveugles, les miroirs, ne réfléchissent plus. Lavier effectue une sorte de jeu de mot sur l'art conceptuel : ce n'est pas parce qu'on est privé de vision qu'on réfléchit mieux, au contraire. C'est parce qu'ils ne « réfléchissent » plus que les miroirs ont gagné une autonomie et que nous pouvons prendre conscience d'eux. C'est parce que nous pouvons les regarder « vraiment » que nous pouvons avoir une réflexion sur eux.

⁷³² Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 46.

⁷³³ Entretien avec D. Birnbaum, *in Bertrand Lavier, MAM, op.cit.*, p. 21.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 19.

L'importance de la couche de peinture dans la transsubstantiation de l'objet en œuvre a déjà été débattue. Concernant les « Miroirs », cette dynamique est toujours à l'œuvre. On note comme d'habitude que « les coups de pinceaux sont très marqués »⁷³⁵. On peut faire la même remarque que celle concernant l'autonomie. Une gradation est à l'œuvre ici, puisqu'elle ne fait pas que changer notre perception de l'objet, elle nous permet de le voir, purement et simplement, de prendre connaissance de la surface du miroir sans être dérangé par notre propre reflet. Cette attention marque le début de notre intérêt pour l'objet lui-même et sa reconnaissance en tant qu'œuvre d'art. Le simple dépôt de matière sur la glace et l'examen qui en découle aboutit à une possible confusion entre le miroir et un tableau. Le miroir présenté par Lavier, au fond, présente un plan quadrilatère soutenu par un cadre, plan sur lequel est déposée une couche de pigment. En ce qui concerne la désignation et l'aspect, les « miroirs » ont tout du monochrome abstrait. Ici donc, la seule couche de peinture ouvre la possibilité de changer totalement notre définition de l'objet.

Le cas des « Vitrines » est d'apparence plus complexe. La peinture n'a pas été déposée par un artiste, sans intention esthétique, symbolique ou intellectuelle particulière. Ce dépôt de peinture là n'entre en jeu que parce qu'il peut évoquer un motif abstrait, précisément proche de celui à l'œuvre dans les miroirs. Il n'est cependant pas à ce stade présent physiquement, a fortiori, parce que la peinture est placée derrière le support, au dos de la vitrine. C'est au moment de l'impression informatique, qui elle est pilotée par Lavier, que la différence se crée :

« Dans les « vitrines » il y a un minimum de matière déposé par une machine avec infiniment plus de précision que la main de l'homme. Quant tu regardes cette « vitrine » assez grande, tu es subjugué par l'effet qui est produit avec aussi peu de matière et qui permet de retrouver les trois dimensions classiques de la peinture qui n'apparaissent pas dans la réalité de la vitrine, celle-ci étant beaucoup plus plate. Le tableau est comme agité, il a de la profondeur »⁷³⁶, « L'étonnant, c'est que ce résultat provient de la technique : cette sensation d'espace, de se retrouver dans un Hokusai, elle ne naît pas forcément dans la rue. Ce sont finalement les filtres de cette technique assez sophistiquée, de cette superposition d'étapes, qui donnent cet aspect-là. En fait, il y a un effet pictural qui est proche de l'aile de papillon : la matière picturale déposée, l'encre sur la toile, est extrêmement fine. Mais ce n'est pas de la photographie : c'est vraiment peint sur la toile »⁷³⁷.

Ici, c'est donc bien un dépôt de matière pictural qui modifie notre perception de l'objet. Lors de la présentation de l'œuvre, il ne s'agit plus de peinture déposée derrière une vitre, mais d'encre posé sur une toile, représentant le même motif. L'effet est bien différent. Au fond le tableau est l'envers de la réalité : la vitrine de la rue présente une surface lisse et intacte, ma peinture étant à l'intérieur, tandis qu'avec l'œuvre de Lavier, la matière picturale est sur l'épiderme de la toile, c'est un phénomène externe, instituant une différence nette entre les deux. En inversant le rapport de la peinture à la surface, Lavier retrouve la chronologie et la physiologie classique, normale, de la « peinture d'art ». Il fait passer le motif sur le devant de la scène et le rend autonome : au départ la couche de peinture servait à obstruer la vue, elle est désormais simplement destinée à être regardée. Il n'y a rien derrière elle, seulement le tissu de la toile et la densité du mur, elle est la dernière et la seule chose à regarder et même se presse au devant de

⁷³⁵ *Ibid.*

⁷³⁶ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 42-45.

⁷³⁷ « Portrait de Bertrand Lavier ». Entretien avec J. Daive, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 183.

nous. Le changement technique permet ainsi symboliquement à cette couche de peinture de passer de « ce qu'il faut absolument cacher » à « ce qu'il faut absolument voir ». Son statut a évolué, passant de la technique de construction à la peinture artistique.

Ceci induit également des changements d'ordre intellectuel. Par ce procédé, Lavier crée un paradoxe : « Par les moyens les plus désincarnés, on arrive à trouver une réalité extrêmement sensible. L'exécution de la machine ne produit pas que de la froideur. J'étais très surpris de cela quand j'ai commencé cette série »⁷³⁸. En effet, ici, photographie et informatique ont permis à la matière de triompher et de retrouver son pouvoir, alors que précisément, elles en sont la négation. Le procédé d'impression va permettre, comme on vient de le voir, de donner un corps et une épaisseur à ce qui était interne et intouchable. Un autre paradoxe aussi apparaît avec le genre de peinture produite. En théorie, l'abstraction totale est un art plutôt spirituel, dédié à l'abaissement de notre concentration sur les choses visuelles, afin de développer chez le spectateur une activité intérieure. Ici au contraire, la création de la peinture est toute entière dépendante de la matière, attire l'attention sur celle-ci, et commande un rapport visuel plus que spirituel ou mystique entre l'œuvre et le spectateur. En utilisant donc les spécificités de la peinture et en interrogeant celles-ci, Bertrand Lavier parvient à transformer ces objets-médias en tableaux à part entière.

3.2. La représentation choisie et mise en image : intentionnalité et déconstruction.

En choisissant pour ces deux mini-chantiers des vecteurs de l'image, avec la projection du reflet ou la mise en scène d'une boutique, Bertrand Lavier se penche à nouveau sur le problème de la représentation. Quelles nouvelles réponses, quels approfondissements sont apportés par ces œuvres ? C'est ce que nous allons établir ici, en nous attardant sur deux thématiques : l'intention artistique effective et la déconstruction de la représentation.

La plupart des œuvres de Lavier questionne la figure de l'auteur, celle du propriétaire de l'œuvre, et remet généralement en cause la théorie selon laquelle l'artiste est celui qui fait les objets. De façon générale, l'artiste s'empare d'objets qui n'ont pas à l'origine été conçus dans un but artistique, et les items présentés ici ne font pas exception. Cependant, la question se pose dans des termes légèrement différents de d'habitude.

Concernant les « Vitrines », il est relativement évident que les ouvriers n'avaient pas l'intention de faire une peinture quand ils ont recouvert la vitre de blanc⁷³⁹. Cette absence d'intention est redoublée dans ce cas-là par le fait que l'élément qui va produire la « vraie » peinture est une machine. Les deux « auteurs » sont par conséquent des fantômes, vides de toute volonté d'art : « Il y a un double anonymat qui est très important pour moi dans cette série de peintures : l'anonymat du peintre qui a appliqué le blanc d'Espagne sur la vitrine et l'anonymat de

⁷³⁸ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 45.

⁷³⁹ Entretien avec D. Birnbaum, *in Bertrand Lavier, MAM, op.cit.*, p. 20.

l'imprimante qui a « peint » la toile »⁷⁴⁰. Les deux auteurs physiques de l'œuvre, sont donc dénués de la moindre visée esthétique, accouchant – en apparence – d'un objet dépourvu d'un quelconque *kunstwollen*. Le cas des « Miroirs » est moins évident. On peut avancer que le principe même qui commande à la création d'un miroir répond à des impératifs esthétiques. Ces surfaces sont produites simplement dans le but de permettre aux personnes de se voir, éventuellement de s'admirer, dans tous les cas de vérifier qu'elles sont présentables. Le miroir est au cœur du mythe de Narcisse, et du joug de la beauté sur la raison, métaphore, quelque part, du pouvoir de l'art visuel. De la même façon, les miroirs sont utilisés comme on a pu le voir pour modifier la perception de l'espace et agrandir de façon illusoire les pièces dans lesquelles ils sont placés. Cependant, si le miroir a une portée esthétique, il ne choisit pas l'effet produit, réfléchit tout ce qui se trouve devant lui sans distinction, mais ne « réfléchit » pas à ce qu'il reproduit. L'image n'est pas choisie. On peut se retrouver devant un miroir sans l'avoir souhaité, et de fait, notre image est de fait réfléchi par lui-même si nous ne nous trouvons pas en face, pour peu que le regardeur aborde sa surface selon le bon angle. Il n'y a aucune intention dans le miroir, qui retranscrit tout « instinctivement », « automatiquement », fonctionnant comme les machines décrites plus haut, à la différence qu'il n'y a même pas besoin d'appuyer sur un quelconque bouton. Les deux types d'objets sont des machines à produire des images. Par conséquent, comme Lavier arrive-t-il à insuffler cette volonté d'art ?

Cette volonté d'art s'exprime tout d'abord grâce au détournement de la fonction décrit plus haut. Ainsi aveuglé, le miroir est incapable de renvoyer quoi que ce soit, sinon sa propre image, celle d'un quadrilatère plan et recouvert de pigment, soit, une peinture. Or, c'est bien Lavier qui a *décidé* de transformer le miroir en peinture en le peignant, conférant pour la première fois une intentionnalité à l'image rendue par le miroir. Il y a ici une différence avec les « objets repeints ». Il ne s'agit pas ici seulement d'amplifier la présence de l'objet, mais d'annihiler sa capacité à produire des images à l'infini, afin de lui donner l'occasion de présenter la seule image qu'il ne pouvait donner : la sienne. Ici le passage du peintre permet à l'objet de trouver sa propre identité visuelle. L'action de Lavier concernant les « Vitrines » est plus problématique car immatérielle. L'aspect de l'objet, qu'on peut rapprocher de l'abstraction gestuelle, est disqualifié par l'absence d'intentionnalité de son auteur. La première incursion de Lavier intervient ici, au moment où il remarque la vitrine pour ses qualités esthétiques, ou son évocation de processus artistiques, et en la faisant photographier, amorçant ici une dématérialisation : l'objet-vitrine a disparu, de même que la couche de pigment. Puis vient l'impression sur toile, effectuée par une machine inconsciente et dépourvue d'intention artistique. A nouveau Lavier intervient et insuffle un *kunstwollen* en utilisant *sciemment* l'imprimante pour produire une peinture. Le système de jet d'encre prend alors la même valeur que le pinceau et la touche Van Gogh, et devient un simple moyen de poser des pigments sur une toile, permettant à l'œuvre de se connecter avec la définition d'un tableau. Il ne s'agit plus d'une couche de peinture derrière une vitrine commerciale afin de dissimuler les travaux en cours, mais bien d'une image peinte sur une toile par un artiste. Ici, on observe un nouveau paradoxe : le geste manuel, énergique du peintre en bâtiment ne produit rien d'artistique, tandis

⁷⁴⁰ *Ibid.*, pp. 19-20.

que la machine va permettre la naissance d'une œuvre sensible, matérielle, point de départ à l'émotion artistique. Lavier multiplie les possibilités techniques pour mieux établir la position de l'artiste, qui par l'intentionnalité spécifique qu'il met – peu importe à quel niveau, qu'il agisse sur le plan formel ou sur un plan purement décisionnel – crée une différence, la vitrine de la rue et la toile de la galerie étant deux objets totalement différents. La théorie des « Indiscernables » développée par Danto dans *La Transfiguration du Banal* fonctionne à plein en l'occurrence. Verzotti observe précisément que c'est cette lente et invisible, prise de distance avec l'objet de départ, qui permet à Lavier de faire accoucher une œuvre d'art :

« En d'autres termes, le processus de médiation photographique et digital produit un fait pictural, les instruments extra-artistiques employés reviennent dans le giron de la peinture. Le geste non-intentionnel du vitriniste qui a soustrait au regard les marchandises qu'il a l'intention d'exposer subit une extravagante recontextualisation qui le fait entrer, de plein droit, dans les gestes intentionnels de l'art. La rue reconduit donc au milieu artistique, dans un parcours qui renverse la perspective propre aux expériences visant à combler le fossé qui sépare entre art et vie, la différence entre deux domaines »⁷⁴¹.

En effet, en faisant photographier la vitrine, Lavier se sépare du contexte ouvrier pour ne convoquer qu'une simple image. L'impression qui est produite par la suite n'est concernée en rien par le magasin, la rue, les produits présentés à l'intérieur. Il s'agit seulement de l'image de la vitrine peinte, et cette image-là a été choisie seule par Lavier, qui aussi, a choisi de se servir de l'imprimante pour en fournir la retranscription picturale. C'est parce qu'il a envisagé à plusieurs reprises le geste peint de l'ouvrier avec recul qu'il a pu donner naissance à une peinture : « Plus on prend de distances, plus l'effet artistique devrait être fort »⁷⁴². L'intention artistique apparaît avec ses œuvres comme la considération libre d'un quelconque objet et sa manipulation à des fins purement esthétiques, visant à transformer cet objet en image et simplement en image. Reste à déterminer quel est le statut de celle-ci.

Si ces « Miroirs » et ces « Vitrines » sont des moyens de produire intentionnellement des images, alors la thématique de la vision et de la représentation sont au cœur des œuvres. Le miroir incarne l'imitation quasi parfaite de la réalité, se rapprochant ainsi du projet mimétique qui conduisit si longtemps l'art occidental. La vitrine, elle, fonctionne comme une ouverture sur l'extérieur, métaphore de la représentation artistique qui serait cette « fenêtre sur le monde ». Ce n'est pas le seul élément essentiel se rapportant à notre conception de l'art. Les deux types d'objets choisis mettent également en scène les deux fonctionnements principaux de la vision, le miroir reposant sur sa réflexion – le regard est renvoyé à lui-même – et la vitrine sur sa réfraction – le regard est dévié. Les deux miniséries peuvent donc être considérées comme la mise en scène du regard, et la déconstruction de son fonctionnement, puisque que chacun des types d'œuvres met en lumière l'échec de ces deux procédés : le miroir ne réfléchit plus rien, la vitrine ne réfracte plus rien, chacun emprisonne le regard, qui se trouve figé dans la matière de la peinture ou de l'encre. Ce troisième type de fonctionnement du regard est celui de l'art, ce moment suspendu où la vision se concentre au lieu de continuer sa route et de chercher à tout englober. Il choisit précisément

⁷⁴¹ G. Verzotti, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, pp. 31-33.

⁷⁴² Entretien avec D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier, MAM, op.cit.*, p. 20.

une image sur laquelle s'arrêter. Le regard artistique est celui qui stoppe un moment, car il sait se fixer sur ce qui en vaut la peine. C'est ce que regard précisément qui a permis à Lavier de considérer les « Vitrines » non comme des continuités du paysage, des dissimulateurs nous invitant à passer notre chemin, mais comme des images à part entière, dignes d'intérêt. C'est ce même regard qui a poussé l'artiste à s'intéresser à ce qui se trouvait à la surface des miroirs.

C'est la nature de cette image à laquelle Lavier s'intéresse, en interrompant le faisceau de ces vecteurs naturels de représentations. Ces œuvres sont l'occasion de faire l'étalage simultané de l'ensemble des techniques de mise en image. Les « Miroirs » conjuguent simplement quelques moyens : la peinture et la réflexion du miroir, supposément en mesure de représenter toute la nature visible pourvu qu'on la mette devant. En emprisonnant cette capacité dans la peinture, Lavier suggère symboliquement la possibilité pour la peinture de s'approprier la totalité du monde. En une seule image, Lavier synthétise deux façons de représenter la réalité. Le cas des « Vitrines » est tout aussi frappant. D'une part, la vitrine recoupe plusieurs aspects de la vision : l'objet placé derrière une vitre, suscitant le désir par l'exposition et l'impossibilité de toucher, fétichisant conséquemment l'action du regard. Ensuite, cette vitrine est obstruée par un principe extrêmement commun qui lui aussi joue avec le regard. Cette fois-ci, c'est l'attente qui est convoquée, attente qui prendra fin bientôt. Aussi, le traitement de cette vitrine convoque le domaine de la peinture. Vient alors la photographie, autre moyen de représentation, lui aussi supposé omnipotent. Puis vient l'impression numérique, qui est ici confondue avec la peinture « artistique ». Ainsi, si on y prête attention, c'est l'ensemble chronologique des techniques de représentation et des modalités de la vision qui est convoqués dans cette toile. La vitre incarne la vision primitive, l'acte de vouloir posséder quelque chose par le regard. Puis vient la peinture, basique, élémentaire, premier moyen artificiel de représentation de l'humanité. Puis la photographie, annonçant la mécanisation du regard, la démocratisation de la mise en image et l'industrialisation de leur diffusion. Puis l'informatique, la facilitation considérable des procédés, la destruction de leurs limitations... tout cela pour retourner à une représentation matérielle, absolument visuelle, une impression de photographie d'une vitrine peinte, soit l'image de l'image de l'image d'une image.

En effet, l'œuvre mise en place par Lavier est une pure représentation. Le miroir ne reflète rien, la vitrine n'expose rien et ne renferme rien. Il ne s'agit que de peinture sous verre : « La trace faite sur la vitrine ne représente rien : le blanc d'Espagne cache l'intérieur du magasin, c'est tout. Mais dès lors que c'est pris en photo et que c'est sur de la toile, cela représente à la fois une vitrine et de la peinture »⁷⁴³. Ces vecteurs vidés sont devenus des peintures, et d'autant plus des images, mais des images autonomes, ne se référant plus à rien, elles sont l'expression pure de la nature d'une représentation. Il est important de noter que comme souvent chez Lavier, la thématique du cadre et du prisme est à l'œuvre⁷⁴⁴. Il n'est question ici que d'éléments au travers desquels nous voyons quelque chose. La représentation prend ici l'effet d'un cadrage de la réalité, un écran au travers duquel nous l'observons. L'essence de l'art semble se trouver ici pour Lavier, puisque l'image autonome par excellence reste ce qui se trouve au milieu du cadre, qui permet justement

⁷⁴³ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 45

⁷⁴⁴ Cf.D. Soutif, *Bertrand Lavier, MAM, op.cit.*, p. 27.

la concentration du regard. La réduction du monde a un écran autorise ce moment de pause, cette réduction du faisceau de la réalité vers une chose unique.

Il s'agit ici au fond d'établir que la réalité nous transparaît toujours de façon biaisée. Ces miroirs et vitrines, les plus simples façons de diriger le regard, le déforment toujours d'une certaine façon et Lavier ne fait qu'amplifier ce phénomène pour nous le rendre tangible, il nous permet de stopper un moment et de l'observer. L'artiste déclare ceci : « Je trouverais intéressant que la réalité reflète la fiction. C'est une sorte de fiction car, comme je vous l'ai dit, il faut passer par plusieurs niveaux successifs pour arriver aux peintures de vitrines. Pour le miroir peint c'est très simple, il y a le gel et le verre »⁷⁴⁵. L'homme croit voir une vitrine, alors qu'il ne s'agit que d'une image de celle-ci, imprimée. L'homme croit voir un monochrome, alors qu'il s'agit d'un miroir simplement recouvert de peinture. Et dans la vie « normale » ? L'homme croit promener librement son regard alors que celui-ci est orienté en permanence par des lignes de fuite et des points de concentration, des vitrines. L'Homme croit se voir lui-même alors qu'il ne contemple que son reflet. Sa propre image est incertaine. Revenons à la phrase de Borgès, remarquée aussi par Francblin : « « Dieu créa (...) les formes de miroirs pour que l'homme sente qu'il est le reflet de lui-même »⁷⁴⁶ »⁷⁴⁷. Ainsi les images que l'Homme reçoit de lui-même sont perpétuellement biaisées. Le miroir est inversé et monoface. La peinture est dépendante du style et de l'habileté du peintre, il ne s'agit que du regard d'un autre. La photographie et la vidéo présentent les mêmes faiblesses. Ce que l'Homme perçoit du monde n'est jamais qu'une suite d'images produites par des vecteurs et il s'agit là de son seul moyen d'accéder au monde. Les informations lui permettant de construire la réalité sont des représentations. Tout est réduit à l'image ici. Même les vecteurs les plus simples, les modalités élémentaires telles que la réflexion et la réfraction, procédés qui existent au-delà de l'art, de l'histoire et de la culture, finissent pourtant par être domestiqués par la peinture et à révéler leur nature illusionniste.

« Miroirs » et « Vitrines » constituent un intense moment dans la carrière de Lavier. S'il ne s'agit pas de ses séries les plus prolifiques ou les plus mises en avant, elles constituent en revanche un paroxysme dans sa carrière, l'artiste poussant très loin sa réflexion sur le statut de l'image et de la représentation. Ici l'objet a fini par disparaître et à devenir accessoire, ne laissant place qu'à une mise en abîme des moyens de représentations se reflétant – ou se réfractant – l'un l'autre. Il ne reste du monde que des images et des procédés de diffusion. La réalité paraît ici nous échapper, à moins que le message de l'artiste soit le suivant : il n'y a de réalité que la représentation. Ce travail sur le regard annonce l'arrivée d'un thème majeur chez Lavier, en gestation dans les séries précédentes, mais désormais mis au grand jour : la question de la perspective, la façon dont les choses sont regardées, pourquoi celle-ci est biaisée ou influencée, et comment conditionne-t-elle notre rapport aux choses. Cette problématique du point de vue sera au centre de la prochaine série, le « Ready Destroyed ».

⁷⁴⁵ Entretien avec D. Birnbaum in *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, 20.

⁷⁴⁶ J. L. Borgès, « les miroirs », *L'Autre, le même*, in *Œuvres poétiques*, 1925-1965, Gallimard, Paris, 1970.

⁷⁴⁷ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 89.

Chapitre XI : Ready Destroyed (1993-...)

1) Expositions de ruines ?

Cette série met en scène des objets trouvés par Bertrand Lavier déjà partiellement détruits, d'où leur nom de « ready destroyed », en référence au « ready-made » de Marcel Duchamp, qui choisissait des objets « déjà faits ». Ici les objets sont « déjà détruits », et l'artiste va s'employer à les présenter avec le moins de modification possible.

*Giulietta*⁷⁴⁸ (1993) est la tête de gondole de la série et l'une des œuvres les plus célèbres de Lavier. Elle se présente sous la forme d'une voiture accidentée sur un socle, en l'occurrence une Alfa Romeo Alfetta GTV⁷⁴⁹, un coupé sportif italien des années 1970. Bien que de forme identifiable, la voiture a été dévastée de tous côtés, son avant comme son toit étant par endroits particulièrement enfoncés. Les cassures témoignent de la violence du choc et confèrent à l'engin une puissance esthétique, amplifiée par sa rutilante peinture rouge, mystérieusement épargnée⁷⁵⁰. Ni débris ni poussière ne sont décelables, comme si la ruine avait été nettoyée avant d'être présentée. L'ensemble produit un fort impact visuel. Lavier réitère l'opération avec *Mobymatic*⁷⁵¹ (1993) pour laquelle il met en scène une mobyette accidentée, cette fois suspendue au plafond avec un filin d'acier. Si la partie avant est encore intacte, l'arrière a été grotesquement plié, certaines parties tournant à 90°, d'autres à 180°. Sa peinture bleue et ses éléments boisés adoucissent la rudesse de l'ensemble, qui avec ses pliures serpentines et son accrochage particulier, devient un événement plastique aérien et esthétique. L'artiste a employé un enfin similaire, cette fois posé au sol, avec *MBK* (1995). *Lothar*⁷⁵² (2000) se situe à mi-chemin entre *Giulietta* et les « objets repeints », en présentant un amas de poutrelles métalliques accidentées et recouvertes de peinture. L'ensemble monumental est posé au sol, certains morceaux pliés se dressant malgré tout vers le ciel. La peinture argentée, l'élégance des pliures donnent un caractère esthétique à ce jeu de mikado géant et chaotique. *Lothar* est un désastre, mais un désastre plastique.

⁷⁴⁸ Cf. ANNEXES, cat. 109.

⁷⁴⁹ L'artiste mentionne seulement « GTV » dans son entretien avec D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 18. Nos propres recherches nous ont menées au modèle « Alfetta ».

⁷⁵⁰ Cf. ANNEXES, cat. 110.

⁷⁵¹ Cf. ANNEXES, cat. 111.

⁷⁵² Cf. ANNEXES, cat. 112.

2) La voiture : histoire lourde.

La naissance des « ready destroyed » est le fruit d'un processus complexe où se mêlent l'évolution de la carrière de l'artiste, sa propre biographie, et bien entendu, l'histoire de l'art. C'est donc du point de vue de Lavier et du point de vue de cette longue histoire que nous allons aborder la question du contexte.

2.1. Les œuvres et leur place dans la carrière de Lavier.

L'histoire des « ready-destroyed », c'est avant tout l'histoire de *Giulietta*. La rencontre avec Bertrand Lavier s'est produite le plus simplement du monde, dans une casse-auto⁷⁵³. L'artiste, frappé par la plasticité de l'épave, la fait transporter jusque chez lui, où il reste un temps interdit devant le spectacle de cette ruine : « La première fois que j'ai installé ici, dans le garage, la *Giulietta*, cette Alfa Romeo accidentée, j'étais tout naturellement consterné »⁷⁵⁴. A plusieurs niveaux, le principe de faire une œuvre avec une voiture accidentée relève de la nouveauté chez Lavier. D'habitude, les objets qu'il choisit sont neufs, à la rigueur légèrement usagés, mais jamais à ce point proche de la destruction totale. De la même façon, le caractère profondément et manifestement tragique de l'objet est totalement inhabituel de la part de Lavier, qui s'est spécialisé auparavant dans la mobilisation froide de biens de consommation. Le fait que l'artiste n'effectue aucune modification pose aussi question. Ceci a tout autant dérouté les suiveurs du travail de Bertrand Lavier, qui ne s'attendaient pas à un tel virage :

« Le jour où il a exposé à la galerie Durand-Dessert à Paris une Alfa Romeo rouge sang réchappée d'un accident, beaucoup de gens ont pu croire que cette voiture en bouillie, au toit enfoncé, aux vitres éclatées, était la sienne. Comme le dit avec humour Jean-Hubert Martin, l'œuvre provoqua « un chaud et froid ». En d'autres termes, des courants instables traversèrent notre astéroïde. Les visiteurs que l'art de Lavier avait jusqu'alors fréquemment mis en joie se trouvèrent soudain confrontés avec *Giulietta* (tel est son titre) à un objet dont non seulement le statut artistique était difficile à admettre, mais qui, en outre, frappait par son caractère dramaturgique, par sa charge d'angoisse, sa brutalité »⁷⁵⁵.

En exposant une voiture victime d'un accident, Lavier aborde un sujet qui cadre mal avec la légèreté de ses précédentes manipulations. La gravité de *Giulietta* apparaît comme un nouveau ressort de son art : « On pourrait s'étonner qu'un artiste réputé pour son caractère enjoué et considéré encore par beaucoup comme un « conceptuel », qu'un artiste dont on vante l'esprit cartésien et la désinvolture mette aussi résolument l'accent sur l'émotion. Il est probable que jamais jusqu'alors Lavier n'avait insisté sur ce point »⁷⁵⁶. Il est notable que Lavier va se resservir de ces éléments quelques temps plus tard avec les objets soclés. Cette convocation de l'émotion devant le véhicule accidenté ne vient pas de nulle part. Francblin nous rapporte que l'artiste a été victime d'un accident de la route quelques mois auparavant : « Un épisode de la vie privée de

⁷⁵³ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 92.

⁷⁵⁴ Rapporté par D. Soutif in *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 26.

⁷⁵⁵ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 92.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 96.

l'artiste doit malgré tout être mentionné ici : quelques mois avant la création de cette œuvre, Lavier et sa femme, l'artiste Gloria Friedmann, ont en effet frôlé la mort à bord de leur propre voiture. Interrogé sur les répercussions professionnelles de cet accident, Lavier - qui conduisait lors du choc- reconnaît que ce dernier a pu avoir sur son travail des « effets inconscients »⁷⁵⁷. C'est l'une des rares fois où un fait de vie personnelle de l'artiste a une influence sur sa production. On trouvait assurément des traces de son intimé dans la première œuvre qui fut réalisée dans la maison familiale, avec les objets soclés dont l'idée lui est venue dans sa cave, ou encore avec certains principes comme la greffe qui lui vient tout droit de son passé d'étudiant en horticulture, cependant, jamais son art n'a eu de résonance avec un événement particulier. Tout ceci permet de visualiser un renouvellement dans l'art de Lavier, qui en ce début de décennie 1990 célèbre vingt ans d'activité. Les « repeintures » ont commencé depuis plus de dix ans, les « superpositions » et les « Walt Disney Productions » approchent de la même marque. L'artiste a déjà assis sa réputation depuis plusieurs années et cette série apparaît comme un rebondissement, un changement bien venu, et ces apparitions de nouvelles nourritures, de nouvelles direction, indiquent une évolution de Lavier en tant qu'artiste, un enrichissement de sa pratique, après dix à quinze ans de mobilisation neutre d'objets neufs.

Cependant, l'utilisation de la voiture et des véhicules en général est une constante chez Bertrand Lavier. Catherine Francblin rappelle quelques antécédents :

« Cependant Giulietta n'est pas la première voiture qu'il introduit dans son catalogue d'objets. Il existe une Mercedes peinte (*Mercedes 190*) ainsi que diverses ailes et portière peintes (*Combi, Fleetwood, Chevrolet Belair 328 GTB...*). Des fragments de voitures cabossées apparaissent également au début des années 90 dans certaines superpositions (*Citroën/Zanussi, Ferrari/Zanussi,...*). Autrement dit le cassé, le morcelé ne sont pas totalement nouveaux chez Lavier »⁷⁵⁸.

Giulietta apparaît alors moins comme une surprise que comme une évolution de thèmes et de motifs déjà à l'œuvre dans le travail de l'artiste. Si la présentation et le type d'objets (le véhicule accidenté) sont novateurs, les éléments généraux étaient déjà en gestation. Lavier est un passionné d'automobile et cela se ressent dans son travail. Lors de notre entretien, il n'a pas hésité à faire des comparaisons entre les sports mécaniques et l'activité artistique :

« - BL : Les choses peuvent être absolument dramatiques, mais légères. Dès que c'est lourd, ce n'est plus intéressant. (...) Le poids c'est l'ennemi ! (rires) Colin Chapman disait un truc absolument génial, c'est lui qui a conçu les Lotus. Moi j'aime beaucoup les Ferrari, mais Ferrari était plus paysan que ça, les Ferrari ne sont pas conçues selon ce théorème là : « La meilleure voiture de course, c'est la voiture qui gagne, et qui tombe en ruine un mètre après la ligne d'arrivée »... et c'est prodigieusement ça !

- NXF : C'est du panache ?

- BL : C'est le panache et surtout c'est l'optimisation parfaite. Si la voiture fonctionne toujours parfaitement deux tours après la fin, cela veut dire qu'elle est trop optimisée. Elle est trop lourde, trop solide, elle ne consomme pas assez, vous voyez ? Je ne fais pas de parallèles entre les œuvres d'art et les automobiles, mais on retrouve cela aussi dans les œuvres. C'est effet de crête, de fil du rasoir. Quelque fois cela ne se joue à rien. Il ne faut pas grand-chose pour ça soit... pas grand-chose (...) et ce sont toujours les derniers dixièmes d'écart d'une course qui sont les plus durs à obtenir. Cela demande énormément de temps, d'énergie, d'argent, pour gagner deux dixièmes »⁷⁵⁹.

⁷⁵⁷ *Ibid.*

⁷⁵⁸ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 96.

⁷⁵⁹ Entretien avec N. Ferrand, 6 mai 2013, Dijon.

Giulietta est celle qui est tombée en ruine après la ligne d'arrivée, et qui pourtant, continue d'être effective, parce que même dans sa ruine, elle a su conserver une forme de tension, une forme d'intérêt.

Le pylône choisi pour *Lothar* est lui aussi le fruit d'une tragédie. Lavier nous raconte comment cette œuvre lui est apparue, et de quelle façon le titre fut trouvé :

« Pendant un an cette œuvre est restée sans titre. Je l'ai exposée une première fois en mai 2000 à la galerie Yvon Lambert. Un an après j'avais une exposition au Mamco de Genève et toujours pas de titre. Je n'aime pas laisser des œuvres sans titre. Et puis, j'ai lu un article d'un critique suisse au sujet du pylône tordu peint en argenté. Il disait que c'était la dernière tempête, baptisée « Lothar » qui avait tordu ce pylône. En faisant allusion à la fameuse tempête de l'hiver 1999, il avait trouvé un titre pour moi »⁷⁶⁰.

Le choix du titre est critique, car il fait entrer ce qui n'aurait pu être qu'un tas de ferrailles anonyme dans l'illustration de l'histoire des catastrophes nationales, et relie le pylône à un événement connu de tous, à une tragédie bien identifiée, ayant laissé de profondes séquelles au pays. *Lothar* n'apparaît plus alors comme un simple morceau de fer tordu, mais comme la victime d'un accident de grande ampleur auquel chacun peut s'identifier. Ceci n'était pas forcément nécessaire avec l'œuvre précédent, l'accident de voiture étant une chose plus commune qu'un pilier broyé par une tempête. En titrant ainsi, Lavier indique la dimension tragique de l'œuvre.

Comme on peut le voir, ces œuvres sont en prise avec des contextes relativement inhabituels pour l'artiste, qu'il s'agisse de sa vie personnelle ou de l'actualité. Ces changements permettent en enrichissement de sa pratique. Reste désormais à établir la place de cette série dans l'histoire de l'art.

2.2. Les voitures et les accidents dans l'histoire de l'art du XX^e siècle.

L'automobile est sans conteste à la fois une invention forte, et une image clé du siècle dernier. Elle n'a pas échappé à sa digestion par l'art contemporain, et ce depuis des temps reculés, notamment avec Marinetti et les futuristes dans les années 1910. Incarnation du progrès, de l'industrialisation et de l'évolution de la vie urbaine, la voiture fut rapidement un symbole de la modernité et devint le sujet de nombre d'œuvres, depuis l'école de Paris jusqu'aux artistes pop. En 1993, Bertrand Lavier – qui comme on a pu le constater a déjà mobilisé ce sujet – dispose d'un catalogue de références particulièrement vastes. Une fois n'est pas coutume, l'artiste nous fournit lui-même les liens possibles avec l'histoire de l'art :

« Prenez les *ready-mades* de Duchamp, les *Crashed Cars* d'Andy Warhol, les sculptures de Chamberlain et les *Compressions* de César : ce sont quatre façons de voir l'objet industriel. Il est évident que ces quatre aventures ont permis à la cinquième, la mienne, de voir le jour. César l'a bien compris. Quand il a vu *Giulietta*, il m'a dit : « J'aurais pu le faire, mais je ne pouvais pas le faire »⁷⁶¹.

⁷⁶⁰ Entretien avec D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 17.

⁷⁶¹ « Redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite ». Entretien avec C. Francblin, in *Bertrand Lavier*, *Conversations. 1982-2001*, *op.cit.*, p. 170.

L'ombre de Marcel Duchamp est évidente ici, puisque le titre de la série, « ready destroyed », fait immédiatement référence au « ready-made » de Duchamp, sauf qu'elle prend le chemin inverse. Lavier explique :

« *Giulietta* n'est pas un ready-made, mais ce que j'appellerai au contraire un ready-destroyed ». Marcel Duchamp avait choisi les ready-made pour leur « beauté d'indifférence » et leur absence d'émotion (...). La plupart des amateurs d'art sont convaincus qu'il ne peut se produire aucune autre déflagration radicale après cette espèce de big bang. J'ai suivi cette onde de choc et je me suis aperçu que je pouvais produire une chose exactement inverse : exposer un principe d'émotion (sans toutefois représenter un drame comme l'a fait Andy Warhol avec la série des *Crashed Cars*) ; j'ai découvert dans l'intervalle entre César et Chamberlain une œuvre qui m'attendait. Dans une de ces nombreuses casses-auto existant de par le monde se trouvait *Giulietta*, c'est-à-dire l'émotion pure »⁷⁶².

Si Lavier semble invoquer la création de Duchamp, il s'en dédit aussitôt et utilise les éléments précisément rejetés par l'artiste franco-américain : l'esthétisme et l'émotion, comme s'il cherchait à montrer qu'il y a mille et une façon de mobiliser un objet industriel et que celui-ci n'agit pas seulement qu'en tant que négation du programme artistique.

Dans sa déclaration, Lavier mentionne deux autres artistes : César et Chamberlain. La citation est aussi évidente que celle de Duchamp, les deux artistes utilisant la voiture et sa destruction esthétisée : la tôle froissée et pliée, matière première de sculpture expressionniste pour Chamberlain ; les fameuses « compressions » d'automobiles pour César. Les réalisations de deux sont visuellement proches l'une de l'autre, ainsi que de celles de Lavier. Pourtant, quelque chose les distingue fondamentalement son travail. Qu'il s'agisse de l'Alfa Roméo, de la mobylette ou du pylône, l'artiste n'est pas responsable de leur état, il n'a pas commandé à l'exécution des pliures, mais a simplement rencontré ces objets frappés par la tragédie. C'est parce que ce vécu est visible et indéniablement que les œuvres sont touchantes et perturbantes, parce que l'on devine que l'objet nous procurant une émotion esthétique a été impliqué dans un accident grave. Quant à Warhol, si on retrouve cette dimension tragique, celui-ci ne fait que convoquer en plusieurs exemplaires des images qui, si elles provoquent un choc, ne jouent pas sur le même terrain que l'objet physique, réel, mis dans l'espace d'exposition.

D'autres faits culturels, moins directement liés aux arts plastiques, participent aussi de l'édification de l'image de la voiture dans le monde contemporain : les films et les livres. Bourriaud nous rapporte quelques uns des exemples les plus célèbres : « *Giulietta* (...) se constitue d'un moment brutalement figé dans le métal, mais également de l'émotion qui accompagne la vision d'une brutale tragédie. C'est un ready-made émotionnel, qui doit autant à l'inspiration de Duchamp qu'au J.G. Ballard de *Crash* où à la scène finale du *Mépris* de Godard »⁷⁶³. Ces œuvres ont su capter le syncrétisme culturel et symbolique qu'est la voiture, objet de collision où se télescopent l'érotisme, la liberté et la mort, elles ont pu toucher du doigt le caractère paradoxal de cet engin qui incarne à la fois une forme de liberté absolue et aussi une prison roulante aux allures de tombeau. Plus la voiture roule vite, plus elle est excitante, mais plus elle nous rapproche de la mort – c'est peut-être pour ça qu'elle est excitante. On retrouve clairement cette dimension paradoxale dans ces objets, totems hypnotiques dont on ne peut nier la beauté, ni la violence – simplement acter que leur beauté provient de la violence dont elles ont été victimes.

⁷⁶² C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 92.

⁷⁶³ N. Bourriaud, *Expérience Pommery #6, Sons & Lumières*, *op.cit.*, p. 44.

C'est un peu tout cela au fond que Lavier exprime dans ces œuvres, qui font la synthèse de ces références parfois contradictoires. Les objets choisis et plus particulièrement la voiture ont cette capacité à créer du sens, à pouvoir se revêtir de plusieurs auras à la fois. Daniel Soutif a écrit à ce sujet un texte fondamental, longuement développé et que nous ne saurions retranscrire ici dans son intégralité, dans lequel l'auteur déploie l'éventail des rôles accessibles à *Giulietta*, qui est d'abord une voiture de sport, mais aussi une ruine, l'équivalent d'un gisant ou d'un quelconque monument funéraire ; une nouvelle forme esthétique accidentellement créée, ayant sa place dans l'histoire de la sculpture aux côtés des morceaux de ferrailles soudés de Gonzales, de la femme-singe de Picasso, et de César et Chamberlain bien sûr ; un objet industriel transformé en fétiche esthétique, et ce faisant, une critique du ready-made duchampien ; une percée tragique, iconique et romanesque, rappelant l'accident du *Mépris* de Godard, non pas une appropriation postmoderne à la Koons, ni une œuvre uniquement interprétative ; un dépassement des *Car Crashed* de Warhol, car l'objet du drame est bien présent en face nous et pas simplement représenté ; une œuvre de Lavier enfin, paradoxale, à la fois visuelle et profonde, ne cédant le pas ni au formalisme, ni au conceptualisme, un maelstrom sémantique et synthétique⁷⁶⁴. Catherine Francblin rejoint et complète cette analyse en estimant que *Giulietta* est au fond un résumé de l'histoire moderne par le truchement de la voiture. Ruinée et resplendissante, *Giulietta* incarne à corps défendant cette histoire mouvementée de la voiture, qui symbolisa aussi bien le progrès que l'asservissement consumériste, le désir de vie que la pulsion de mort :

« Lavier (...) décrit *Giulietta* comme une « œuvre de synthèse », à savoir une œuvre qui résume le ready-made de Duchamp, la série des *Crashed Cars* de Warhol, les *Compressions* de César et les sculptures de Chamberlain. Produit d'une histoire qui commence avec les années 10 et s'achève quatre-vingts ans plus tard, *Giulietta* apparaît donc, selon son découvreur, comme le produit d'une histoire particulière : l'histoire moderne. Ce point mérite attention parce qu'il indique que l'œuvre s'inscrit dans une époque et une culture déterminées, et traduit la vision de l'artiste sur celles-ci. La tentation est grande, dès lors, de faire de cette voiture italienne une sorte de manifeste répondant à celui que lancèrent au début du siècle les futuristes.

Si Duchamp se fiche éperdument de l'aspect visuel des objets dont il s'empare, Lavier en revanche attache une extrême importance aussi bien à leurs vertus plastiques qu'à leur signification symbolique. Or peu d'objets peuvent se prévaloir de la place qu'occupe l'automobile dans l'art du XXe siècle. Symbole de l'art en mouvement pour Marinetti et ses amis, la voiture a cessé de représenter la liberté et le progrès pour se transformer dans les années soixante, avec Warhol, en instrument de mort, à l'image de la chaise électrique. On a dit que *Giulietta*, née sous le signe de la chance, repoussait finalement cette vision morbide. Mais il est clair aussi qu'elle oppose un démenti fondamental à l'enthousiasme moderniste et à sa foi en l'avenir. Car l'« automobile rugissante » exaltée par les futuristes a bel et bien achevé sa course avec Lavier. D'objet mobile elle est devenue avec lui immobile, d'autant plus immobile, d'ailleurs, que l'artiste la présente sur un socle, comme on présente une sculpture, ou comme on pourrait l'exposer au Salon de l'automobile. Ce n'est pas que ce socle soit bien haut. Il ne soulève l'engin que de quelques dizaines de centimètres. Mais cette faible dénivellation suffit pour délimiter le cadre nécessaire à la représentation. Elle possède la sobriété requise pour exposer dans toute sa rigueur cette croisée des chemins, ce moment X auquel toute existence humaine est suspendue. Elle suffit pour mettre en scène sans cérémonie un acte marquant du théâtre de la cruauté d'aujourd'hui »⁷⁶⁵.

En choisissant des objets significatifs, mêlant histoire culturelle et histoire personnelle – chacun d'entre eux étant suffisamment générique pour convoquer une espèce de paradigme sociologique et portant les marques d'une expérience personnelle – Lavier ajoute à ces œuvres une double charge extrêmement efficace, qui rend ces objets immédiatement disponibles à la

⁷⁶⁴ Cf. D. Soutif « Bertrand Lavier, *Giulietta* », in *Art Forum*, n°32, 1 septembre 1993, (traduction anglaise par D. C. Stoll, retraduction française par N. Ferrand).

⁷⁶⁵ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 103.

consternation et à l'interrogation. Il sait pertinemment que la voiture a déjà une place dans l'histoire de l'art, et il convoque celle-ci en même temps que l'objet, afin d'enrichir son propos et de le mettre en perspective historique. Reste à déterminer, à présent, ce que l'artiste fait précisément de ces items en dérélliction.

3) Un réel tragique.

En mettant ainsi en scène des objets détruits, Bertrand Lavier aborde la thématique de l'esthétisation de la réalité et de sa tragédie. C'est au travers de ce prisme que nous souhaitons aborder cette série. Nous développerons ici deux axes essentiellement: les tenants de cette mise en scène, et la nature et l'impact de cette dramaturgie.

3.1. Une profonde et subtile mise en scène : tricheries, puissance d'évocation, choix de noms.

Nous avons préalablement évoqué l'importance du fragment dans l'histoire de l'art et sa profonde expressivité. Chacun des objets choisis par Lavier répond à ce dernier critère, exposant ses formes maltraitées et cependant violemment dynamiques, esthétiquement rythmées. Pour autant, Lavier ne présente jamais les objets tels quels, et effectue des modifications destinées à amplifier l'impact visuel des œuvres, notamment par le mode de présentation : *Mobymatic* est curieusement suspendu au plafond, créant un axe vertical entre le filin et le cadre, contrebalancé par l'horizontal de l'arrière-train, mettant en exergue et en valeur cette étonnamment agréable déformation. Comme pour les « Photo-reliefs », l'objet perd son poids, si léger qu'il ne « tient qu'à un fil », élégant et gracieux – deux qualificatifs peu utilisés pour les mobylettes, qui plus et accidentées. De la même façon, Lothar ne se présente pas comme un pylône, mais un pylône « en un certain ordre assemblé », et recouvert d'une peinture brillante, accrochant la lumière, paraissant ainsi simultanément détruit et neuf, et plus encore, maquillé, prêt à rencontrer son public - une « ruine design » en quelque sorte. Même paradoxe pour *Giulietta*, dont il expose moins la ruine que l'esthétisation de celle-ci. L'artiste insiste sur le fait qu'elle doit être nettoyée : « Ma *Giulietta* n'est en état d'œuvre d'art que parce qu'il n'y a aucun grain de poussière sur cette Alfa Romeo accidentée. Couverte d'un peu de poussière, elle deviendra une épave »⁷⁶⁶. De la même façon, la voiture est quasiment toujours présentée sur un socle, elle est par-là désigné comme quelque chose à voir, il ne s'agit plus de prendre simplement acte de son état. Posée au sol, celle sur lequel elle est amenée à rouler, elle est immédiatement jugée comme voiture, soit, selon sa capacité à effectuer un trajet. Mise sur un présentoir, elle est présentée comme une sculpture, comme un objet esthétique. L'artiste a d'ailleurs tenté de l'exposer à même le sol mais ne fut pas convaincu par le résultat : « Je l'ai présentée en Corée directement sur le parquet. C'était moins

⁷⁶⁶ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 30.

bien ! »⁷⁶⁷. L'objet a besoin de cette mise en orbite, de ce décalage avec son identité visuelle originelle, pour être acceptée en tant qu'œuvre d'art.

L'esthétisation de la violence tient également au choix effectué par Bertrand Lavier. Au moment de prendre tel ou tel objet, l'artiste s'échine à ne mobiliser que des items investis par une puissance d'évocation intéressante, permettant à celui-ci d'exprimer quelque chose au-delà de ses propres limites. Le choix du pylône peut se justifier selon plusieurs angles. C'est cette amplitude du point de vue qui intéresse Lavier ici :

« Je crois que la force visuelle du pylône est très « multiple » parce qu'elle part dans plusieurs directions. On peut l'interpréter tel qu'il se présente dans l'espace comme un dessin. Il fonctionne aussi comme une sculpture minimale, et quand il est tordu par la tempête, il devient très expressionniste. Mon point de vue n'est pas original. A l'époque de cette tempête, il y a deux ans, on a vu des images du pylône tordu à la télévision, sa force visuelle avait beaucoup frappé les cadres. Quand l'EDF veut prouver qu'elle a une vision d'avenir dans les publicités, elle montre souvent le même pylône. C'est une sorte de cliché, et ce cliché se prête à des nombreuses interprétations ou à des manipulations dans un but précis »⁷⁶⁸.

En plus d'être des réussites – ou des ruines – esthétiques, les pylônes sont à la fois simples d'usage et simples de formes. Ils servent à différentes choses, et leur structure autorise à les considérer comme des sculptures abstraites. On a vu auparavant comme ce genre de structures pouvait par exemple être assimilé à la Tour Eiffel, et ajouter ainsi une forme de panache à un élément des plus simples – après tout, la Tour elle-même est faite de ces éléments particulièrement primaires. Ici la forme permet de raccorder l'objet à d'autres champs visuels. Nous avançons précédemment l'expression de « mikado métallique », l'œuvre ainsi posé au sol peut aussi convoquer le fantôme de l'Arte Povera. C'est aussi l'image-même de la catastrophe qui est invoquée ici, le spectateur ne pouvant dénier qu'un objet a été ruiné par un accident violent.

C'est aussi ce qui est à l'œuvre pour *Mobymatic* et *Giulietta*. On peut ici englober les deux œuvres en ce qui concerne la puissance d'évocation, même si la seconde paraît beaucoup plus impactante que le premier. Ceci étant, La mobylette, bien que moins tape à l'œil qu'un coupé sport italien, est un emblème de la liberté adolescente, des petites routes de campagne et d'un vent de liberté au milieu des embouteillages urbains. Voir ce petit véhicule ainsi dévasté ne permet pas de s'arrêter au simple constat de l'accident. Les deux roues sont particulièrement fragiles et leurs occupants – bien souvent des jeunes – pris dans des carambolages sont ceux qui subissent le plus de dommages. La vision de cette mobylette accidentée s'accompagne automatiquement de la pensée d'une jeunesse tronquée et gâchée, métaphore de la vie elle-même. Cet objet, évoquant quelque chose de lourd et de grave est présenté de façon délicate et esthétique, provoquant un sentiment étrange chez le spectateur. C'est aussi ce qui est à l'œuvre avec *Giulietta*. On retrouve chez elle ce même sentiment général de l'accident en tant que surgissement violent contre la vie, qui se trouve abrégée ou fortement ébranlée après cette rencontre. La *Giulietta* de Lavier fait référence comme on l'a vu à l'image de la voiture démolie dans l'histoire de l'art, qui se confond ici avec celle du siècle. Sa couleur, aussi évoque d'autres horizons. Quand on est en présence d'une voiture de sport rouge, on ne peut s'empêcher de penser à la marque Ferrari, probablement le

⁷⁶⁷ Entretien avec C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 171.

⁷⁶⁸ Entretien avec D. Birnbaum, *in Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 19.

constructeur de voitures le plus connu au monde, symbole de luxe, de rapidité et de réussite sociale. C'est toute une thématique de la passion, au-delà même de la destruction, qui est invoquée ici. Le traitement opéré par Lavier – le dépoussiérage, la mise sur socle – accentue d'autant l'aura du véhicule qui scintille, majestueux, profondément érotique aussi, la symbolique de la voiture et de la couleur rouge fonctionnant à plein. Pour Lavier, la grande force de cette œuvre est de transcender les genres : « La *Giulietta* est, pour moi, une grande peinture tragique, bien qu'elle soit plus proche de la sculpture. Il est intéressant de perturber toutes ces notions, mais les catégories, en même temps, servent beaucoup »⁷⁶⁹. De la même façon que le pylône appelle à de multiples interprétations, la voiture de sport rouge accidentée convoque de multiples images et s'insère dans plusieurs cadres. En citant l'œuvre comme « une grande peinture tragique », il met obligatoirement l'accent sur la couleur même de l'objet, sur l'effet ressenti et l'histoire culturelle dont cet effet est le produit. La façon dont on reçoit l'objet ne peut être neutre, celui-ci est trop conditionné culturellement pour que le dialogue établi avec le spectateur s'effectue objectivement. Ceci renforce d'autant l'impact visuel éprouvé par le spectateur.

Il est de la même façon important de souligner l'importance des titres, choisis dans le but d'amplifier le choc. Attardons-nous tout d'abord simplement aux noms eux-mêmes.

Mobymatic, en soi, n'évoque pas grand-chose, sinon l'insouciance adolescente et la nécessité d'avoir très tôt, à la campagne, un moyen de locomotion personnel permettant de se soustraire à l'enclavement local. Le choix de *Lothar*, en revanche, est plus significatif. En affublant le pylône de ce nom, Lavier raconte son histoire. Au départ, l'œuvre n'avait pas de titre, et quand bien même le souvenir de la tempête était encore frais, la connexion entre l'objet et le récit n'était pas forcément automatique. En lui adjoignant le nom de la tempête, Lavier force cette mise en lien et imprime définitivement le sceau de la grande catastrophe sur l'œuvre, qui, pour celui qui n'avait pas établi la comparaison, passe de la simple proposition sculpturale à l'esthétisation de la violence. Il modifie ainsi en profondeur notre perception de l'objet, il sculpte le faisceau de notre regard, limitant les faces du prisme. Il crée alors une scène spécifique pour cet objet, dont il réduit les possibilités interprétatives, mais augmente d'autant l'impact. Le nom de l'objet apparaît alors comme une charge supplémentaire qui va donner une aura bien particulière à l'objet, aura qui lui aurait peut-être fait défaut sans cette précision.

Le cas de *Giulietta* est à ce titre d'autant plus éclairant. Il est entendu que « Giulietta » est bien le nom d'un modèle d'Alfa Romeo. Simplement, l'apparition de cette appellation pour une voiture de sport accidentée, rouge qui plus est, ne fait que renforcer la profonde dramaturgie. Le fantôme du coupé sport luxueux est nommé d'après un nom de femme italienne. C'est tout le champ lexical de la passion qui semble convoqué ici, de la dangerosité des bolides de luxe, du tempérament des femmes méditerranéennes, des amours impossibles, bien sûr, de Giulietta et Romeo, autre symbole italien de l'amour dangereux, celui qui mène, « à grande vitesse » à la mort. Catherine Francblin précise combien ce nom pulvérise l'éventuelle neutralité de l'objet :

⁷⁶⁹ Entretien avec C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 168.

« Lavier a sciemment appelé cette voiture du nom qu'elle portait déjà sur le catalogue du fabricant. Il l'a appelée *Giulietta*, et ce nom dont il l'a parée soulève autour d'elle une nuée d'images largement aussi émouvantes - et nettement moins mélancoliques - que les images précédentes. Entre l'héroïne sadienne d'*Histoire de Juliette* et l'inoubliable Giulietta Massina (*La Strada, Juliette des esprits...*), en passant bien sûr par *Roméo et Juliette*, l'imagination n'est pas à court, avec un tel prénom, de représentations capables de susciter l'émotion - un autre type d'émotions. C'est du reste cette corde-ci que Lavier effleure dans le texte cité en amont où il évoque comme un coup de foudre sa rencontre avec *Giulietta*. Car, pareille aux œuvres dont nous avons déjà parlé, *Giulietta* est une médaille à deux faces : d'un côté elle est marquée par le sceau de la disparition ; de l'autre elle est une revenante, une rescapée. De même que Lavier et son épouse n'ont dû qu'à la chance de sortir vivants de la catastrophe, de même *Giulietta* ne doit son nouveau destin qu'à sa rencontre providentielle avec son enchanteur dans un cimetière de voitures (...). Placée sous le signe du hasard - d'un heureux hasard- l'Alfa Romeo accidentée, loin de constituer un objet morbide, se présente donc plutôt comme un objet miraculeux »⁷⁷⁰.

Ainsi nommée, la voiture apparaît d'autant plus belle, d'autant plus triste, d'autant plus rouge, presque. Comme l'artiste surlignait auparavant les qualités visuelles de ses objets en les repeignant, il surligne ici la puissance d'évocation de l'objet par un nom savamment choisi. Car il s'agit bien d'un nom choisi, et non subi.

L'artiste lui-même le confesse et nous avons abordé sans réellement le dire ce fait lors de notre description. « Giulietta » est bel et bien le nom d'un modèle de chez Alfa Roméo, simplement, il ne s'agit pas de la voiture en question : « *Giulietta* n'est pas le vrai nom de la voiture. J'ai intitulé l'œuvre *Giulietta*. La voiture est une Alfa Romeo GTV, mais *Giulietta*, c'est mieux que GTV comme titre. Il n'y a pas de règles strictes »⁷⁷¹. Autrement dit, Bertrand Lavier a intentionnellement interverti deux noms de modèles afin d'augmenter l'efficacité de son œuvre. Il a triché quelque peu avec la réalité, l'a subtilement arrangée : au vu l'état de la voiture, seuls les aficionados de la marque sauraient faire la différence. Il a pris un nom de son choix, un nom plus évocateur, rendant l'objet beaucoup plus littéraire qu'il ne l'est. Ceci vaut pour *Lothar* qui a été nommé a posteriori, lorsqu'un tiers lui a donné le nom de la tempête et a fait le lien avec l'œuvre. *Giulietta* ou *Lothar* ne sont pas que des joyeux hasards, mais des réinterprétations par Lavier d'éléments, qu'il a profondément esthétisés. C'est ici justement que l'objet se transforme en œuvre d'art, par cette intentionnalité réinsufflée par l'artiste. Jusqu'à présent, le hasard ou la providence pouvaient s'attribuer la paternité de l'œuvre, partagée il est vrai avec les designers des entreprises dont ils sont issus, mais qui n'avaient pas conscience ni envie de faire des œuvres d'art. Ici, par la mise en scène, quelques arrangements visuels et la désignation par le nom, Lavier estampille artistiquement l'objet. Ici l'acte de nomination ressemble à celui accompli par les parents d'un enfant lorsqu'ils remplissent les papiers d'état civil. Ils donnent un nom à leur enfant, lui permettant d'entrer officiellement dans la société. En donnant un nom aux objets, un choisi en conséquence, Lavier permet à l'objet d'entrer dans la communauté des œuvres d'art. Il se sert ici de tous les moyens à sa disposition pour mettre en scène et donc à distance le drame, le placer sur la scène, supportable, de l'art et en faire un événement esthétique. En donnant à l'œuvre un nom qui n'est pas celui de l'objet - le contraire de son habitude -, Lavier institue une différence claire et nette entre les deux. *Lothar*, *Giulietta* et *Mobydantic* ne sont plus des objets accidentés, mais

⁷⁷⁰ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, op.cit., p. 96.

⁷⁷¹ Entretien avec D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier*, MAM, op.cit., p. 18.

des objets profondément esthétisés. La violence, ici, est rendue acceptable, digérable, par son esthétisation.

3.2. La vie mise en jeu : le drame, la mort.

Cette série présente une dimension nouvelle dans l'art de Lavier, l'émotion devant la tragédie. Il est par conséquent nécessaire de s'interroger sur la signification de cet ajout inattendu et de son importance quant au sujet de notre étude.

L'exposition de ces objets totalement détruits ou en fort mauvais état, incapables de poursuivre ce pourquoi ils ont été conçus, confronte le spectateur à l'image de la mort. Il ne s'agit pas d'un drame feint. Les coups portés aux objets n'ont pas l'artiste pour auteur, leur molestation ne s'est pas déroulée à l'abri de l'atelier et n'est pas anesthésiée par le label de l'expérimentation artistique. Ils ont été impliqués dans des accidents réels, où la vie de leurs possesseurs fut sans aucun doute mise en danger. C'est ce constat, indéniable, qui produit un choc chez le spectateur : « Les « ready-destroyed » (...) deviennent pour l'artiste, des objets hautement expressifs en raison de ce qu'ils évoquent et parce qu'ils sont si étroitement liés à un événement dramatique réel. Comme leur nom le révèle, c'est justement en vertu de cette nature anti-duchampienne qu'ils sont choisis et exposés *tels quels* »⁷⁷². Lothar comme *Giulietta* et *Mobymatic*, est issu d'une tragédie, en l'occurrence, la tempête de 1999. Le dynamisme de leurs cassures, le grotesque de leur apparence témoignent de l'ultra-violence de l'accident, et que celui-ci est réellement arrivé. Cette évidence oblige le spectateur à ne pas rester insensible : « On ne peut ignorer les qualités émotives particulières de cette voiture endommagée »⁷⁷³. La réaction du regardeur face à *Giulietta* est d'ordre primaire. Pour Soutif, le rapport qui s'établit entre le visiteur et l'œuvre est de l'ordre de l'indicible, le spectacle proposé le laissant sans mots, sans voix :

« Cela ne signifie certes pas qu'il ignore la dimension symbolique, dramatique parfois, véhiculées par ses œuvres. Le contraire serait étonnant de la part du signataire de la *Giulietta* et de quelques autres véhicules « *ready destroyed* » de dimensions plus modestes, mais non moins tragiques. Cela signifie plutôt que, soucieux de ne pas charger ses œuvres d'intentions qui ne manqueraient pas de les alourdir et qui, surtout, pèseraient sur la liberté de son regard, cette mobilité permanente de l'œil si essentielle à son travail, Lavier laisse le sens venir à lui comme par surcroît et, souvent, par l'intermédiaire de ses spectateurs »⁷⁷⁴.

Aucun discours, du reste, n'est véhiculé par ses objets défigurés, qui « parlent d'eux-mêmes » et provoquent une émotion brutale. Ils s'imposent simplement dans l'espace, perturbant la continuité de notre paysage ordinairement si calme : on retrouve la même sensation que lorsqu'on tombe sur un accident dans la rue ou sur la route, sauf qu'ici tout cela est profondément mis en scène.

Ainsi, l'artiste ne cherche pas une émotion déterminée. Si les contextes sont évoqués, on ne sait rien des situations, des histoires particulières des objets. Comme on vient de le dire, il ne s'agit pas de l'accident tel qu'on l'observe dans la vie quotidienne, mais un accident scénographié,

⁷⁷² G. Verzotti, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 23.

⁷⁷³ C. Francblin, *Bertrand Lavier, Flammarion, op.cit.*, p. 96.

⁷⁷⁴ D. Soutif, *Bertrand Lavier, MAM, op.cit.*, pp. 28-29.

débarrassé des détails les plus morbides : poussières, débris, et surtout corps meurtris sont absents de l'image proposée. C'est une vision distanciée de l'accident, esthétisée comme on l'a vu, car Lavier ne cherche pas tant à nous faire entrer en sympathie avec un accident en particulier qu'à chercher une sorte de déclencheur universel du sentiment. Lorsqu'il parle de *Giulietta*, l'une de ses œuvres les plus poignantes, il dit d'elle qu'il s'agit d'un « principe d'émotion pure »⁷⁷⁵. Ce qui l'intéresse ici, c'est donc l'idée, le concept d'émotion, la façon dont une œuvre peut, par des moyens indicibles, provoquer une réaction reptilienne, viscérale chez le spectateur, une œuvre qui dépasse sa compréhension ou qui ne saurait se laisser enfermer dans un seul type d'explication, et qui continue de faire vibrer après son décryptage. Ici, ce que Lavier met en scène, c'est ce surgissement émotionnel, indiscutable deux fois, la première parce qu'il est indéniable, la seconde parce qu'il est extrêmement complexe de décrire la nature de cette émotion. S'agit-il d'un moment de délectation esthétique ? S'agit-il de la prise de conscience qu'un moment dangereux s'est passé ? S'agit-il d'une excitation devant la violence ? de l'excitation de se repaître d'un spectacle interdit ? S'agit-il d'un soulagement de voir cette violence domestiquée, fétichisée et transformée en spectacle inoffensif ? S'agit-il de la joie de voir se mêler ainsi l'expression de la vie et celle de la mort ? *Giulietta* peut tout à fait procurer toutes ces émotions à la fois. En tant que produit de la violence extrême, directement esthétisé, elle représente la quintessence de l'émotion procurée par une œuvre d'art, entre plaisir et souffrance, entre immédiateté et digestion lente, où ce que l'on voit nous fascine sans que nous ne sommes sûrs de savoir si cela nous plait. L'émotion esthétique n'est plus cataloguée comme bonne ou morale, n'est plus définie comme « aimer » quelque chose de beau », mais comme apprécier un spectacle fort, qui transcende ces catégories parfois hâtivement établies.

Si Lavier convoque, de façon inhabituelle, des émotions fortes, il ne se détache pas de sa propre froideur, de sa propre posture extérieure, de cette façon d'analyser les mécanismes de l'art et de les exposer crûment. L'émotion est un ressort majeur de l'art et c'est en tant que tel que Lavier l'utilise ici. L'accident constitue l'une des spectacularisations de l'émotion, et a permis de capter tout au long du siècle, comme on l'a vu, des images fortes. L'artiste se place sciemment dans la continuité de cette histoire et interroge à son tour l'accident, non plus en tant que thème, mais cette fois en tant que vecteur de l'émotion, émotion créée par la mise en scène de la violence.

La clé utilisée par Bertrand Lavier pour activer cette émotion, c'est ce mélange paradoxal, déjà abordé, entre la vie et la mort, qui ne sont pas ici, comme il est d'usage, opposés, mais mêlés, enchaînés, ou pour utiliser un terme cher à l'artiste, « superposés ». La force de *Giulietta*, *Mobydantic*, de *Lothar*, encore une fois, est qu'elles ne sont pas seulement des représentations de la mort, mais des témoins de sa présence réelle, de la possibilité. Ces objets en ont fait l'épreuve, mais en sont ressortis « vivants », d'une façon ou d'une autre :

« De façon générale, quand un objet nouveau se présente au public de l'art, on observe deux types de réactions : ou l'objet est intégré comme un objet d'art, ou il est renvoyé au rang des objets ordinaires. Mais comment, devant cette carcasse de voiture encore tiède choisir son parti ? L'intégrer au

⁷⁷⁵ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 92.

champ de l'art ? Que faire alors que cette matière humaine qu'elle permet d'approcher de si près, de ce corps souffrant - presque à portée de main, dont elle est l'expression sacrificielle ? Bien sûr, la représentation de la mort par les artistes n'est pas une chose rare. Elle est même relativement courante dans les siècles passés. Comment se fait-il, alors, qu'il paraisse si difficile, à cet objet déchu de franchir la porte qui mène au monde vivant de l'art ? Peut-être est-ce parce qu'il ne s'agit pas de représentation. Car *Giulietta* a vraiment vu la mort en face. Elle est le témoin direct d'un monde dont on ne revient pas. N'est-elle pas, du fait d'un tel voyage, une chose déjà et à jamais irréaliste, nimbée de gloire ? »⁷⁷⁶.

Comme le veut l'adage, ce qui ne tue pas rend plus fort, et c'est précisément ce qui est arrivé à ces objets. Rescapés, d'extrême justesse, de la disparition totale et définitive - on peut même considérer que cette destruction est achevée pour *Lothar* qui n'a plus rien de commun avec l'objet original, contrairement aux deux véhicules- les objets sont des témoins privilégiés, car ils sont allés puis revenus d'un endroit qu'on ne quitte plus une fois atteint. Ils se voient nimbés d'une aura, une sorte de « charisme », celui de l'être qui a traversé victorieusement quelque chose qui a mis un terme à tant d'autres vies. Ici, bien sûr, c'est le traitement de Lavier qui réinsuffle la vie dans ses objets, qui présentaient des cassures esthétiques, mais nécessitaient une mise en scène particulière afin d'être actifs.

Il apparaît ici que leur salut artistique provient précisément de leur destruction imminente. Sans l'accident dont ils ont été victimes, ils n'auraient pas acquis ses belles distorsions, ses cicatrices hypnotiques qui ont retenu l'attention de Lavier. Ils ont indéniablement gagné des qualités esthétiques, sont devenus plus abstraits, plus expressifs de la sorte et Lavier s'échine à amplifier cette nouvelle identité visuelle. Leur nouvelle vie est donc intimement liée à leur quasi-mort, ou en tous cas leur mort en tant qu'outil. On retrouve ici un mécanisme déjà évoqué dans le travail de Lavier de façon plus subtile. Il rend beaucoup plus évident ici cet état de fait : l'objet doit mourir une première fois avant de devenir une œuvre, car il passe dans le champ iconique. Cette destruction agit ici physiquement comme le premier filtre qui va permettre à l'objet de se distinguer. Comme le souligne Catherine Francblin, l'accident a donné à l'objet des marques qui le singularisent :

« Objet élu, choisi entre tous, *Giulietta* s'oppose évidemment au ready-made duchampien, allergique pour sa part, à toute espèce de jugement personnel. (...) A l'inverse, les véhicules accidentés sélectionnés par Lavier sont uniques et irremplaçables. Fabriqués en série, c'est de façon strictement individuelle - même s'il existe des carambolages en série - qu'ils se transforment en épave. (...) Et c'est de façon individuelle aussi qu'ils se détachent de leurs semblables, et irradiant fermement vers l'artiste »⁷⁷⁷.

C'est sa quasi-destruction qui permet sa naissance en tant qu'individu. L'accident symbolise à la perfection ce mélange inextricable entre vie et mort. Baudrillard nous rappelle ceci :

« Et c'est ici qu'intervient la dramatisation spectaculaire par les mass media (le fait divers/catastrophe comme catégorie généralisée de tous les messages) : pour que soit résolue cette contradiction entre morale puritaine et morale hédoniste, il faut que cette quiétude de la sphère privée apparaisse comme valeur *arrachée*, constamment menacée, environnée par un destin de catastrophe. Il faut la violence et l'inhumanité du monde extérieur pour que non seulement la sécurité s'éprouve plus profondément comme telle (cela dans l'économie de la jouissance), mais aussi pour qu'elle se sente à chaque instant justifiée de se choisir comme telle (cela dans l'économie morale du salut). Il faut que fleurissent autour de la zone préservée les signes du destin, de la passion, de la fatalité, pour que cette quotidienneté récupère la grandeur, le sublime dont elle est justement le revers. La fatalité est ainsi partout suggérée, signifiée pour que la banalité vienne s'y repaître et y trouver grâce. L'extraordinaire rentabilité des accidents automobiles sur les ondes, dans la presse, dans le discours individuel et

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 101.

national, est là pour le prouver : c'est le plus bel avatar de la « fatalité quotidienne » et, s'il est exploité avec une telle passion, c'est qu'il remplit une fonction collective essentielle. La litanie sur la mort automobile n'est d'ailleurs concurrencée que par la litanie des prévisions météorologiques : c'est que les deux sont un couple mythique -l'obsession du soleil et la litanie de la mort sont inséparables
»⁷⁷⁸.

En sus d'héroïser le quotidien, l'accident permet, comme un rappel permanent de l'imminence de la mort, le prix de la vie. Baudrillard ne fait que rappeler finalement le principe du contraste : le blanc ne paraît jamais aussi immaculé que placé à côté du noir, lui-même renforcé par la présence de sa némésis. L'intensité de cette série d'œuvre se situe ici. C'est une invocation de l'horreur, de la violence, de l'injustice du monde, qui nous ramène à notre propre fragilité. A tout moment nous pouvons en être victimes. Pourtant, et c'est pour cela qu'ils nous fascinent, ces objets ont vaincu la mort. Ils sont devenus des fétiches esthétiques et ont gagné, par l'eucharistie artistique, la vie éternelle. Ils sont sortis encore plus vivants, encore plus actifs de cet événement, et sont devenus les preuves que la vie peut être plus forte que la mort.

En exposant *Giulietta* et en revendiquant l'émotion comme grille de lecture, Bertrand Lavier prend acte de cela. L'objet est l'origine d'une émotion et par-delà, d'un désir de le posséder et de le mettre en valeur : « Telle est l'idée force que Lavier développe (...) en affirmant ouvertement avec *Giulietta* - à l'encontre de l'attitude de détachement légendaire affichée par Duchamp - que l'art est le fruit du jugement et de la sensibilité de l'artiste : le fruit d'un désir »⁷⁷⁹. L'objet, mort ou presque, est pourtant voulu par l'artiste qui le désire même ou plutôt à cause de cet état. L'objet détruit en raison de sa proximité avec la mort symbolise le danger. Si l'on ajoute à cela l'expressivité de sa nouvelle structure visuelle, on aboutit à un mélange détonnant. Cette ambiguïté se retrouve aussi dans la scénographie. Lors de l'exposition au centre Pompidou en 2012-2013, l'artiste a placé la voiture accidentée dans la même pièce, en dialogue donc, avec *Bocca/Bosch*, le canapé-bouche rouge superposé au congélateur, lui-même exposant cet amalgame de sensualité et de froideur, de sexe et de mort. Les objets de la série des « ready-destroyed » constituent l'inscription esthétique du balancement du réel entre le vie et la mort.

Le chantier des « ready-destroyed » est comparé aux autres, une série de faible amplitude. On dénombre seulement quelques pièces ce qui apparaît peu, comparé aux multiples itérations des « WDP », ou à la profusion quasi illimitée des « objets repeints » ou des « superpositions ». Pour autant, on ne saurait mettre de côté cet ensemble d'œuvres qui à n'en pas douter marque un tournant dans la carrière de l'artiste, et enrichit la palette de possibilités concernant les choix d'objets. Elle annonce d'autres séries basées sur le rebut et l'émotion, comme les « objets soclés » qui suivront très peu de temps après, et de façon générale, les mini-chantiers qui fleuriront par la suite dans lesquels Lavier s'essayent à de nouvelles façons de s'approprier les objets et d'en tirer quelque leçon quant à l'essence de l'art.

Ici l'artiste se sert de la destruction d'un objet industriel afin de vérifier plusieurs postulats. Le premier est celui de l'infinité esthétique. Depuis ses débuts, et plus précisément depuis qu'il

⁷⁷⁸ J. Baudrillard, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Coll. Folio Essais, Denoël, Paris, 1970, pp. 34-35.

⁷⁷⁹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 101.

s'empare d'objets industriels, l'artiste cherche à établir que la beauté, ou plutôt l'efficacité esthétique et iconique, peut surgir à tout moment, à tout propos, et qu'il n'existe pas de frontières sociale ou morale à son éclosion. Les « ready-destroyed » démontrent qu'un objet des plus communs, même une mobylette ou un pylône électrique, peuvent devenir fascinants, tout comme ils permettent d'établir que même le plus grave accident, ou la catastrophe la plus dévastatrice, peut donner naissance à quelque chose de beau. L'essence de l'œuvre d'art telle qu'elle est exprimée ici se situe dans l'expression de cette ambivalence, ambivalence qui caractérise elle-même la réalité, l'œuvre ne faisant que présenter une version esthétique de ceci. Cette façon de reconsidérer un objet dépassé, pour mieux interroger notre façon de voir le monde, va conduire Lavier à problématiser les modalités mêmes de la présentation artistique avec les « objets soclés ».

Chapitre XII : Objets soclés (1994, ...)

1) Souvenir sur socle.

*J.M.B. Classique*⁷⁸⁰(1994) ouvre le chantier. C'est une œuvre unique en son genre, puisqu'elle est la seule pièce de la série à présenter un objet neuf. Elle partage sinon les caractéristiques essentielles des œuvres suivantes : un objet industriel fixé à un socle, se transformant ainsi en sculpture.

L'objet choisi ici est une serrure renforcée standard, petite et compacte, présentée « en action », les verrous sortis et la clé insérée. La serrure est posée sur un socle de bois, constitué d'une fine tige verticale venant se ficher au bas de l'objet, et d'une base épaisse et rectangulaire. Les deux sont de couleur noire, comme la serrure, et répondent à cette dernière par la variété de leur format : la serrure étant elle aussi composée d'un parallépipède rectangle et d'une tige, l'ensemble est une succession de formes parallèles et perpendiculaires. L'ensemble est élégant et uni, et l'objet s'apparente alors à une sculpture exotique ou mécanique, ce que son mode de présentation sous-entend fortement. Présentée hors de la porte à laquelle elle était destinée, et exposée pour soi, la serrure devient autonome. *Teddy*⁷⁸¹(1994) expose quant à lui un ours en peluche très élimé, extrêmement banal : pelage fauve, tête épaisse et attendrissante, et sans aucune fonction superflue, type articulation ou mécanisme. C'est l'exemple générique du genre, celui que tout un chacun a possédé, et qui reprend du reste le nom de la marque la plus connue dans ce domaine. L'ours est fiché sur un socle similaire au précédent. L'ensemble est minuscule⁷⁸² et l'état avancé de décrépitude de la peluche, couplée à la finesse de la tige, accentue l'impression de fragilité. Ainsi empalé sur le socle comme une victime expiatoire, il semble bien incapable de protéger un petit enfant contre les cauchemars ou la solitude. Chacun ayant été petit, tous les spectateurs peuvent prendre acte de la déchéance de l'objet, dont la dimension gardienne est ravalée au rang de supercherie. L'émotion du regardeur est donc clairement recherchée ici. L'objet gagne cependant une dimension esthétique : la mise en scène comme l'environnement lui confèrent un caractère inédit. Cet objet excessivement banal n'a jamais été vu ainsi, et par conséquent, il est à voir. Sa raideur, sa déchéance, qui le disqualifiaient comme objet usuel agissent désormais comme des qualités expressives qui le requalifient en tant que sculpture. L'objet possède en outre l'avantage sur *JMB Classique* d'avoir été utilisé et de porter les traces de cette interaction longue

⁷⁸⁰ Cf. ANNEXES, cat. 113.

⁷⁸¹ Cf. ANNEXES, cat. 114.

⁷⁸² A peine cinquante centimètres, soit l'une des œuvres les plus petites de l'artiste.

et profonde avec les êtres humains, pour lesquels il conserve un semblant d'aura sentimentale, culturelle ou existentielle. Ceci accentue d'autant la charge esthétique de l'objet, poussée à son paroxysme par le truchement de la verticalité, faisant de l'ensemble le totem d'une époque révolue. **Bendix**⁷⁸³ (1994) reconnecte cette nouvelle série avec un thème classique de l'univers laviérien : il s'agit d'une porte de réfrigérateur placée sur un socle. Nous sommes alors mis face à une grande plaque blanche et rectangulaire, pourvu de quelques détails sur sa face (étiquette, poignée), et d'une structure plus complexe et cependant géométrique elle-même, faite de compartiments, sur l'envers. De nombreuses traces d'usures sont visibles : l'oxydation partielle du cerclage métallique, l'écaillage des peintures, ou encore les traces de cassures sur les vitres plastiques des compartiments. Le socle diffère de ceux des œuvres précédentes : la base, toujours rectangulaire, est bien plus épaisse, et maintient l'objet par deux pieds minces et très courts. L'ensemble est surprenant : la porte est détachée de son caisson et exhibe un intérieur habituellement aperçu. Le dispositif permet de s'attarder sur un morceau d'objet fréquemment ignoré, l'intérêt d'un frigidaire résidant précisément dans ce qu'il contient. Le gain d'autonomie n'est pas le seul bénéfique apporté par le soclage : l'objet est profondément esthétisé par sa disposition, aérienne et verticale, et devient une stèle de nacre dont on peut admirer chaque face, chacune ayant ses particularités, et donc, son intérêt. La disposition des compartiments au verso se fait par exemple selon une dégradation exponentielle de la superficie de chaque élément, créant un ensemble particulièrement harmonieux. De plus, la nature partielle de la porte par rapport au réfrigérateur nous indique qu'il s'agit d'une abstraction : l'intérêt se déplace alors de sa fonction à ses formes, amplifiant d'autant le pouvoir esthétique de l'objet, comme c'est le cas pour les pièces des musées ethnographiques dont il reprend le dispositif. **Teppaz**⁷⁸⁴ (1994) met en scène un porte-revue. Il s'agit d'un objet à la constitution complexe : une structure métallique noire, simple et fine, accueillant un enchevêtrement de cordages jaunes destinés à recevoir les magazines. Le socle associé est encore singulier : une fine plaque noire carrée est posée au sol. Depuis l'un de ses côtés part une fine mince tige de la même couleur, dont la ligne se brise et converge vers l'intérieur, venant se ficher dans l'une des barres de l'objet. Le passage de l'un à l'autre est virtuellement indétectable, à tel point qu'on peut penser à tort que l'ensemble a été construit d'un bloc. La sculpture qui en résulte est déstabilisante : l'objet lui-même suffisamment étonnant pour que sa classification varie⁷⁸⁵. L'objet cependant a l'air banal et ennuyeux, ce qui accentue d'autant le trouble du spectateur, malaisé de reconnaître un objet qui semble appartenir à son propre monde. Le porte-revue devient une curiosité, sentiment amplifié par la structure de la sculpture, un réseau de ligne complexe et aérien, comme on en retrouve dans la sculpture abstraite, tel le *Monument à Apollinaire*⁷⁸⁶ de Picasso. La tige brisée et le léger désaxement de l'objet créent un dynamisme visuel inattendu, conférant à un item ringard l'aura esthétique d'un Calder. Bertrand Lavier change à nouveau son fusil d'épaule avec **Doras**⁷⁸⁷ (1995), pour lequel il fait socler un parpaing de ciment.

⁷⁸³ Cf. ANNEXES, cat. 115.

⁷⁸⁴ Cf. ANNEXES, cat. 116.

⁷⁸⁵ Il est ainsi à l'occasion décrit comme un « porte-disques », cf. *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 171.

⁷⁸⁶ Cf. ANNEXES, fig. 54.

⁷⁸⁷ Cf. ANNEXES, cat. 117.

Celui-ci est placé horizontalement et se présente sous la forme d'un trapèze volumineux, ajouré de trois losanges sur sa tranche. Le socle est une mince plaque de bronze, d'où part une minuscule tige plate venant se ficher à l'arrière du parpaing. L'objet en question est à la fois courant et inhabituel, car omniprésent mais invisible, enfoui derrière les murs et les recouvrements. Comme précédemment, le parpaing n'aide à édifier rien d'autre que sa propre présence, s'exhibe seul et devient autonome. L'artiste lui fournit une validation esthétique, la présentation insistant sur ses caractéristiques formelles : pureté géométrique, monochromie et monolithisme, il est aussi épuré qu'une sculpture minimaliste. De plus, son placement horizontal, voulu par l'artiste, est parallèle à son socle, qui apparaît alors comme son ombre projetée. L'objet, bien que très lourd, semble flotter au-dessus du sol. Ce miracle visuel s'accompagne d'une énigme physique : le pied du socle paraît bien trop menu pour supporter un tel mastodonte. L'habile soclage met en scène un jeu d'équilibre subtil, donnant une absurde légèreté, une grâce improbable à cet objet si frustré. Il impose désormais sa présence, sans poids ni volume apparents, devenant un objet design de luxe. Grâce à la mise en perspective offerte par l'artiste, l'item change radicalement de dimension.

Chuck Mc Truck⁷⁸⁸(1995) met à l'honneur un skateboard multicolore, arborant sur son envers un personnage d'adolescent zombie et « grunge », – en train de faire lui-même une figure de skateboard – donnant son titre à l'œuvre, ainsi que de multiples décorations. L'objet représente dignement la plupart des produits de loisir destinés aux adolescents des années 1990, où prédominaient le fluo et la surabondance d'images. Par ailleurs, l'objet présente en de nombreux endroits les stigmates d'une utilisation intensive : éléments fendillés, planche râpée et fragilisée, peinture éraflée... L'objet est fixé à un socle particulier : une fine plaque métallique et carrée, qui voit d'un de ses côtés partir une mince tige tubulaire, formant un violent arc-de-cercle jusqu'à l'item. Ceci, couplé à l'axe spécifique dans lequel est placé l'objet, confère un grand dynamisme à l'ensemble et permet notamment de reconnecter l'engin à l'univers « cool » et jeune dont il provient. Cette présentation *physique* met en valeur les qualités *symboliques* de l'objet, représentant la rébellion adolescente, la soif de liberté et le besoin de s'amuser en permanence. Avec son chromatisme exubérant et son soclage énergique, le skateboard nous invite à s'envoler vers un monde plus enchanteur, se trouvant fixé pour toujours comme un passage transcendant, comme l'émancipation physique et mentale du jeune utilisateur. Si la présentation s'éloigne des standards ethnologiques, l'item est bien mis en scène comme un fétiche magico-religieux. On peut citer dans un même ordre d'idée *Aria Pro 2*, qui utilise cette fois une guitare électrique.

Black & Decker⁷⁸⁹(2000) permet à Lavier d'employer à nouveau un appareil électroménager, en l'occurrence un taille-haies électrique, constitué d'une double poignée orange et noire, ainsi que d'une très grande double lame crénelée. Le socle s'apparente à celui de *Chuck McTruck*, avec un arc-de-cercle assez prononcé. Ici la citation ethnographique est explicite, le dispositif rappelant les masques africains profondément verticaux et striés, notamment les Grebos ou les Bobos. La structure des poignées, l'une orange et rectiligne, l'autre noire et ovale, recrée un visage stylisé, tandis que la double lame représenterait la coiffe. La proximité formelle entre cet objet très

⁷⁸⁸ Cf. ANNEXES, cat. 118.

⁷⁸⁹ Cf. ANNEXES, cat. 119.

moderne, industriel et occidental, et les masques africains ancestraux est particulièrement troublante, et surtout entièrement subordonnée au dispositif choisi par l'artiste, qui l'a d'ailleurs réutilisé pour *Métabo*⁷⁹⁰, dont le nom accentue d'autant le rapprochement avec les fétiches. L'œuvre nous incite à nous interroger sur le fonctionnement de nos musées : si un simple dispositif donne à un objet usuel un caractère esthétique et mystérieux, qu'en est-il des locataires des vitrines des musées d'arts exotiques, eux aussi usuels et arrachés à leur culture d'origine ? Le mode de présentation apparaît alors comme primordial, et au-delà, nous sommes incités à reconsidérer esthétiquement les objets qui nous entourent. Ici, nous sommes frappés par la verticalité radicale de l'objet, la grâce de l'arrondi de la poignée, le dynamisme du rythme des lames crénelées, la franchise chromatique, la variation des formes... La structure visuelle générale de l'objet plaide en sa faveur, le faisant passer, selon les goûts, pour un masque, une épée rituelle, ou une sculpture abstraite. Une fois mise en valeur de la sorte, par le dispositif de soclage, la beauté de l'objet frappe immédiatement le spectateur. Encore une fois, il s'agit d'un objet que l'on a pris l'habitude de ne pas voir : c'est un engin dévolu à une tâche si précise que l'on ne s'en sert que quelques fois dans l'année, et dont la dangerosité extrême rend malaisée une utilisation fréquente. A cause de ces deux raisons, c'est le genre d'appareil soigneusement rangé hors de portée du regard, pour ne pas tenter les enfants ou les irresponsables. En lui fournissant un piédestal et un espace d'exposition, Lavier rend hommage à l'esthétisme certain de cet objet.

*Nautiraid*⁷⁹¹ (2002) poursuit la thématique des véhicules de loisir, avec la mise sur socle d'un kayak particulièrement long, porté une fois n'est pas coutume par trois hauts pieds métalliques disposés depuis l'arrière de l'objet jusqu'à son milieu, laissant l'avant flotter seul au-dessus du sol. Le kayak n'est pas cette fois fixé aux pieds mais repose sur eux. Nous sommes mis face à une longue forme élégante et fuselée au corps noir et au sommet rouge. L'objet ne porte pas de traces d'usure, mais de destruction, le kayak ayant apparemment été mis en mille morceaux avant d'être reconstitué. S'il s'agit d'une des œuvres les plus imposantes de l'artiste (cinq mètres de long), il faut remarquer que, comme la plupart des objets de la série, nous avons affaire à un objet peu vu, le kayak étant habituellement plongé dans l'eau, avec une ligne de flottaison assez haute. Ici au contraire, il est nettement projeté au-dessus du sol, le soclage permettant à la fois la reconnaissance de sa massivité, mais aussi de sa pureté formelle. L'aspect-même de l'objet provoque la curiosité. Sa destruction partielle rappelle les céramiques antiques reconstituées⁷⁹² qui peuplent nos musées, notamment celles de la période dite « à figures noires » ou « à figures rouges », dont elle reprend les couleurs. A cela s'ajoute le fait que le kayak, véhicule utilisé depuis des millénaires par différentes cultures tout autour du globe, est lui-même un objet susceptible de se trouver dans un musée ethnologique. Cette proximité formelle et typologique avec les vestiges archéologiques, contredite par la contemporanéité manifeste de l'objet, produit un trouble chez le spectateur, qui se trouve interdit devant un simple article de magasin d'accessoires de randonnée, devenue pour l'occasion un hypnotique fétiche esthétique.

⁷⁹⁰ Cf. ANNEXES, cat. 120.

⁷⁹¹ Cf. ANNEXES, cat. 121.

⁷⁹² Cf. ANNEXES, cat. 122.

*Embryo*⁷⁹³ (2002) connecte la série avec la famille des fauteuils design souvent sollicitée par Lavier. Pour cette œuvre, il a choisi une création de Marc Newson⁷⁹⁴ de couleur noire aux formes très arrondies, simplement pourvue de deux pieds métalliques évasés. La particularité du dispositif vient du fait que le fauteuil a été retourné et soclé à l'envers. Le spectateur est alors immédiatement frappé par l'analogie formelle avec une tête de taureau, motif rendu célèbre par Picasso et ses nombreuses sculptures afférentes. La référence est évidente, et surtout, choisie, Lavier ayant bien placé le fauteuil la tête en bas, et ayant supprimé le pied arrière afin de parfaire la ressemblance. Ainsi le fauteuil, bien que parfaitement identifiable, prend une dimension esthétique et symbolique, ses formes et non sa fonction étant à l'origine de ce dédoublement. L'œuvre prend acte de la survivance des formes dans la création humaine : le fauteuil est relativement récent (1988), et convoque aussi bien l'art du début du XX^e siècle que celui des grottes de Lascaux, permettant ainsi de rattacher le design à une tradition plus noble. Lavier utilise ici un renversement – qui n'est pas sans rappeler la Fontaine de Marcel Duchamp –, nous donnant une nouvelle perspective sur un objet connu. Le fauteuil est désormais choisi pour l'éloquence de ses lignes, et non pour le confort qu'il procure. La transformation pourtant très subtile que l'artiste fait subir à l'objet change radicalement son aspect, et change un fauteuil moderne bizarroïde en sculpture zoomorphe indatable, créant une zone de floue dans laquelle le spectateur aura quelques difficultés à le situer et à se situer lui-même.

2) L'origine des objets soclés.

Après le faste des années 1980 qui ont vu naître la plupart des grandes séries de Bertrand Lavier, les années 1990 ne sont pas en reste avec l'arrivée du chantier des « objets soclés ». Il permet à l'artiste, âgé de quarante-cinq ans à la création de la première œuvre, de renouer avec son usage des objets industriels, très largement mis à l'honneur ici. Après avoir les avoir repeints, puis les avoir superposés les uns aux autres, il s'agit à présent de monter ces objets courants sur des socles. La genèse du projet a été relatée à plusieurs reprises par l'artiste et est donc connue dans les grandes largeurs. Ceci étant, les versions diffèrent légèrement les unes des autres. Catherine Francblin établit les faits de la façon suivante :

« Ces pièces se sont imposées à lui alors qu'il regardait un reportage photographique sur un collectionneur d'art africain possédant, entre autres objets, des serrures dogons en bois du XVIII^e siècle montées sur socle. Considérant « qu'il n'y a pas de raison objective pour dire que nos serrures ne méritent pas elles aussi d'être soclées », Lavier se rend à la Samaritaine, y achète une serrure J.M.B. Classique et se met en quête d'un spécialiste rompu aux techniques du soclage des objets primitifs. C'est ainsi que grâce à M. Allal, socleur parisien, il crée son premier objet soclé, qu'il intitule comme il se doit : *J.M.B. Classique*.

Dans la série des objets soclés de Lavier, cette serrure fait figure d'œuvre unique, en ce sens que, contrairement aux objets qui suivront, c'est un objet neuf. Lavier en vient en effet très vite à utiliser des objets usagés, à l'instar des objets d'art primitif, d'autant plus appréciés, constate-t-il, qu'ils sont « chargés ». Si donc *J.M.B. Classique* offre l'apparence charmante d'une petite sculpture moderne, dans l'esprit de certains assemblages en fer, des objets tels que *C.L.B.*, *Teppaz* ou *Teddy* présentent, quant à eux, un caractère intimiste assez désarmant. Ces objets, sans aucun doute ont

⁷⁹³ Cf. ANNEXES, cat. 123.

⁷⁹⁴ Cf. ANNEXES, fig. 49.

servi. Sans aucun doute ils ont accompagné des vies dans lesquelles nous reconnaissons une part de notre monde affectif, de notre enfance. Le bidon de lait ravive des souvenirs de très anciennes vacances à la ferme ; le porte-revues pourrait être celui-là même qui trônait dans la salle à manger familiale ; et pour un peu on aurait envie de serrer l'ourson dans ses bras »⁷⁹⁵.

L'artiste a lui affirmé avoir eu l'idée au cours d'une visite chez des amis collectionneurs de serrures Dogons, présentées sur des socles⁷⁹⁶. Il a par ailleurs confirmé la version donnée par Catherine Francblin :

« La quête n'était pas si simple, parce que les trois premiers socleurs que j'ai rencontrés ne voulaient pas le faire. Ils avaient peur que ça puisse affecter l'intégrité de leur métier, que ça dévalue leur position. Le quatrième socleur rencontré, Monsieur Allal, a bien voulu le faire et je crois qu'il en était très content. Le premier objet a donc été la serrure. Je me suis rendu compte que cette serrure, à l'épreuve du regard, avait un défaut, celui d'être neuve. Je ne suis absolument pas spécialiste d'art primitif, mais j'ai compris que l'art primitif était d'autant mieux considéré qu'il était usé, utilisé, « chargé ». Donc, pour le monde de nos objets industriels occidentaux, un des équivalences de cette charge pouvait être l'usure. J'ai pris ensuite d'autres objets -comme un bidon de lait, un porte-revues ou quelque chose de plus affectif encore, un petite ours en peluche, une porte de frigidaire en très mauvais état -, que j'ai confiés au socleur »⁷⁹⁷.

D'un point de vue technique, Lavier s'inspire donc totalement du procédé classique de l'exposition ethnographique, où les objets sont décontextualisés, et placés sur de grands socles de façon à les présenter avantageusement. Lavier reprend à l'identique la manière de faire des musées et collectionneurs d'art primitif. Comme annoncé, il fait appel à des professionnels du secteur, des personnes habituées à créer des piédestaux pour des objets exotiques. La part de responsabilité de ces artisans est grande : « Sur le plan de la méthode, je confie tous ces objets au socleur et c'est lui qui décide du matériau, de la proportion, de la couleur du socle qu'il va construire. Je n'interviens absolument pas. C'est dans ce sens-là que je procède à une greffe »⁷⁹⁸. Bertrand Lavier se pose alors comme le simple instigateur, le relais entre un concept vu dans un autre contexte, et des experts techniques. Comme ce fut le cas dans les « WDP », Lavier est d'ailleurs très attentif aux recommandations d'autrui. On a précédemment noté une césure dans la série, *J.M.B Classique*, étant la seule sculpture présentant un objet neuf, tandis que tous ces successeurs offrent à voir des items usés. L'idée vient précédemment de M. Allal, le socleur attitré de la série, qui pensait qu'un objet neuf ainsi mis en scène ne pouvait avoir le même impact que des fétiches lointains parfois multiséculaires : « Il y a une symétrie avec l'art primitif. L'objet primitif a servi. C'est une chose que j'ai apprise. Il doit être chargé de la réalité concrète et pratique. J'avais commencé par donner un objet neuf à l'artisan qui réalise des socles. Pour moi, c'était parfait, mais il m'a dit : « Cela ne va pas, c'est trop neuf, il nous faut de la rouille, de la poussière, des éraflures ». Il avait raison. Après, je lui ai donné ce qui allait à la poubelle »⁷⁹⁹. Conséquemment, dans cette série, l'artisan a eu le contrôle esthétique de l'œuvre, et peut également revendiquer une forme de paternité conceptuelle, puisque c'est bien lui qui a suggéré à Lavier d'utiliser tel type d'objet. Par rapport aux précédentes séries, un pallier semble franchi dans la liberté accordée aux intermédiaires. Ceci étant, Lavier reste le seul et unique dépositaire du concept original, de l'impulsion indispensable, et en ce sens, garantie son statut privilégié. On prend cependant note que l'artiste réduit sa marge

⁷⁹⁵ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 106.

⁷⁹⁶ Entretien avec C. Broué in *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

⁷⁹⁷ Entretien avec P. Garcia de la Rosa, in *Bertrand Lavier, Conversation. 1982-2001*, *op.cit.*, pp. 148-149.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 149.

⁷⁹⁹ Entretien avec D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 21.

de manœuvre au minimum, afin d'en dégager l'essence même : l'intervention intellectuelle et décisionnelle, Lavier restant le seul et unique à choisir les objets en particulier. Toujours concernant l'aspect technique, il faut mentionner que la plupart des autres types d'interventions utilisées pour la série nécessitent elles aussi les compétences d'un professionnel : « Avec *Nautiraid*, nous avons ensuite un objet dont la structure est en soi déterminante, un kayak flambant neuf, qui est soigneusement réduit en miettes, pour être par la suite confié à un restaurateur de pièces archéologiques à qui il est demandé de le reconstruire en utilisant les mêmes techniques et les mêmes matériaux que ceux qu'il emploie d'habitude pour recouvrer l'intégrité d'un vase antique »⁸⁰⁰.

Concernant le choix des objets justement, l'artiste privilégie des objets convoquant une forme de vécu quelle qu'elle soit. Les traces d'usure évoquent un rapport privilégié à une personne en particulier faisant de l'objet un jalon dans la vie d'une personne, une preuve de son existence : « Je choisis un objet particulier - en l'occurrence, un objet chargé d'émotion »⁸⁰¹. De ce point de vue, le choix de l'ours en peluche ou du skateboard coulent de source. Dans le même temps, Bertrand Lavier ne saurait se départir de sa recherche esthétique et de sa mise en perspective de l'histoire de l'art. Ainsi, le choix d'*Embryo* est motivé par un intérêt pour la sculpture de Picasso, « sa tête de taureau notamment. »⁸⁰². *Black & Decker*⁸⁰³ et *Nautiraid*⁸⁰⁴ ont été sollicités pour leurs ressemblances avec des objets d'art primitifs. Si le choix de *J.M.B Classique* (réitéré quelque temps plus tard avec *C.M.B Classique*) semble tout indiqué puisqu'il s'agit de la réponse occidentale contemporaine aux serrures Dogons, on observe que la plupart des objets choisis répondent à une forme d'usage basique proche de celui de la serrure : la porte de frigidaire, le cône de chantier, le parpaing, etc. répondant à la dynamique ethnographique qui va fétichiser les éléments les plus banals de société, comme justement des serrures, des morceaux de vaisselle ou de simples outils. Le choix de Lavier est ainsi motivé par la recherche d'éléments d'une grande simplicité, qui fondent notre société (au sens propre, avec le parpaing et le cône) ou en sont les représentants culturels (l'ours, le skate, le taille-haies, le porte-revues). Ainsi, Lavier respecte scrupuleusement le modèle ethnographique sur le plan technique comme sur le plan thématique.

Du point de vue de la carrière même de Lavier, cette série apparaît à la fois comme une nouvelle variation sur le thème de l'objet, et plus précisément de notre rapport à eux. Catherine Francblin note qu'une décennie sépare les objets soclés d'une autre série mettant en scène des objets mis sur piédestal, établissant ici un lien logique entre deux travaux de l'artiste : « En 1994, soit dix ans après les premières superpositions, Lavier ouvre le chantier des « objets soclés ». Il y aborde à nouveau le thème de la présentation des objets, par le truchement, cette fois, d'une forme particulière de socle »⁸⁰⁵. On saisit ici une continuité nette entre les objets repeints, les

⁸⁰⁰ G. Verzotti, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 27.

⁸⁰¹ « Redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite ». Entretien avec C. Francblin, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 173.

⁸⁰² « La joie des longs chantiers ». Entretien avec J. Henric, in *ibid.*, p. 113.

⁸⁰³ Cf. G. Verzotti, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 23.

⁸⁰⁴ Cf. S. Pagé, *Bertrand Lavier, MAM, op.cit.*, p. 9.

⁸⁰⁵ C. Francblin, *Bertrand Lavier, Flammarion, op.cit.*, p. 106.

superpositions et les objets soclés, créant une trilogie cohérente portant sur la façon dont notre société traite les objets, les siens et ceux d'autrui, où l'artiste essaye plusieurs modes de présentation les uns après les autres – la peinture, la sculpture, puis la présentation muséale – afin de tirer la substance et de modifier notre façon de percevoir ces objets. Il y a donc une forme de gradation – c'est le dispositif artistique général qui est convoqué – et une prise de distance, – puisqu'on passe d'un domaine artistique à un domaine méta-artistique. Cette prise de recul l'autorise paradoxalement à des citations formelles plus explicites. Utilisant non pas un domaine artistique particulier, mais plutôt un mode de présentation plus général, Lavier peut se permettre de s'attaquer frontalement à certains problèmes. C'est grâce à cet écart qu'il peut invoquer facilement Picasso ou singer un masque africain avec un taille-haies : « Je n'aurais choisi cet objet [le taille-haie en forme de masque] il y a vingt ans (quand j'ai mis un frigo sur un coffre-fort), il m'aurait semblé trop bavard »⁸⁰⁶. Puisque la série ne traite pas tant de la sculpture que de la présentation muséographique, Lavier peut plus facilement mobiliser des motifs clés du premier domaine, en se postant en dehors de celui-ci. En ce début des années 1990, Lavier a plus de 25 ans de carrière derrière lui, et donc plus de poids, d'aplomb et de confiance pour prendre certains raccourcis pour se confronter à des éléments plus lourds. Les premières expositions des objets soclés prirent place en 1995 à « Afrikus », la Biennale d'art contemporain de Johannesburg, à « la Galerie des Cinq Continents » au Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie à Paris, ce qui rapproche curieusement la série de son modèle, l'art exotique⁸⁰⁷.

3) L'Occident exposé.

Les objets soclés constituent un moment atypique dans la carrière de Bertrand Lavier, et ce faisant, appellent à une interprétation particulière. La nature même des objets et des techniques employées conditionnent l'analyse critique de la série. Nous allons diviser notre propos en trois moments : dans un premier temps, l'émotion suscitée par les objets, phénomène rare dans le procédé laviérien, puis l'esthétisation profonde de la mise en scène, et enfin le renversement des valeurs expositionnelles créé par le dispositif dans son ensemble.

3.1. Des objets et des larmes, de l'émotion chez Lavier ?

Comme on a pu l'observer lors de notre étude contextuelle de la série, Bertrand Lavier tenait à ce que les objets retenus pour le soclage soient « chargés d'émotion ». En soi, cette déclaration a valeur d'événement, l'artiste, hormis pour *Giulietta*, s'étant tenu à distance de tout usage du

⁸⁰⁶ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 34.

⁸⁰⁷ Dans notre acte de colloque « Bertrand Lavier, le lieu commun et l'intime », nous affirmions que la première exposition de la série avait eu lieu en 1996 au Musée d'art contemporain du Castello di Rivoli à Turin. Ceci n'est vrai qu'au sens où il s'agit de la première exposition personnelle dans laquelle l'artiste présente seul ses œuvres. Des recherches plus poussées nous ont permis de rétablir la chronologie réelle Cf. *Bertrand Lavier, Conversations (1982-2001), op.cit.*, p. 148.

sentiment dans son œuvre, préférant le recul de l'intellect et de l'ironie. Ici, quelque chose de différent se produit. Nous citons précédemment Catherine Francblin qui se référait à la madeleine de Proust en parlant des objets de cette série. L'auteure formule cela de façon plus directe : « Les objets soclés éveillent des sentiments nostalgiques »⁸⁰⁸. Ceci est flagrant pour l'ours en peluche, le skateboard, ou la guitare (*Aria Pro 2*, que nous n'avons pas décrite), dans une certaine mesure pour le porte-revues. Le sentiment douloureux ressenti à la vue de ses œuvres n'est cependant pas tant dû à leur typologie qu'à leur caractère usagé, les items choisis présentant des traces d'usure indiscutables, Verzotti les comparant à « de véritables rebuts, au sens propre du terme, bons pour la décharge, privés en somme de toute valeur »⁸⁰⁹. Les objets sans être détruits –encore qu'on puisse se demander si la porte de réfrigérateur dégonflée pourra resservir un jour–, sont fortement usés et semblent avoir atteint la limite de leur capacité d'utilisation. Ce sont précisément ses traces qui vont créer le trouble chez le spectateur qui ne peut s'empêcher d'y voir un stigmatisme existentiel : l'objet a fait partie de la vie de quelqu'un. Ces marques permettent de l'identifier, constituant les seules différences par rapport aux autres objets du même modèle, et permettant à la chose de revendiquer un statut particulier : ce sont « des objets uniques, au sens où ils sont autonomes et ont entretenu un rapport d'usage avec un individu. Ils peuvent donc être les témoins ou les acteurs directs de la vie de quelqu'un »⁸¹⁰. Il est nécessaire de se pencher sur le cas de *Teddy*. La présentation elle-même est faite pour susciter l'émotion : il est impossible de rester de marbre devant cette peluche petite, fragile, à la peau décrépite, au regard triste, qui « est empalée sur son socle comme une victime expiatoire. (...) Comment ne pas se replonger dans son histoire personnelle, lorsque l'on est confronté à un tel totem de l'enfance perdue ? »⁸¹¹. Nous avons pu en une autre occasion nous attarder sur la dimension sentimentale de l'ours, qui précisément parce qu'il a été trop utilisé au point d'être considéré comme un potentiel rebut, porte en lui les traces de la vie de quelqu'un :

« L'ours en peluche est un réceptacle à sentiments. C'est un réservoir de traces physiques et mentales. Si le délabrement de son aspect montre l'usure profonde et donc l'affection dont il a été l'objet, une analyse scientifique poussée révélerait sans doute des traces d'ADN de ses propriétaires. Combien de larmes a-t-il essuyées, combien de câlins a-t-il subis, combien de sommeils a-t-il protégés, combien de fois a-t-il été jeté au cours d'un jeu ? Celui qu'a élu Lavier, vu son état, a manifestement subi tout cela. C'est aussi une illustration du temps qui passe et de la société de consommation. L'enfant qui a grandi remplacera irrémédiablement le doudou par d'autres objets plus sophistiqués, par des amis, etc. ; de même de l'objet sera inévitablement rendu obsolète par la production industrielle et le marketing, qui exigent sans cesse l'achat de nouvelles choses. Il représente ainsi un espace-temps intense, mais voué à disparaître. Sa charge émotionnelle en est d'autant plus forte. Il incarne pour l'adulte une sorte de paradis perdu, dont la force reste active, quoiqu'il n'ait plus le même pouvoir sur l'individu – seulement une fragile évanescence, rappelant au spectateur que cette époque est révolue. L'objet en lui-même reste une trace à la fois personnelle et multiple, tant par sa puissance d'évocation que par le fait que l'objet a pu être la propriété de plusieurs enfants successifs, comme il est d'usage dans certaines familles de donner les jouets du plus grand au plus jeune, au gré des naissances »⁸¹².

La remarque vaut pour le skateboard, ou la guitare, objets générationnels, symboles de l'adolescence et dont les marques d'usure les qualifient en tant que totems existentiels, de fétiche

⁸⁰⁸ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 106.

⁸⁰⁹ G. Verzotti, *Bertrand Lavier*, Roma, Les presses du réel, Dijon, *op.cit.*, pp. 23-25.

⁸¹⁰ N. Ferrand, « Bertrand Lavier, le lieu commun et l'intime » in « Pour de faux ? Histoire et fiction dans l'art contemporain », *Sociétés et Représentations* n°33, Les éditions de la Sorbonne, Paris, 2012, p. 27.

⁸¹¹ *Ibid.*, pp. 27-28.

⁸¹² *Ibid.*, pp. 28-29.

témoin du passe du temps sur un individu. Ces marques créent la carte d'identité de l'objet qui est unique, surtout pour son propriétaire, mais aussi pour tous les autres, qui ne peuvent qu'attester de l'usage forcené dont la chose est la cible : « L'objet est donné pour authentique. Il porte les traces de son existence dans la rue. (...) Ces marques sont le fruit de son utilisation, la preuve même de sa « vie » d'objet. Il est le seul à porter ces marques particulières –celles-là mêmes qui permettraient à son propriétaire de le différencier parmi plusieurs skateboards de la même marque »⁸¹³. Pour autant, le « vécu » convoqué par Lavier n'est pas une sphère exclusive, qui n'aurait de sens que pour le ou les propriétaires de l'objet, ou les usagers de ce modèle-ci en particulier. Une identification plus massive est possible et manifestement recherchée, les objets étant dans leur genre assez quelconque, et aisément remplaçable par d'autres qui feraient tout aussi bien l'affaire. Ils sont en ce sens exceptionnels, parce qu'ils font figure de concept, de générique pour leur catégorie et sont à même d'invoquer tout un paradigme, chose qu'un item trop particulier aurait été incapable de faire. L'ours représente tous les types de « doudous » de la petite enfance, le skateboard ou la guitare font d'excellents symboles pour les loisirs adolescents et l'esprit de liberté et de rébellion de cette période. Ils peuvent donc facilement entrer en contact avec n'importe quel spectateur, qui est forcément passé par ces stades :

« Nous sommes donc face à des objets extrêmement banals, proche du cliché et du stéréotype, qui renvoient à une forme d'intimité universelle : chacun a déjà éprouvé de tels sentiments, pas nécessairement à travers ces objets en particulier, mais avec d'autres appartenant à une typologie proche. Ces sentiments ne sont plus a priori éprouvés par le spectateur qui, à l'âge adulte, a laissé ces objets pour d'autres. Avec le soclage, l'objet retrouve alors une seconde vie et surtout l'importance qu'il avait avant pour son propriétaire : il trône. Le socle le fait monter au ciel, il est érigé, et porté, au propre comme au figuré, aux nues. Celui qui était un objet d'admiration et d'affection, retrouve un statut particulier en étant propulsé au rang d'œuvre d'art »⁸¹⁴.

C'est le principe d'émotion même que cherche à activer Lavier, plutôt que de commenter l'attachement particulier d'un individu donné pour un objet précis. Ce faisant, il joue avec une donnée de l'art contemporain, qui, au gré d'œuvres portant sur la biographie, l'autobiographie ou l'autofiction, a énormément abordé ces questions au cours des années 1970-1980 –on pense ici à des artistes phares du paysage français comme Boltanski, Messager ou Calle. Il ne faut donc pas se laisser piéger par le vœu émis par Lavier de convier l'émotion, celle-ci étant traitée, de la même façon que les autres éléments ou domaines, avec une certaine froideur, l'artiste se concentrant moins sur la relation unissant une personne à un bien qu'au pouvoir des objets eux-mêmes :

« Ici, s'il s'empare d'un objet ayant appartenu à une personne réelle, Lavier s'intéresse autant à sa dimension universelle qu'à son vécu individuel. Les deux dimensions sont convoquées simultanément. C'est parce que l'objet a ce double rôle de témoin privilégié de la vie d'une personne particulière et d'objet générique, voire générationnel, qu'il est si efficace. L'intimité que Lavier nous propose est suffisamment personnelle pour être crédible, et suffisamment universelle pour être ressentie par tous. L'histoire particulière qui existe entre l'ours, le skate et leur possesseur n'intéressent pas directement Lavier. Seul compte le fait que cette relation existe, et que l'artiste peut la convoquer par son procédé. C'est ce type de relation, cette intimité dont il réactive le mécanisme à grande échelle. Il y a un détournement de l'intimité, pour en faire un lieu commun, avant de lui redonner un statut intime, c'est-à-dire, de permettre au spectateur de ressentir ce que le propriétaire a éprouvé pour l'ours ou le skateboard, de tenter de le mettre à la portée de chacun en exaltant les qualités visuelles et psychologiques de l'objet, ainsi révélées par le soclage. On retrouve ce mouvement de va-et-vient dans

⁸¹³ *Ibid.*, p. 29.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

la plupart des œuvres de Lavier : ici en l'occurrence on est dans l'impossibilité de trancher pour savoir si l'objet est exceptionnel pour le vécu qu'il convoque, ou pour l'universalité qu'il suggère »⁸¹⁵.

L'émotion devient chez Lavier un objet d'étude comme un autre, dont il va calmement scruter les mécanismes pour en tirer le maximum d'efficacité. Lavier ne change donc pas son fusil d'épaule, il s'arroge plus simplement un nouveau terrain et examine ses spécificités. Il ne s'agit au fond que de révéler une capacité souvent niée de ces objets, si communs, si proches, si triviaux, et que nous ne savons ou ne voulons pas voir. On retrouve donc ici une dynamique courante chez Lavier, la réévaluation positive de l'environnement proche, qui précisément parce qu'il est simple et commun, convoque un vécu appréhendable par tous, et constitue le véritable liant entre les humains, plus que les choses exceptionnelles et transcendantes. En tirant l'universalité émotionnelle provoquée par ces simples choses, l'artiste révèle l'importance capitale de ces objets qui traversent nos vies parfois sans bruits, pour y laisser des traces indélébiles que nous oublions pourtant avec facilité.

3.2. De l'objet sans qualité à la belle œuvre d'art : l'esthétisation par la mise en scène.

Si cette série amène quantité d'éléments nouveaux, elle n'empêche aucunement Bertrand Lavier de revenir à l'un de ces principes majeurs : créer des œuvres d'art esthétiquement fortes. L'artiste va comme à son habitude intervenir le moins possible sur les objets, tout en changeant radicalement l'impression qu'ils produisent sur nous.

Ici en l'occurrence, tout part de l'opération de mise sur socle qui va altérer notre perception de l'item. Le but du procédé est de donner un caractère d'étrangeté, de mystère et donc de nouveauté à des objets pourtant communs. C'est même l'un des seuls liens solides que nous pouvons établir entre toutes les choses mobilisées par Lavier pour ce chantier, qui apparaissent de prime abord comme très dissemblables les unes des autres : « Tous ces objets sont extrêmement familiers. On les reconnaît immédiatement. On ne peut même pas dire qu'ils soient extraordinaires quant au genre auxquels ils appartiennent. Aucun n'a ce parfum d'étrangeté, entre curiosité et peur de l'inconnu, que peuvent dégager des fétiches venus du bout du monde »⁸¹⁶. Le défi est donc de taille, et pourtant, la simple manipulation consistant à placer l'objet sur un piédestal dédié modifie notre appréhension de celui-ci. Lavier déclare : « L'objet, une fois soclé, semblait posséder d'autres qualités »⁸¹⁷. La mise sur socle, à ce moment, semble résonner avec le procédé des superpositions. L'objet choisi est surélevé, de façon à être mieux vu, mieux regardé, il est sorti du lot, sur le plan physique comme sur le plan symbolique, puisque le voilà arraché au quotidien terrien pour embrasser l'éther. Cette mise en scène indique qu'il y a quelque chose qui mérite d'être scruté.

⁸¹⁵ *Ibid.*

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁸¹⁷ Entretien avec P. Garcia de la Rosa, in *Bertrand Lavier, Conversation. 1982-2001, op.cit.*, p. 149.

La volonté de Lavier de mettre ainsi en suspension les objets est d'autant plus manifeste que le dispositif général de l'œuvre, soit l'objet et son socle, sont eux-mêmes fréquemment placés sur de grands blocs quadrangulaires leur permettant d'être à hauteur de vue⁸¹⁸. La plupart des socles d'objets ne faisant que quelques dizaines de centimètres au mieux, les pièces se seraient trouvées sans cet adjuvant au ras du sol. L'artiste s'est donc appliqué à ce que ses œuvres soient placées suffisamment haut. Conséquemment, l'attention est autant mise sur le socle – on retrouve ici un mécanisme déjà utilisé pour les superpositions, actant d'autant plus la filiation entre les deux séries – que sur l'objet sur lequel il est fixé, accentuant l'effet de mise en scène qui devient immanquable. Le subtil jeu des formes auquel s'est attelé le socleur est ici mis en valeur, et on peut d'autant mieux se délecter de la subtilité de son travail que le piédestal finit par exister pour lui-même, ou au moins en tant que réponse formelle à l'objet. Cette volonté est manifeste avec l'arc violent du socle de *Chuck McTruck* qui s'accorde parfaitement à la courbe légère décrite par le skateboard, ou lorsque le pied de la base se confond avec l'objet dans *Teppaz*.

Ce doublement du socle a également pour conséquence de modifier considérablement notre perception du poids de l'objet : « De même, lorsqu'ils se voient pourvus de socles habituellement réservés à des objets réputés « primitifs », nos banales portes de réfrigérateurs et autres planches à roulettes usagées entrent dans une lévitation formelle bien plus qu'intrigante »⁸¹⁹. Les œuvres semblent flotter au-dessus du sol, à tel point que cela semble parfois magique. Le skateboard et le porte-revues paraissent être en train de s'envoler, la porte de réfrigérateur perd toute lourdeur, le paroxysme étant atteint avec *Doras*, le parpaing de béton, dont on se demande toujours comment il peut rester en l'air avec un socle si fin et complètement désaxé. Cette lévitation participe complètement de la décontextualisation des objets et du changement de perspective : le taille-haies de *Black & Decker* comme le fauteuil d'*Embryo* peuvent être, grâce aux socles, renversés, et ainsi être assimilés à d'autres formes beaucoup plus parlantes. On remarque à ce moment que toutes les altérations apportées aux objets – exception faite des traces d'usure – sont exécutées dans un but esthétique. Nous parlions à l'instant des renversements de deux objets, auxquels il faut ajouter, pour le fauteuil, de l'ablation du pied arrière, des désaxages dynamiques de *Teppaz* et *Chuck McTruck*, de la séparation de la porte du reste de l'appareil dans *Bendix*, ou encore des brisures de *Nautiraid* qui furent effectuées par l'artiste. Il apparaît ainsi que lorsque l'objet tel quel n'est pas suffisamment esthétique, ou visuellement puissant, l'artiste n'hésite pas à l'altérer parfois profondément, afin d'arriver à ses fins. Ces altérations, destinées à permettre l'identification à certaines formes, apparaissent d'autant comme des opérations d'esthétisation qu'elles confinent à l'abstraction. On retranche un pied pour créer une tête de taureau. On prive la porte du réfrigérateur de son caisson, pour obtenir une simple plaque rectangulaire, soit, au choix, une stèle ou un tableau. Le cône de chantier devient alors simple triangle, et le parpaing de béton, une simple affaire de géométrie. Ce sont souvent des fragments qui se présentent à nous, des parties qui sont rarement autonomes. La serrure ne vaut rien sans la porte, ni la porte sans le reste du réfrigérateur, le kayak, brisé « all-over », prend l'eau, le parpaing seul ne sert à rien, pas plus

⁸¹⁸ Cf. ANNEXES, cat. 124.

⁸¹⁹ D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 27.

que le cône de chantier sans chantier. Ils ne sauraient donc être présents pour leur utilité. L'attention se porte alors naturellement sur ces formes rendues abstraites, et soclées, donc proposées au regard. En abrégant ainsi les formes, Lavier fait passer les objets de trois à deux dimensions, les formes ayant moins d'importance dans l'espace que dans le plan, perdant leur poids et leur profondeur. Une fois soclées, les lignes prennent le pas sur le volume, qui semble s'effacer. Avec *Bendix*, *Doras* ou *Embryo*, cette volonté est évidente, tant ces objets, pourtant imposants, paraissent perdre toute épaisseur (physiquement avec *Bendix* qui se trouve réduit à une porte, alors que pour *Embryo* et *Doras*, il s'agit plus d'un effet d'optique). La question ne se pose pas avec *Teddy*, *Aria Pro 2* ou *Chuck McTruck* dont le volume est si peu important qu'ils n'ont pas besoin de subir d'opération à ce niveau. Le soclage apparaît donc comme un travail sur la forme, dont l'objectif est de rendre l'objet plus « performant » visuellement, en le présentant sous un jour plus favorable.

Il est nécessaire enfin à ce propos de s'attarder sur le socle lui-même. Nous avons établi plus haut que l'artisan était responsable de la création de celui-ci, qu'il en décidait la taille, la matière, la forme, la couleur. Il apparaît que le socleur, M. Allal, a construit une base particulière pour chaque objet, qui se voit attribuer un accessoire personnalisé. L'artisan a donc veillé à ce que chaque pièce ait sa propre identité, il n'a pas créé de mise en scène générique qu'il resservirait à chaque fois. Chaque piédestal est manifestement conçu pour esthétiser l'item et lui donner une forme précise. L'ours en peluche, empalé verticalement, fait penser à un crucifix ou à une statuette. On a déjà évoqué l'allègement et l'abstraction dont bénéficient le parpaing et la porte de réfrigérateur. Le socle du porte-revues se confond parfaitement avec les pieds de l'objet au point qu'on se demande s'il n'en faisait pas partie à l'origine. De façon générale, le socle accentue la verticalité ou l'horizontalité de l'objet, et met l'accent sur la pureté et/ou la narrativité de ses lignes. Le cas de *Chuck McTruck* est aussi parlant :

« Le dynamisme, la rébellion, la liberté inspirée par l'objet sont réintroduits par la présentation de l'objet : le skate est légèrement de biais, pointé vers le ciel, comme s'il était en pleine action. L'énergie en est renforcée par le violent arc du socle. On peut à ce titre remarquer que chaque œuvre bénéficie d'un socle unique conçu par l'artisan, qui en détermine la hauteur et la forme. Ceci renforce l'identité de chaque objet, alors perceptible comme unique. C'est la condition sine qua non pour qu'une relation privilégiée puisse s'instaurer entre le spectateur et l'artefact. Le fait qu'il soit soclé, et soclé de manière particulière, le place aussitôt dans une catégorie à part, justifiant qu'on s'intéresse à lui. L'objet est ainsi personnalisé, il paraît doué d'une âme »⁸²⁰.

Ici, le piédestal met clairement en valeur les caractéristiques visuelles et symboliques de l'objet, qui n'aurait pas produit le même effet posé à même le sol. La présentation, telle qu'elle a été imaginée par Lavier, individualise fortement les pièces, qui deviennent en quelque sorte des personnes avec un nom, une allure et une apparence bien définie. La nature-même du socle fait surgir ces éléments du plan plat de la terre, les plaçant au-dessus du monde, dans la zone des corps célestes, des choses qu'on ne peut qu'admirer et non toucher. Chacun à sa propre façon de s'élever, adaptée à ses spécificités. Cette personnalisation du socle participe donc de la fabrication de l'identité visuelle propre de l'objet, le seul de sa catégorie à être présenté de la sorte.

⁸²⁰ N. Ferrand, « Bertrand Lavier, le lieu commun et l'intime » in « Pour de faux ? Histoire et fiction dans l'art contemporain », *op.cit.*, p. 29.

Il apparaît alors que cette mise sur socle change radicalement notre point de vue sur les objets, qui nous semblent alors plus beaux et mystérieux. Ils se présentent presque comme des objets neufs, des choses avec lesquelles nous n'aurions jamais fait aucun commerce – ou en tous cas nous n'en n'aurions pas le souvenir. Cette surélévation biseaute notre perspective, altère notre perception, au point que nous pensons parfois nous trouver devant le jamais-vu, comme c'est le cas au fond avec les objets venus d'époques lointaines ou de contrées reculées. C'est précisément de cette analogie dont il va être question à présent.

3.3. Occident primitif ou Africanisation du présent : le renversement des valeurs muséographiques.

Le principe se trouvant au cœur de la série mérite d'être mis en question. On a pu le constater, Bertrand Lavier détourne une technique réservée à un certain type d'objet en l'appliquant à un autre, non prévu à cet effet, présentant ainsi « Une serrure ordinaire et un taille-haie soclés comme de précieux objets africains »⁸²¹. Comme le remarque Béatrice Parent, il y a un fossé de taille entre le procédé et son objet, le premier étant avant tout destiné à la mise en valeur de fétiches exotiques ou anciens, dont l'intérêt historique, esthétique ou ethnographique n'est pas à démontrer, et non à des outils industriels contemporains⁸²². Dès le départ, un trouble est jeté. En utilisant une méthode réservée à des items qui ne font pas partie de notre civilisation pour des biens familiers, l'artiste crée un décalage entre l'objet que nous connaissons et celui qui est finalement exposé. L'attention doit donc se porter tout d'abord sur la méthode elle-même, qui est pour Lavier le point de départ de tout :

« Le genre est plus fort que l'objet, dans ce cas-là. Je n'ai pas soclé n'importe quoi, alors qu'en théorie je pourrais le faire. C'est cette technique artisanale d'assez haut-niveau - à savoir le soclage genre « art primitif » - qui me permet de concevoir l'œuvre, ce n'est pas l'objet qui m'invite à le faire socler. Dans le cas des objets primitifs, il s'agissait souvent de beaux masques, pour lesquels on a dû inventer un mode de présentation. En présentant des objets soclés à l'endroit d'où ils viennent, j'agis de manière symétrique. J'aime bien ce mécanisme de retournement. On retourne le gant »⁸²³.

En somme, c'est le procédé qui donne sa valeur à l'objet : puisque celui-ci est d'ordinaire strictement appliqué aux vestiges de civilisations éloignées dans le temps et l'espace, il se voit associé aux domaines auxquels appartiennent ces objets : la rareté, la préciosité, la beauté, l'intérêt historique. En tant que mode de présentation privilégié, il se voit attribuer au final les mêmes pouvoirs que ce qu'il mettait en valeur. Ce faisant, employer ce même procédé sur des objets courants et contemporains, fera, par mimétisme, entrer ceux-ci dans le monde des artefacts exotiques. Ils s'en trouvent esthétisés, mis en lumière, le dispositif ayant volé aux objets premiers l'aura dont ils se revêtaient. Ces choses tellement banales, que l'on ne regarde même plus – si tant est qu'on les ait déjà véritablement regardées – prennent un tour énigmatique. On se demande tout d'abord pour ces objets ont été soclés. Ce mystère du choix, couplé à la symbolique du dispositif

⁸²¹ B. Parent, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 12.

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ « Redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite ». Entretien avec C. Francblin, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 171.

crée un nuage de trouble autour de l'objet, qui nous apparaît alors méconnaissable, voire effrayant : « l'ours est inquiétant car il est traité comme une œuvre d'art primitif »⁸²⁴. En effet, ce produit si familier, inoffensif, se présente sous un jour inattendu et insoupçonnable, trompant nos attentes et fragilisant nos systèmes de valeurs et nos aprioris sur le monde. Adultes, nous avons oublié le pouvoir émotionnel, symbolique d'un ours en peluche. Citadins pressés, nous n'avons jamais été mis face à ce qui construit nos maisons. Vivants pourtant tous derrière des portes fermées, nous ne nous étions jamais intéressés à la structure d'une serrure. Le dispositif nous permet, ou plutôt nous oblige à prendre du recul. Nous voyons enfin ces objets, mais ils nous semblent devenus étrangers.

Lavier insiste sur le paradoxe de ce type de présentation. S'il nous apparaît bizarre de voir ainsi soclés des objets courants, il ne faut pas oublier que les artefacts qui habitent nos musées furent – ou sont – des objets courants dans leur monde d'origine :

« BL : J'évite le voyage ! Ça fait sourire mais je vous assure que ma porte de réfrigérateur n'a pas plus d'intérêt que la porte de grenier des Dogons, laquelle porte, comme disait Pierre Nahon dans le film de Jean-Luc Léon, est sans doute « un beau bout de bois, mais quand même un vieux bout de bois ». Une porte de réfrigérateur, dieu sait si c'est important chez nous, mais en Afrique, une fois soclé, c'est pratiquement un objet doté d'une valeur divinatoire. Un masque africain, si on le montre en Afrique, manquera totalement sa cible. Il n'est important que si on l'utilise quand l'esprit est là ; autrement, on le met sous le lit et personne n'y prête attention. La porte du réfrigérateur, en revanche, quand on la montre en Afrique, produit des effets non-négligeables. Je m'en suis rendu compte quand j'ai exposé à la biennale de Johannesburg.

CF : C'est là où se situe le double tour dans votre travail. D'un côté, vous répétez un geste typique d'Occidental qui transforme en objet d'art des objets africains sans valeur particulière ; de l'autre, vous agissez comme un Africain qui s'aventure parmi les objets occidentaux et leurs confère un statut artistique selon ses propres critères »⁸²⁵.

Dans un récent entretien, Lavier a précisé que le conservateur de la Biennale de Johannesburg avait déclaré : « Ah ! ça fait plaisir de voir quelqu'un traiter vos objets comme vous traitez les nôtres »⁸²⁶. Si l'on se réfère à l'origine de la série, soit la vision de serrures Dogons montées sur socle, on se rend compte de la problématique que soulève l'artiste : ces serrures, bien que travaillées, esthétiques à souhait, sont avant tout des objets fonctionnels, que l'on retrouve en quantité dans leur milieu d'origine, et ne sont pas exposées de la façon dont elles le sont chez nous. Quand bien même certains artefacts exotiques sont des objets culturels, tous n'ont pas au départ cette mystique que chacun possède une fois soclé et exposé. Lavier ne fait au fond que nous faire subir ce que les Africains, les Asiatiques et les Océaniens ressentent lorsqu'ils voient leur patrimoine fétichisés ainsi dans nos espaces d'exposition.

Le rapport entretenu à nos objets, et ceux des autres, est donc au centre du travail de Lavier ici. Il est notable que les biens choisis pour l'opération de mise sur socle sont tous des « génériques » de leur genre. Ce sont des objets-témoins, des archétypes qui brillent plus par leur faculté à représenter leur catégorie qu'en tant que phénomènes se démarquant du lot. Par ailleurs, les formes auxquelles Lavier va se référer en les soclant font elles aussi partie du vocabulaire classique de l'objet muséifié : l'ourson évoque soit la statuette, soit le crucifix, le kayak rappelle

⁸²⁴ Entretien avec C. Broué in *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

⁸²⁵ « Redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite ». Entretien avec C. Francklin, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, pp. 171-172.

⁸²⁶ Entretien avec C. Broué in *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

soit les céramiques reconstituées, le taille-haies remplace le masque africain, la porte de réfrigérateur fait office de stèle ou de tout autre type de pierre gravée, le fauteuil renversé convoque le motif ultra-connu de Picasso, le parpaing résonne avec ces éléments de fondations parfois exposés, poutres, colonnes, chapitres, « trous de poteaux »,... c'est toute l'histoire de l'art qui semble invoquée tacitement par cette série, et mise en question. Le soclage lui-même utilise majoritairement le bronze, soit l'une des deux matières phares de la sculpture. La façon dont le soclage est utilisé doit d'ailleurs nous aiguiller dans notre analyse. Nous avons noté que chaque socle était unique. Nous avons également établi que la plupart du temps, les œuvres, soit l'objet et son piédestal, étaient présentée sur une deuxième base, un pilastre blanc. Ceci a plusieurs conséquences : premièrement, que le socle fait partie de l'œuvre et deuxièmement, que c'est l'entièreté du dispositif qui est mise au regard, et donc, en question. C'est toute cette scénographie européenne qui est citée par Lavier et qui est placée sur le grill de l'interprétation artistique. La tradition que l'artiste met en exergue est à la fois celle qu'il revendique, et celle contre laquelle il met en garde : l'esthétisation :

« Il en est en somme de certains objets « étrangers » (étrangers à certains et familiers à d'autres) ce qu'il en est du socle dans la tradition de la sculpture occidentale. Et il en est de cet appareillage ce qu'il en est de la « touche Van Gogh » dans l'histoire occidentale de la peinture, ou ce qu'il en est du cadre entourant les tableaux ou encore ce qu'il en est des lampes qui servent à les éclairer. C'est évidemment de cette histoire culturelle occidentale que Lavier revisite inlassablement d'œuvres en œuvre. C'est sur cette tradition qu'il s'interroge. Cette tradition qui invente la pratique du soclage pour élever au rang de fétiche « un beau bout de bois, mais quand même un vieux bout de bois ». Cette tradition qui identifie automatiquement à l'art moderne un ensemble de clichés stylistiques bien déterminés. Cette tradition qui inscrit au chapitre de la sculpture n'importe quel volume en marbre ou en pierre, ou même un objet simplement ready-made, dès lors qu'il est posé sur un piédestal. Cette tradition, enfin, qui assimile à un tableau la moindre configuration colorée, pourvu qu'elle s'accommode d'un quadrilatère de toile qu'on accroche au mur ou qu'elle constitue une surface plane convenablement encadrée ou éclairée »⁸²⁷.

Cette esthétisation joue aussi le jeu d'une forme de disqualification des objets eux-mêmes, catalogués simplement comme de belles choses, éléments plaisants mais sans importances, car au fond issus de cultures considérées comme inférieures. La présentation ethnographique n'aide qu'en partie à la connaissance des peuples lointains, puisqu'elle ne présente qu'une partie esthétique et décontextualisée de ceux-ci, perpétuant ainsi fantasmes, préjugés, et approche partielle et partisane, un peu comme l'anthropologie a pu diffuser des représentations de vahinés, de doudous, de mousmés, identifiant la femme étrangère à une éternelle courtisane assoiffée de volupté. Ce manque d'explication et cette esthétisation est totalement reprise par Lavier, qui accumule des objets sans rapport les uns avec les autres, mettant sur le même plan des totems affectifs, des vecteurs de loisirs, des véhicules, des instruments de musiques, des outils de construction ou des morceaux d'appareils électroménagers. Dans la plupart des musées ethnographiques, les objets sont rangés par « civilisation », les armures pouvant côtoyer la vaisselle, les tombes et les bijoux dans un mélange des genres qui ne dérange personne. C'est un piège sociologique et artistique qui est tendu par Lavier ici : le spectateur, ayant l'habitude de voir des objets intéressants soclés, finit par considérer le soclage lui-même comme l'indicateur, la preuve que l'objet, quel qu'il soit, est remarquable, par une sorte d'effet pervers. Le dispositif, en somme, finit par aiguiller, par donner d'avance la réponse, par juger l'objet avant même que le visiteur ait posé les yeux sur lui. Le jeu

⁸²⁷ C. Francklin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 113.

apparaît alors truqué. C'est toute cette symbolique du socle dans notre culture qui est pointée ici : « Daniel Soutif a raison d'observer à ce sujet que, plus encore que la mise sur socle des objets superposés, le soclage « façon art africain ou art primitif » est à l'objet quelconque « un dispositif caractéristique de son indexation comme art »⁸²⁸. Plus encore que l'objet qui peut devenir sculpture à son tour, cette opération délicate, exécutée de main de maître par un socleur attiré, certifie la valeur artistique de l'objet soclé »⁸²⁹. S'il y a bien un changement esthétique notable – allègement, bidimension, etc. – il y a aussi une transformation symbolique. Le fait que les objets communs contemporains subissent le même sort artistique que les fétiches exotiques permet aussi de les comparer, et de rendre compte de la similarité de leur destin :

« le but (...) : établir une comparaison entre des objets ordinaires appartenant à une autre culture et à une autre époque, auxquels notre culture attribue une valeur qui transcende leur réalité de purs objets d'usage, et les objets d'usage de la nôtre une fois qu'ils sont sortis du cycle de la production et de la consommation et se trouvent donc réduits à l'inutilité de rebuts. L'accent est précisément mis sur l'inutilité, sur la cessation de la fonctionnalité, comme condition première pour accéder au statut d'objet de valeur, une valeur qui n'est acquise qu'en vertu de cet état. Le « salut » des rebuts, qui rappelle les théories bien connues de Walter Benjamin sur la passion du collectionneur, poussé à recueillir et donc à valoriser jusqu'aux objets les plus inutiles et les plus absurdes, fait évidemment naître une réflexion sur les critères contre lesquels notre culture fonde et distribue, attribue ou soustrait la valeur, en s'appuyant sur le concept de beau, la considération du temps passé et d'autres paramètres. Ces mêmes concepts et réflexions se retrouvent maintenant (...) sous le coup d'une inculpation de complicité avec les objets sur socle de Lavier, à essayer la possibilité d'une théorie qui en légitime l'existence au rang d'œuvre d'art, après que l'artiste l'a amenée à l'être par un acte de volonté. Volonté tendue jusqu'à considérer l'objet (ou la série d'objets analogues) dans sa singularité inexplicable, sourde »⁸³⁰.

Le processus met en évidence une part de l'essence de l'art, les deux types d'objets, pourtant a priori éloignés, se rejoignant sur les mêmes terrains de l'inutilité –au sens où l'objet est sorti du cycle de l'usage quotidien– et de l'esthétique. Par le soclage, l'artiste arrive à trouver quelques dénominateurs communs des ingrédients constituant une œuvre d'art. C'est ainsi qu'en faisant la critique sociologique de la méthode de présentation, il lui reconnaît malgré tout des vertus : en tant que « système simple d'indexation à l'art », la mise sur socle permet l'authentification immédiate d'un bien comme item culturel, voire artistique. Ce faisant, il attire notre attention sur la potentialité d'envisager ce qui nous entoure directement comme des œuvres d'art. Verzotti souligne : « Lavier (...) présente [aux observateurs] des fossiles du futur, anticipe la mort par consommation qui attend les décors de notre quotidien, et il le fait de façon d'autant plus aiguë qu'il les « sauve » en les exposant dans le contexte de l'art ».⁸³¹ Ainsi, en établissant le parallèle entre les objets anciens et exotiques, et les outils modernes, Lavier nous permet dans un premier temps de comprendre que ces lointains fétiches furent dans leur contexte d'origine l'équivalent de nos propres objets pourtant méprisés. Seul le passage du temps et un savant dispositif scénographique permettent une différenciation qui est essentiellement d'ordre symbolique : nos objets subiront strictement le même sort dans le futur, ou chez des peuples étrangers. Ce faisant, Lavier révèle la force positive de la mise sur socle, et rend grâce à ce pouvoir, en l'utilisant dès maintenant. Il lui donne une forme d'autonomie et s'appuie sur ses dons

⁸²⁸ Cf. « Lavier en su base », in catalogue de l'exposition « Bertrand Lavier, Castello di Rivoli, l'idea di europa, *op.cit.*, Version française de D. Soutif soumis à C. Francblin.

⁸²⁹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 111.

⁸³⁰ G. Verzotti, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 25.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 27.

pour exalter la beauté et l'importance des choses qui ponctuent notre existence quotidienne. Il apparaît alors que le dispositif lui-même, qui pour le compte est purement occidental, jouit de ses propres facultés, et que la « magie » que nous avons cru voir dans ces items étrangers, venait probablement de nous, qui avons souhaité les caractériser de la sorte, et créer la mise en scène correspondante. Il est donc fort possible que le dispositif lui-même ait contribué à la fétichisation des objets venus d'ailleurs. Ceci expliquerait d'autant mieux la facilité du transfert de compétences, puisqu'un seul dispositif donne la même aura à deux types d'objets singulièrement différents. C'est ici qu'on note une fois de plus le caractère démystifiant du travail de Bertrand Lavier, qui nous permet de porter un regard plus aigu ce qui nous paraissait aller de soi, et qui renferme pourtant un part de surprise. Ainsi lui-même mis en scène, le principe du soclage apparaît sous un jour inédit, nous permettant de l'analyser plus objectivement. Cette dimension critique fonctionne également avec les objets eux-mêmes. Prenons le cas de l'ours en peluche de *Teddy* : en exposant ainsi l'objet, hors-contexte, c'est-à-dire à des adultes, hors d'un foyer, l'artiste expose sa grande faiblesse : la peluche ne protège en fait rien du tout et n'est qu'un rebut, plus proche de la poubelle que du magasin. Pourtant, en le mettant ainsi en scène, il l'esthétise et lui redonne une forme de magie, par le biais du changement de perspective, de l'absence de contexte, de l'impact visuel. Or, c'est strictement le chemin emprunté par les items exotiques, des serrures Dogons qui ne ferment plus aucune porte, des masques Fang qui ne remplissent plus leur fonction originale, pour devenir des motifs décoratifs, des prismes d'étrangeté faisant frissonner d'effroi et de fantômes les badauds européens. Eux-aussi se voient démystifiés par rapport à leur contexte d'origine, souvent religieux, et en même temps re-mythifiés par l'esthétisation et l'absence d'explication, conférant un mystère de circonstance à l'objet. Lavier démonte ici froidement un mécanisme typique des musées occidentaux.

Enfin, le renversement se produit également au niveau émotionnel. Au début de notre étude, nous avons pu établir que Bertrand Lavier cherchait des objets usés, investis d'une dimension particulière. C'est évident pour l'ours, le skateboard, la guitare, tandis que les autres sont plus généralement rattachés au sentiment de sécurité. Ces objets, pour différentes raisons, ont tous un pouvoir de protection qui leur permet d'incarner pour leur propriétaire un rempart physique ou symbolique contre les agressions extérieures. On peut dès lors les rapprocher plus facilement de leurs homologues exotiques, fréquemment surnommés « fétiches », et auxquels on prête une utilisation similaire. A ce moment, il est nécessaire de revenir sur la forme empruntée par les œuvres de Lavier. Lors des descriptions, nous avons plus nous rendre compte qu'un format a été privilégié : la verticalité. Tous les objets sont dressés vers le haut, à l'exception notable du parpaing⁸³², donnant ainsi à voir d'étranges totems. Le rapprochement avec ce motif est évident pour l'ours :

« Le totem renvoie à une forme d'artefact exotique originaire des Amériques, qu'on retrouve dans les expositions d'art primitif, responsables selon l'artiste de l'initiative de cette série. Il est donc logique pour lui de reprendre ce type de construction visuelle, d'autant que l'ours appartient aux animaux totémiques récurrents. Cet animal porteur de force entretient une relation privilégiée avec

⁸³² Il faut toutefois noter que lorsque le deuxième socle est présent – à savoir le grand pilastre blanc-, c'est le format vertical qui l'emporte.

l'individu qui s'y réfère. L'animal, son esprit, va l'assister, lui prêter sa force. On retrouve aussi la dimension de protection que revêt l'ours en peluche pour l'enfant »⁸³³.

De façon plus générale, le totem, précisément par cette verticalité, incarne un lien physique et symbolique entre le monde terrestre et le monde spirituel : par la représentation d'esprits, de monstres protecteurs, il figure allégoriquement la présence du divin dans l'espace réel, tout en constituant une liaison visuelle entre le sol et le ciel, enraciné dans le premier mais tutoyant le deuxième. Ce motif totémique est alors pertinent pour accompagner ces objets, eux-aussi à cheval entre deux mondes, celui des outils et celui des œuvres d'art, celui du quotidien et celui du rêve. La « totémisation » active une nouvelle mise en espace, une mise en orbite qui transforme notre rapport à l'objet, qui tout en conservant sa proximité avec nous (nous le reconnaissons, pouvons encore nous en servir, et ressentons encore peut-être quelque chose pour lui), prend un caractère plus éthéré, plus inaccessible, plus universel aussi. Cette verticalité résonne avec la multiplicité des relations que l'objet peut entretenir : avec sa fonction, avec une personne en particulier, avec plusieurs personnes en particulier, ou encore l'usage général que les êtres font de lui. Ce déplacement nous permet de prendre conscience que notre rapport à l'objet, envisagé tout d'abord selon une perspective toute personnelle, est pourtant partagé par un nombre significatifs d'autres humains. Il y a donc une certaine froideur, et une forme d'impudeur de la part de Lavier, qui étale quelque chose de l'ordre du privé, du privé contemporain, à la face de tous. L'intimité que Lavier « exhibe de façon quasi obscène est vidée de toute substance personnelle, précise et identifiable »⁸³⁴, « la convocation de l'intime relève d'un processus quasi-technique. Ce n'est pas l'intime lui-même mais son mécanisme qui l'intéresse »⁸³⁵. L'artiste prend l'objet lui-même à contrepied, en extirpant non pas, dans un geste chaleureux, la relation particulière qui l'unissait à un individu précis, mais en exposant sans ménagement notre dépendance aux objets en général, notre propension quelque peu risible à investir des morceaux de matière d'un pouvoir symbolique, auquel nous finissons par croire dur comme fer. Ce faisant, le choix de ces objets quotidiens apparaît comme un moyen d'opérer une lecture chirurgicale de notre mode de vie, ces fétiches laissant voir au grand jour la vérité de notre existence :

« Il y a là une forme d'archéologie du futur. Les objets que nous utilisons aujourd'hui sans y faire attention seront pour nos successeurs (ou d'autres peuples) des objets de curiosité, d'histoire, d'étude, de fascination. Ces objets si inintéressants au premier abord en diront finalement long sur notre société, sur la psyché d'une époque. Ils rendent mieux compte de la vie des individus d'une certaine époque que des livres d'Histoire qui ne parleront que de faits généraux, parce qu'ils convoquent quelque chose qui est de l'ordre de l'indicible. Pour Lavier, ces objets soclés jouent aussi avec une certaine forme de muséologie. Bertrand Lavier a reproduit avec ces objets cette façon qu'a ou qu'a eu la muséologie occidentale, (...) de présenter des objets hors contexte, sans beaucoup d'explications - même lorsqu'il s'agit d'instruments culturels, qui ont une importance surtout rituelle et non esthétique dans leur contexte originel : c'est notre intimité qui est à son tour violée, puisque nous sommes mis face à des objets qui font tellement partie de nous et de nos vies que nous ne les voyons même plus. Avec ce soclage, Lavier met en exergue leur importance capitale dans notre existence, il met à jour notre attachement viscéral à tout un monde d'objets »⁸³⁶.

⁸³³ N. Ferrand, « Bertrand Lavier, le lieu commun et l'intime » in « Pour de faux ? Histoire et fiction dans l'art contemporain », *op.cit.*, p. 28.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁸³⁵ *Ibid.* p. 32.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 30-31.

C'est donc un retour de bâton qui se produit ici, un renversement de l'opération de l'exposition ethnographique. Ces musées ont pour mission de nous amener à la rencontre de peuples éloignés, en présentant des objets clés. Il réalise pour cela une intrusion parfois violente dans le mode de vie de ces communautés, détaillant froidement les us et coutumes de personnes réelles. A cela faut-il ajouter que dans bien des cas, les objets exposés ont été récupérés dans des circonstances sombres –colonisation, esclavage, prise de guerre– faisant ainsi de la possibilité d'en savoir plus sur les étrangers, la complice de leur mépris, de leur domination et de leur destruction. Ce sont aussi ses crimes qui sont exposés, mais au-delà, il existe un sentiment de malaise plus général, celui de se repaître esthétiquement du mode de vie d'un autre, de passer, parfois avec ennui, à côté de ce qui parfois constitue la clé de voûte de toute une civilisation, de faire du tourisme à partir de la vie elle-même. Ici Lavier inverse le processus, et nous met face au spectacle que contemplerons nos arrières petits-enfants ou nos futurs maîtres. Il nous fait vivre la désagréable sensation du peuple vaincu, disqualifié, sur le point d'être oublié, et résumé à quelques objets somme toute ridicules, et qui pourtant, précisément parce qu'ils fondent notre quotidien, nous illustrent mieux que bien d'autres choses. C'est le caractère dérisoire de notre existence qui est ici mis en exergue, avec l'effroi de voir que celui-ci éclatera au grand jour lorsqu'une autre civilisation l'exposera avec un dispositif aussi peu amène que le notre. Comme l'indiquait Lavier le gant est retourné, et nous voilà mis en face de ce que nous faisons subir à tous les peuples différents du nôtre, une réduction esthétique de quelques objets que le destin a placés là. L'artiste met en évidence la fragilité de nos certitudes quant aux objets, et la subjectivité de nos modes de présentations de ceux-ci, nous amenant à nous questionner sur des domaines très élémentaires, le dispositif pointant notre incapacité à jauger les pièces qui nous entourent au quotidien. Conséquemment, c'est l'ensemble de notre rapport à la nature qui est mis en jeu, l'artiste exposant le caractère subjectif, relatif et instable de ce qui nous permet de fonder le réel, c'est-à-dire nos jugements. Il suffit d'une bien maigre opération de soclage pour éventer l'écran de fumée qui constitue pourtant le mur de notre réalité.

Ceci étant, le travail effectué par l'artiste n'est pas entièrement négatif. Si la réévaluation de ces objets communs indique notre incapacité à savoir évaluer ce qui nous entoure, il n'en reste pas moins que cette réévaluation est possible, et nécessite peu de choses. Elle indique aussi l'aptitude à pouvoir réinventer l'art, revitaliser la création par la mobilisation de sources inattendues. Ainsi, cette appropriation quelque peu colonialiste de biens étrangers, ravalés au rang de marchepieds esthétiques et de solutions au renouvellement du vocabulaire plastique, permet, par un effet de retour de force, de nous rendre capable de réinsuffler la vie dans notre art par le truchement de nos propres déchets⁸³⁷. Si nous avons pu voir des summums esthétiques dans des objets communs issus de civilisations lointaines, désormais nous sommes capables de le faire avec ce qui se trouve en prise directe avec nous. Il n'est désormais plus question d'attendre une épiphanie exotique, d'attendre que la vie nous propose l'exceptionnel, mais de chercher la beauté, l'inspiration partout autour de nous, le quotidien se voyant automatiquement peuplé d'une foule de possibilités esthétiques et artistiques. La proposition de Lavier donne ici un moyen de conserver nos

⁸³⁷ Nous rejoignons ici les conclusions de Catherine Francblin in, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 113.

objets, de les empêcher de sombrer dans l'oubli et le mépris. Le présent dispositif les met à l'honneur quand ceux-ci sont oubliés, quand l'ours, le skate ou la guitare ont été rangés, quand le porte-revues passa de mode, quand le réfrigérateur, pourtant capital, a fini par cesser de fonctionner, quand le cône de chantier a été égaré... quant au parpaing, combien savent au fond qu'il existe ? Plus encore, chacun, pourtant issu de l'industrie, se voit être la cible d'un travail particulier, d'une mise en scène spécifique toute entière dédiée à son embellissement. Il est sorti du lot des milliers de ses semblables. Comme les artefacts venus d'époques ou de contrées reculées sont sauvés par la muséification de la destruction, de l'absence de travail de mémoire, du désintérêt, l'objet moderne est préservé de l'indifférence, de la disqualification, de ce qui n'est même pas de l'ordre de l'oubli, puisque ces objets ont rarement retenu l'attention. C'est précisément en les faisant paraître lointains, que l'artiste nous rapproche d'eux.

Moment à part dans la carrière de l'artiste, la série des objets soclés permet à Bertrand Lavier d'aborder certaines questions nouvelles. Si le problème de la sculpture, la nécessité de l'esthétisme, la réévaluation de l'environnement immédiat sont encore une fois au cœur de ses réflexions, Lavier s'emploie aussi et surtout à réexaminer nos modes de présentation et de qualification d'un objet. Par conséquent, un cap est franchi, puisqu'il ne s'agit plus seulement de remettre la vision au centre de l'activité artistique, mais d'interroger celle-ci, de déterminer comment elle fonctionne et ce qui la conditionne. Il apparaît clairement que l'artiste cherche ici à démontrer que la vision est fortement tributaire du contexte, de l'environnement. Un objet simple pris tel quel, et son parfait jumeau mis sur un socle particulier paraîtront tout à fait différents. Simplement, l'un a fait l'objet d'une attention et d'une intention, il a été investi d'une volonté esthétique qui le singularise. Ce que Lavier met en jeu ici, c'est l'étonnante fragilité des murs de notre réalité : nous pensions que l'étrangeté venait uniquement des objets, alors que celle-ci est en partie due à ce type de présentation qui plonge les items dans une zone flottante, un espace précisément dédié à l'éloignement symbolique. Elevé dans le ciel sans plus d'explication, délivré du poids et du volume, la chose perd tout contact avec le sol humain, et paraît alors appartenir à un monde différent dont nous ne comprenons pas toutes les lois. Lavier révèle ici un paradoxe, puisque ce mécanisme d'éloignement est pour le compte occidental. Ce que nous prenions pour le comble de l'exotisme, la pratique que nous pensions incompatible avec des objets contemporains occidentaux, a pourtant été créé par et pour nous. Ce décryptage permet de nous réapproprier cette technique – qui finalement en dit plus long sur notre civilisation et sa relation complexe aux objets, que sur les cultures dont elle a longtemps mobilisé les produits – et de l'utiliser à nos propres fins, féérisant conséquemment notre propre environnement direct. C'est finalement Lavier qui prend le rôle du sorcier africain, jetant un charme sur nos objets, leur donnant un supplément d'âme inattendu, c'est lui qui semble envoûter ce que nous pensions connaître sur le bout des doigts, ou plutôt ce que nous pensions ne pas avoir besoin de connaître, et en révéler une part cachée. Ce que Bertrand Lavier révèle ici, c'est que le sorcier africain c'est nous, et que les choses de notre environnement direct ne demandent précisément qu'à être l'objet d'un enchantement esthétique et symbolique, déférence qu'elles méritent au regard de leur prégnance sur notre

quotidien. Il y a quelque chose d'animiste dans la démarche de l'artiste, qui cherche non pas une transcendance grandiose, la présence d'un dieu infini, siégeant au firmament, mais la découverte de petites stations, bien ancrées dans notre monde, ponctuations merveilleuses de notre environnement. Lavier s'investit ici de la noble mission de peupler nos foyers de ce que nous cherchons partout, désespérément, dans « l'ailleurs », le « passé » et le « demain ». En se plaçant volontairement selon le point de vue d'un étranger, il nous permet de prendre conscience que même les éléments les plus élémentaires de notre existence peuvent paraître étranges, magiques, très beaux, ou incompréhensibles. Nous sommes chacun le sauvage de quelqu'un, le ringard de quelqu'un, l'impénétrable de quelqu'un, l'étranger de quelqu'un, et ce que nous nommes « normalité » ou « réalité », ne sont au fond qu'une somme de conventions permettant à une civilisation donnée de pouvoir évoluer dans son propre contexte. Dès lors, et nous y reviendrons plus tard dans notre étude, l'affirmation, la définition d'un réel semble un exercice périlleux. Cette mise à nue de la subjectivité des codes de représentation va encourager l'artiste à s'interroger sur certains d'entre eux, à l'occasion de la série suivante, « Harcourt/Grévin ».

Chapitre XIII : Harcourt/Grévin (2002)

1) Des portraits bien particuliers.

La série suivante est à classer comme son titre l'indique dans les « superpositions ». Cependant, l'ensemble d'œuvres dont il est question est si spécifique qu'il est nécessaire de le présenter à part. « Harcourt/Grévin » ne présente cette fois ni des objets, ni des musiques, ni des parfums mis les uns sur les autres mais – et l'on rejoint ici le travail effectué sur Morellet et plus tard Stella –, d'additionner les styles. Il permet à Lavier de revenir également sur un médium qu'il utilise peu, mais à intervalles réguliers dans le temps, la photographie.

Les œuvres, datant de 2002, constituent une série de quatre élégants portraits en noir et blanc des mannequins de personnalités diverses réalisées par le Musée Grévin : deux acteurs, le réalisateur et comédien Roberto Benigni, l'austro-américain Arnold Schwarzenegger ; deux chefs d'état : Vladimir Poutine, alors président de la Fédération de Russie, et Abdoulaye Wadé, le président du Sénégal⁸³⁸, chacun portant au bas la célèbre griffe du studio Harcourt, qui s'est chargé des prises de vues, caractéristiques de la maison.

*Harcourt/Grévin n° 4 [Roberto Benigni]*⁸³⁹(2002) est le portrait en buste de l'acteur-réalisateur italien Roberto Benigni, apparaissant de façon singulière : le corps et la tête sont placés en diagonale de l'image, amplifiant le dynamisme de son expression. L'homme est figé dans son attitude caractéristique : joie exubérante, yeux écarquillés, cheveux ébouriffés, un « cliché », en somme, de son image publique. *Harcourt/Grévin n° 1 [Arnold Schwarzenegger]*⁸⁴⁰(2002) est consacré à l'acteur Arnold Schwarzenegger, en buste également, dans une posture plus classique, le visage de face et les épaules de trois-quarts. L'acteur est en tenue de gala et affiche un sourire promotionnel. Une partie de son visage est dans l'ombre et de manière générale, l'éclairage est moins uniforme et plus contrasté que pour le portrait précédent. La troisième œuvre *Harcourt/Grévin n° 5 [Vladimir Poutine]*⁸⁴¹(2002) met en scène le maître incontesté de la Fédération de Russie, Vladimir Poutine. En costume de ville, il est entièrement représenté de trois-quarts, légèrement en diagonale, sa tête prenant quasiment tout l'espace de l'image. Son regard est tourné vers le spectateur, et l'expression de son visage est indéchiffrable, entre sérénité et dureté. Les contrastes sont très forts et l'essentiel du portrait est plongé dans l'ombre, à l'image de

⁸³⁸ Un cinquième exemple de la série existe : il s'agit d'un portrait de Fabien Barthez. Simplement, cette œuvre n'est quasiment jamais exposée, et nous n'avons pu nous procurer aucune reproduction.

⁸³⁹ Cf. ANNEXES, cat. 125.

⁸⁴⁰ Cf. ANNEXES, cat. 126.

⁸⁴¹ Cf. ANNEXES, cat.127.

son règne, transformant l'homme politique en méchant de polar. *Harcourt/Grévin n° 3 [Président Wadé]*⁸⁴²(2002) est un portrait d'Abdoulaye Wadé, président du Sénégal, encore en buste, complètement de face, vêtu d'un costume strict. La composition est mathématique : le visage est bien centré sur la ligne médiane verticale, la ligne des épaules sur le tiers inférieur... L'expression du visage est particulièrement dure, le traitement virtuose de la photographie rendant compte avec expressivité de ses traits. La lumière est elle aussi frontale et vient frapper le visage du président, dessinant par là même un halo autour des épaules, accusant ainsi les traits du visage, conférant puissance et gravité au chef d'Etat, élément déjà présents grâce à d'expressives rides et la rotondité parfaite du crâne.

2) Harcourt, Grévin, Lavier, histoires croisées.

Avant même de tenter de comprendre les tentants et les aboutissants de cette série, il convient de préciser quelle est la nature exacte de ces portraits. Le spectateur peut en effet s'interroger sur l'intérêt subit de Lavier pour la figure humaine, alors que celui-ci fuit farouchement sa représentation depuis le début de sa carrière, à l'exception de l'œuvre *Montmartre ou la tradition du portrait* (1975), où l'artiste faisait faire une série de portraits de lui-même ou de proches par des portraitistes du dimanche. Ici encore, les apparences sont trompeuses, puisqu'il ne s'agit pas réellement des portraits de Benigni, Schwarzenegger, Poutine et Wadé, Lavier ayant encore une fois pris des chemins de traverse : il a fait photographier par le studio Harcourt, célèbre depuis la fin des années 1930 pour ses portraits de stars, des statues de cire du Musée Grévin, spécialisé dans l'immortalisation des personnages célèbres depuis plus de cent ans. On est donc bien loin d'un simple portrait et plus sûrement empêtré dans plusieurs couches de représentations. Le choix du style convoqué n'étant en rien anodin, il convient de se pencher au moins superficiellement sur l'histoire et la vocation de ces deux institutions, haut-lieu de la représentation du vedettariat à la française.

Le Studio Harcourt⁸⁴³ fut créé en 1934 par Cosette Harcourt et les frères Lacroix, patrons de presse spécialisés dans les magazines réservés à des corps de métiers spécifiques : médecins, ouvriers, etc. avant d'élargir leurs activités et de développer un type de presse qu'on trouvait alors essentiellement aux Etats-Unis et en Allemagne : le magazine de célébrités Ils sortent des revues telles que *Vedettes* ou *Actu* (d'autres suivront) où se succèdent des photographies de stars, toutes issues du Studio Harcourt, dont le nom et la réputation ne cesse d'enfler. Parallèlement à cette activité, le studio réalise également, pour gagner de l'argent, des portraits de particuliers, d'enfants, de familles etc., tous venus se faire tirer le portrait à la manière de Marlene Dietrich ou

⁸⁴² Cf. ANNEXES, cat. 128.

⁸⁴³ L'essentiel de notre chronologie et rappel des faits est tiré du livre de F. Denoyelle, *Studio Harcourt 1934-2009*, ed. Nicolas Chaudin, Paris, 2009.

Jean Gabin. De fait, cette double activité, associée à la passion irrationnelle que certains éprouvent pour l'enseigne, fait que le studio est le seul au monde à avoir été actif aussi longtemps⁸⁴⁴. Après la guerre, le cinéma devient l'attraction n°1 des français et les vedettes deviennent des dieux vivants. Le studio a récupéré pendant les années noires de l'Occupation le photographe Raymond Voinquel, habitué des plateaux de cinéma et ami des acteurs, qui va ramener au studio un grand nombre d'entre eux. Les premières années après la Libération « inscrivent Harcourt parmi les mythes français »⁸⁴⁵.

Avec l'arrivée de la Nouvelle Vague, une nouvelle esthétique, plus naturelle, plus directe, moins travaillée se fait jour, et le studio tombe en désuétude. Il est alors saisi d'assaut par sa nouvelle clientèle : les familles riches et les nouvelles élites en quête d'affirmation de leur image et donc, de leur pouvoir. Si le studio Harcourt a dès le début des années 60 perdu son caractère rituel pour les jeunes acteurs comme l'avait si bien décrit Roland Barthes : « En France on n'est pas acteur si l'on n'a pas été photographié par les Studios d'Harcourt. L'acteur d'Harcourt est un dieu ; il ne fait jamais rien : il est saisi *au repos* »⁸⁴⁶.

Car si le studio Harcourt n'est pas un atelier comme les autres, c'est avant tout un *style*. Le portrait de star, auparavant institué pour promouvoir la manière de la maison Harcourt, devient un code, une référence reconnaissable entre mille : « Il cherche à créer des images fondées sur « l'idéalisation du modèle » : image substituée d'une beauté intemporelle, en l'absence de repères tels que la mode vestimentaire ou un décor envahissant »⁸⁴⁷. Françoise Denoyelle en a décrit précisément les règles :

« La conformité du portrait répond à des règles strictes qu'impose une production en série. Le visage est privilégié et le portrait en pied, pose exceptionnelle, est réservée à quelques rares personnalités, danseuses ou acteurs en costume de scène (...) ou encore sportifs (...). Le plan de $\frac{3}{4}$ (...) parfois de profil (...) est presque toujours préféré à l'approche frontale (...) qui ne favorise pas les contrastes de lumière. L'objectif se concentre sur le buste, cerne le visage, valorise le regard. Le modèle est conditionné pour que s'effacent « le dedans » et « le dehors ». La parure se réduit aux éléments intemporels : drapés enveloppants ou décolletés généreux et fourrures opulentes (...); buste résumé au seul dénuement d'une épaule, sur fond noir (...). Pour les hommes, la chemise, vêtement universel de la gente masculine occidentale, produit les mêmes effets. Le jeu de lumière escamote le vêtement au profit de la courbe parfaite d'une épaule, de la fermeté d'une main, de l'esquisse d'un geste. La pose peut manquer de naturel, pêcher par afféterie, tandis que la densité des ombres suffit le plus souvent à occulter la parure. Comble du sublime, le visage s'empare de tout l'espace. De la naissance des cheveux au galbe du menton, les gris et les noirs, les demi-teintes et les franches oppositions de contrastes dessinant l'épure parfaite de la grâce. La lumière au tungstène modèle la joue, dessine l'arrête du nez, affine le profil. Le modèle Harcourt prend forme. Le grain de peau s'adoucit dans les veloutés et s'efface dans l'uniformité des lisses »⁸⁴⁸.

Le studio, bien au-delà de la fixation de l'image d'une célébrité, établit donc des règles esthétiques une loi du beau, qui n'est pas très éloigné de l'esprit classique : la grâce angélique pour les femmes, la mâle assurance pour les hommes, mais tous deux saisis dans leur beauté éternelle, leur calme divin leur noble raideur –Barthes les disait « saisi au repos ». Barthes, comme Dominique Baqué qui s'est penchée sur la photographie et notamment sur le cas de ce studio, insistent sur le caractère divin du personnage. Peut-on d'ailleurs parler de personnes ? S'agit-il des acteurs eux-

⁸⁴⁴ « Aucun autre studio n'a traversé le XXe siècle sans péricliter », *ibid.*, p. 6.

⁸⁴⁵ *Ibid.*

⁸⁴⁶ R. Barthes, *Mythologies, op.cit.*, p. 23.

⁸⁴⁷ F. Denoyelle, *Studio Harcourt 1934-2009, op.cit.*, p. 32.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, pp. 33-35.

mêmes, ou d'un nouveau rôle, celui de vedette, hors de l'humain ? Pour Barthes, cela tient autant à leur beauté irréelle et impérissable qu'à leur absence de corps, de jambes, de pieds. Ils sont des visages, sans lien avec l'univers terrestre :

« La face de l'acteur semble rejoindre sa demeure céleste dans une ascension sans hâte et sans muscles, au contraire de l'humanité spectatrice, qui, appartenant à une classe zoologique différente et n'étant apte au mouvement que par les jambes (et non par le visage) doit regagner à pied son appartement. (Il faudrait bien un jour tenter une psychanalyse historique des iconographies tronquées. Marcher est peut-être -mythologiquement- le geste le plus trivial, donc le plus humain. Tout rêve, toute image idéale, toute promotion sociale suppriment d'abord les jambes, que ce soit par le portrait ou par l'auto ...) »⁸⁴⁹.

Il y a avec Harcourt un véritable culte du visage : c'est cet élément singulier par sa beauté ou sa célébrité – chacun des deux peut-être la conséquence de l'autre – qui le différencie ontologiquement du simple individu. On ne reconnaît pas Yves Montand à ses doigts de pieds. L'immédiateté d'Yves Montand, de toute star, est produite par son visage, le point le plus haut de son corps. Coïncidence ou non, ceux qu'on reconnaît à leur visage sont appelés « star », soit, « étoile », les éléments les plus élevés de notre champ de vision. Un corps céleste, voilà encore un caractère divin qui nous rapproche de Barthes. Pour l'auteur, finalement, c'est l'immédiate différence entre l'acteur et l'être humain, fait de manière si forte par le studio qui fait sa spécificité. Chez Dominique Baqué, la différence entre dieux/acteurs et hommes est toujours présente, mais elle n'est pas spécialement focalisée sur le visage. Il s'agit plus d'une différence d'essence. Baqué rejoint nos remarques sur la continuation par Harcourt d'une esthétique classique, et s'appuie sur une analyse de la beauté divine chez les Grecs, établissant que le corps du modèle Harcourt relève de la *kharis*, une « splendeur divine », un éclat vital permanent, jamais inquiété par le passage du temps, une beauté surnaturelle figée pour l'éternité⁸⁵⁰. Le portrait Harcourt, dans sa capacité à gommer, voire supprimer les défauts et exalter les qualités, confère à l'acteur le temps d'un portrait une essence immuable, une vigueur sans fin qui le distingue des autres mortels. Prosaïquement, cette rupture est créée, outre la beauté naturelle du sujet, par l'intense travail de retouche qui accompagne chaque portrait réalisé par le studio, qui utilise « la technique dite « du grain ». Les traits sont affinés, les taches résorbées, les rides estompées ou supprimées, la taille soulignée »⁸⁵¹.

La beauté selon Harcourt est établie sur deux principes fondamentaux : l'artificialité et la distance. Nous venons de voir que la retouche est une part importante dans le style Harcourt. Pour autant, il ne s'agit que de la touche finale d'un très long processus de mise en scène. Toute une batterie de maquilleuses, de coiffeuses, assistants, techniciens, se relaient autour du modèle et du photographe, chacun connaissant parfaitement sa partie, dans un système de division du travail proche de l'industrie. Chacun donne le meilleur de lui-même pour que le modèle apparaisse dans sa beauté la plus absolue, qui n'est pas l'expression faciale de l'individu, mais la conjugaison du travail de plusieurs personnes, soit, une construction. Cette construction passe ensuite par la composition visuelle elle-même de la photographie, qu'on peut diviser en deux phases : l'éclairage

⁸⁴⁹ R. Barthes, *Mythologies*, *op.cit.*, pp. 24-25.

⁸⁵⁰ Pour un développement plus complet de cette idée, cf. D. Baqué, *Visages, du masque grec à la greffe du visage*, Editions du Regard, Paris, 2007, p. 54.

⁸⁵¹ F. Denoyelle, *Studio Harcourt 1934-2009*, *op.cit.*, p. 64.

et la pose. Le premier est l'un des éléments essentiels du style Harcourt. Pour obtenir ce noir et blanc si particulier à la lumière vaporeuse, éthérée, les photographes du studio utilisent des lampes au tungstène, qui sont normalement employées sur les plateaux de cinéma. Ceci permet d'effectuer sur la couche de noir et blanc un travail de contraste bien particulier, créant un rendu inédit pour l'époque, car impossible avec les éclairages classiques. Ce résultat, très cinématographique, permet de facilement « héroïser » l'image, et de donner une dimension supplémentaire au personnage représenté. Le choix de la pose est tout aussi déterminant. Quand bien même la photographie se concentre uniquement sur le visage, elle permet un éventail assez large de possibilités en matière de construction visuelle, comme le montrent les quelques exemples offerts par Lavier. Un rapide tour d'horizon des portraits du studio nous confortera dans cette opinion : de profil, de face, de trois-quart, à hauteur d'yeux, en plongée, en contre-plongée, la tête inclinable de tous côtés, les épaules de face ou de biais, etc. : les combinaisons sont infinies et il incombe au photographe de trouver celle qui mettra le mieux en valeur le caractère du modèle. Les poses utilisées sont légions, et les essais nombreux. Beaucoup de clichés sont pris. Si les clients ordinaires pourront essayer une vingtaine de poses, « les célébrités ont droit à trente, cinquante, parfois cent poses »⁸⁵². Il est par conséquent difficile de dire que la beauté selon Harcourt est naturelle, bien au contraire. Dominique Baqué va même jusqu'à la considérer « antinaturaliste »⁸⁵³. Tous les défauts disparaissent, pour laisser la place à une nouvelle beauté construite par une équipe, dont le but est d'arriver à un résultat prédéterminé. Comme le dit Baudelaire à propos de la mode, il s'agit d'une « reformation de la nature »⁸⁵⁴, ou de Paris « pays singulier supérieur aux autres, comme l'Art l'est à la Nature, où celle-ci est reformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue »⁸⁵⁵. Baqué nous rapporte encore d'autres paroles baudelairiennes qui recouvrent parfaitement l'esthétique du studio :

« La femme est bien supérieure dans son droit, et même elle accomplit une sorte de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle (...). Qui ne voit que l'usage de la poudre de riz, si naïvement anathémisée par les philosophes candides, a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillet, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur »⁸⁵⁶.

Les mots de Baudelaire semblent annoncer avec précision le travail du studio qui bâtit, brique par brique, une beauté irréelle, reformée, réarrangée selon un style précis. Le visage de l'acteur, son attitude, est remodelée pour correspondre à un style préétabli. C'est l'acteur qui se fond dans le moule du style Harcourt. Il y a donc, déjà, une prise de distance physique avec l'acteur-même.

Nous évoquons plus haut l'existence d'une distance entre le personnage et le spectateur, en raison de l'incommensurable beauté du modèle et de son caractère fondamentalement céleste. Il en existe encore un autre type, lui aussi caractéristique du studio : le travail du regard. Celui-ci, chez Harcourt, ne signifie rien, n'indique rien sur la personnalité du modèle. Aucun sentiment ne transparait, aucune cible ne semble visée. Il regarde l'objectif, certes, mais pas le spectateur.

⁸⁵² *Ibid.* pp. 62-63.

⁸⁵³ D. Baqué, *Visages, du masque grec à la greffe du visage*, op.cit., p. 55.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁵⁵ *Ibid.*

⁸⁵⁶ C. Baudelaire, *Œuvre complètes*, Gallimard, Pléiade, Paris, pp. 1184-1185.

C'est un regard autonome, qui ne vit que pour son propre but : fixer l'attention du spectateur, sans que celui-ci puisse pour autant engager un dialogue :

« Le sujet Harcourt regarder ailleurs, en un autre lieu. Il rompt manifestement la communication avec celui qui le contemple. Il maintient le lointain, la distance : « unique appréciation d'un lointain, c'est-à-dire, très précisément, l'aura. Le corps Harcourt est intouchable, insulaire. Narcissique. Il vit de contemplation respectueuse. *Noli me tangere* : plus qu'ailleurs encore, le réel est bien ici l'intouchable de la photographie. Instaurant et maintenant la distance, le portrait Harcourt perpétue ainsi le clivage entre le sacré et le profane »⁸⁵⁷.

Tout cela ajout de l'eau au moulin de l'antinaturalisme. Tout, dans l'esthétique d'Harcourt, relève de l'éloignement, sinon le cadrage : au plus près du visage, pour mieux se détacher de l'humain. En ce sens, puisqu'il s'agit moins d'une beauté individuelle que de la poursuite d'une esthétique, on pourrait parler d'abstraction faciale, ou presque. Presque, car malgré tout, il est déterminant de pouvoir reconnaître le modèle. Le style Harcourt a quelque chose d'incestueux : il s'auto-reproduit. Les vedettes ne sont que matière première, supports de la continuation d'un idéal esthétique. La preuve en est l'omniprésence de la signature, immuable ou presque, depuis près de 80 ans. François Denoyelle nous en explique l'origine : « « Le studio et atelier pour la photographie d'art » doit son nom à celui de Mademoiselle Harcourt dont l'impérieuse signature, sur l'acte d'enregistrement du studio, servira de logo et d'enseigne, puis de marque, avec son trait immense et définitif, barrant le H d'Harcourt comme un étendard flottant au vent de la réussite »⁸⁵⁸. Cette signature racée est elle-même stylisée. Elle vient sanctionner l'origine du portrait, si jamais le style visuel lui-même n'avait pas suffi à informer le spectateur. Tout concourt pour déclarer « Voilà ce que l'on fait chez Harcourt » :

« Au terme de ce dispositif, une signature : une « griffe », plus exactement, qui « marque » le portrait, en garantit la provenance et l'authenticité, et dont le graphisme parfaitement concerté vient renforcer l'esthétique Harcourt. Lettres allongées, étirées, presque nerveuses, légèrement penchées, dont le Harcourt majuscule zèbre le bas du portrait. C'est que le produit Harcourt doit être parfaitement identifiable. Harcourt (...) est essentiellement un nom, inchangé au fil des années immuable en dépit des changements de propriétaires et des avatars du studio »⁸⁵⁹.

Voilà un fait essentiel à retenir : malgré les changements d'époque, d'esthétique, de mode, Harcourt reste fidèle à lui-même. C'est au visage de se mettre au service d'Harcourt, de marcher sous son joug, et non l'inverse. Harcourt est « un paradigme an-historique, à vocation d'éternité, si peu sujet aux changements que, bien souvent, la datation (quand elle n'est pas explicite) se révèle difficile. Il y a en effet d'infimes variations entre un portrait daté de 1940 et un portrait des années soixante »⁸⁶⁰.

Il convient, avant de se pencher sur les œuvres de Lavier, de s'attarder rapidement sur le cas du Musée Grévin. Nous serons ici plus concis, l'esthétique du musée de cire étant, si elle existe, bien plus subordonnée à l'époque et au modèle, la qualité du mannequin tenant essentiellement aux évolutions techniques, la pose étant dictée par l'attitude, la vocation ou le caractère du personnage. Difficile par conséquent d'établir un « style Grévin ». Intéressons-nous plutôt à son histoire et plus particulièrement à celui qui donna son nom à l'établissement, Alfred Grévin.

⁸⁵⁷ D. Baqué, *Visages, du masque grec à la greffe du visage, op.cit.*, p. 65.

⁸⁵⁸ F. Denoyelle, *Studio Harcourt 1934-2009, op.cit.*, p. 28.

⁸⁵⁹ D. Baqué, *Visages, du masque grec à la greffe du visage, op.cit.*, p. 51.

⁸⁶⁰ *Ibid.*

Celui-ci est né en 1827 à Epineuil, près de Tonnerre, dans le département de l'Yonne, au cœur d'une « petite maison vigneronne, avec pignon sur rue qui aujourd'hui encore, se blottit modestement dans l'alignement d'autres semblables, sur le côté gauche de la grande rue du bourg, entre le pré-communal appelé le Pâtis et la vieille église »⁸⁶¹. On est manifestement bien loin du faste parisien auquel son nom est associé, et plus proche du terroir et d'un destin sans lumière, à l'image de son début de carrière, administratif et plutôt ennuyeux. Sa pratique du dessin n'est longtemps pour lui qu'un amusant passe-temps, qui à l'occasion déborde sur son activité professionnelle. Il faudra un certain concours de circonstances pour que ses dessins soient présentés à Philippon, un patron de presse en vue et découvreur de talents. Il a aidé notamment Daumier, Balzac, Doré ou encore Nadar à faire leur place dans le milieu. Grévin est engagé comme caricaturiste mondain, avec une préférence pour les jeunes femmes plus ou moins vêtues. Il a déjà une quarantaine d'années et l'apogée de son succès ne vient qu'à la fin des années 1870, « époque où Grévin (...) est universellement considéré comme le maître dessinateur des petites femmes de Paris »⁸⁶². Grévin est alors le spécialiste des saynètes amusantes, où de vieux mais très respectables messieurs frayent avec celles qu'on appelle alors poliment les élégantes, qui n'ont de toute évidence pas le même âge, ni le même rang social, et surtout sont beaucoup plus belles. Nous sommes ici dans la critique des mœurs, l'auteur se moquant des personnes en vue de la capitale. Grévin est tant au fait des tenants et des aboutissants du monde de la nuit parisienne qu'il est recruté par Offenbach pour concevoir les costumes d'un de ces spectacles. Le dessinateur est au cœur de la vie parisienne, connaît les grandes figures, analyse les « types » de personnes, leurs codes vestimentaires, leurs façons de parler.

C'est assez logiquement qu'Arthur Meyer fait appel à lui pour son grand projet :

« Arthur Meyer, mû par une sure intuition pour ce que sera bientôt le pouvoir de l'image dans le domaine de l'information, a voulu réaliser un « journal plastique ». Il a voulu présenter au grand public, dans une galerie de scènes peuplée de personnages costumés et en cire d'une totale ressemblance, les grands événements de l'actualité politique, mondaine et criminelle. Son musée s'apparente plus au *panthéon* et aux autres galeries de figures illustres alors publiées dans les journaux qu'à ce qu'on appelle généralement un musée. Sa conception originelle participe de l'essor multiforme qui anime la presse depuis le Second Empire »⁸⁶³.

Au début du projet, seule l'actualité la plus immédiate avait l'honneur d'être figurée au musée, qui se distinguait des établissements semblables. Le Musée Grévin en effet n'est pas le premier à réaliser des mannequins de cire : en Province ainsi qu'en Angleterre, des endroits de ce type existent – et Alfred Grévin les a visités avant de mettre en place sa propre structure – mais ceux-ci mettaient plus volontiers en scène des personnages historiques déjà disparus. La particularité de l'établissement parisien est de prendre le contrepied de ces partis-pris et de s'inscrire dans l'urgence, créant aussi bien des scènes comiques inspirées de la vie en ville, que des reconstitutions de crimes récents. Il ne fallait parfois que quelques jours à Grévin pour mettre en

⁸⁶¹ J.P. de Fontaine, *Alfred Grévin, de Tonnerre à Montmartre*, ed. de Bourgogne, Messigny-et-Ventoux, 2007, p. 7.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 27.

⁸⁶³ *Ibid.*, pp. 89-90.

scène une histoire sordide parue dans les journaux de la semaine : « Le musée entend bien flatter les goûts troubles du public pour le fait divers »⁸⁶⁴.

Ce n'est que par la suite que le musée s'intéresse aux reconstitutions historiques. Pour l'heure, il devient le lieu de la sanction de la célébrité mondaine, l'endroit où il faut être, car Grévin ne représente que les gens « importants », avec tout ce que cela comporte de pernicieux : il est essentiel de ne pas froisser certains égos : « Il faut, dès les premiers succès enregistrés, mettre les bouchées doubles. N'a-t-on pas suscité des mécontents en omettant de les faire figurer parmi les notoriétés ? Surtout dans le domaine des arts et du journalisme où certain chroniqueur, furieux de n'avoir pas été jugé digne de siéger parmi les membres du Tout-Paris, se venge immédiatement par quelque article fielleux. Vite, il faut réparer ces oublis, ménager ces susceptibilités »⁸⁶⁵. A la manière d'Harcourt quelques décennies plus tard, Grévin, en son temps, est l'endroit par lequel il faut passer pour voir entérinée sa reconnaissance, l'admission au musée devenant le sésame de la postérité. La seule différence fondamentale, au fond, c'est qu'il n'y eut pas de Roland Barthes au XIX^e siècle pour mettre en mot tout cela. Malgré le fait qu'il s'agisse de personnes bien réelles, en pied, mises en situation, nous sommes bel et bien face à des portraits. Quoi de plus logique pour le chroniqueur de la vie parisienne, grand ami de Nadar, le grand nom du portrait prestigieux à l'époque, et dont le travail a profondément influencé l'esthétique du studio Harcourt. La différence fondamentale entre les deux, c'est que Grévin sanctionne décidément plus la célébrité que la beauté, même si parfois la première procède de la seconde. Le visage est présent, mais il n'est pas spécifiquement mis en scène. Il y a ici une forme de course à la fixation, au propre comme au figuré, de l'importance d'une personnalité avant que celle-ci ne tombe dans l'oubli, surtout dans cette période mouvementée de l'Histoire de France, où les gouvernements changent aussi vite que les vedettes de cabaret. Grévin est lui-même partie prenante de cette société du paraître. Il a bâti toute sa carrière dessus, son nom y est associé. Il convient d'admettre que le Musée Grévin a une fonction sociale évidente : il permet à toute une frange de la population dont le nom se perdrait normalement dans l'abysse de l'oubli d'accéder à la postérité. Le Musée Grévin marque finalement la naissance du vedettariat moderne : tout ce qui plait, peu importe son origine ou sa qualité, mérite attention et lumière, de même que le petit monde qui gravite autour de ces choses. Jean-Pierre de Fontaine nous parlait de journalistes et de chroniqueurs mondains : on est dans la représentation d'un microcosme, un système en circuit-fermé autoreproducteur : des starlettes dont la vie est exposée dans les journaux sont représentées au musée ; musée qui bénéficie à son tour d'articles, avant que ce même musée ne mette en scène les auteurs de ces articles. C'est un petit univers parfaitement satisfait de lui-même.

On saisit ici finalement pourquoi il a semblé à Lavie évident d'associer ces deux maisons. Dans les deux cas, il s'agit de figer l'apparence d'une personne célèbre par un procédé unique et immuable. Les mannequins de cire pour Grévin, le noir et blanc avantageux pour Harcourt. La méthode d'élection des modèles chez Grévin est cependant beaucoup plus large. Autant Harcourt

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 95.

ne choisit, ou n'est choisi, que par des êtres d'exception : acteurs mythiques, divas, ou plus récemment des sportifs de très haut niveau comme Zidane et Schumacher ; autant Grévin accueille en son sein un panel beaucoup plus large et surtout moins glorieux de personnalités – on serait même plutôt tenter de dire de « people », selon l'expression récemment consacrée. On y trouvera aussi bien d'illustres personnages, tels que des chefs d'états, que d'obscures comètes audiovisuelles, présentateurs météo ou vedettes de la télé-réalité. L'autre grande différence avec le studio Harcourt réside dans le mode de présentation : là où le studio photo uniformise la représentation et déréalise le portrait, qui n'est à chaque occurrence que la énième déclinaison d'un style défini, Grévin insiste sur la caractérisation du modèle, immortalisé avec ses attributs : Marilyn est représentée avec sa robe blanche voletante, copiant la fameuse scène de *Sept ans de réflexion*, Nicolas Hulot est accroché au plafond avec cordes, mousquetons et affublé de son célèbre micro-casque, Zidane a son maillot sur le dos et un ballon posé à proximité. Nous sommes face à des images canoniques, des clichés bien établis avant la fabrication du mannequin. On n'apprendra pas grand-chose en se déplaçant dans le musée, puisque le critère d'élection des modèles n'est autre que leur extrême célébrité. On s'inscrit ici dans un schéma répétitif où la seule gloire, même éphémère, ouvre les portes du musée, qui amplifie ainsi sa propre notoriété. Le seul véritable intérêt, au fond, réside dans la perfection technique requise : il faut que les mannequins affichent une ressemblance hallucinante avec leur modèle, le jeu pour le spectateur étant de déterminer lesquels sont les plus réussis. L'unique utilité de la chose revient finalement aux intéressés : leur présence au musée de cire garantit leur importance, même pour un moment donné, dans l'imaginaire collectif. Il sera sans doute aussi intéressant, pour les historiens et les sociologues du futur, de savoir qui étaient les personnalités marquantes du XX^e siècle. Car, c'est un fait – et même si l'on goûte peu les starlettes du petit écran ou les sportifs professionnels – tous les protagonistes de Grévin ont marqué leur époque d'une façon ou d'une autre.

Penchons nous dès maintenant sur le contexte de la création de l'œuvre. Pour Françoise Denoyelle, l'intérêt de l'artiste remonte au milieu des années 1990, quand celui-ci se fait photographe par le studio à titre privé⁸⁶⁶, et reste en contact avec le photographe Pierre Anthony Allard⁸⁶⁷. Souvenir : « En 2002, intéressé par le Musée Grévin, il décide d'opérer une véritable greffe entre le style Harcourt et l'atmosphère du musée, chacun participant à sa manière à la mémoire collective. Usant de l'éternité de l'un et de l'autre, il propose à Allard de photographier quatre mannequins de cire contemporains »⁸⁶⁸. Plusieurs années séparent la rencontre de la réalisation. A ce moment-là, le studio est plutôt en perte de vue. Il ne survit que grâce à la bonne volonté de quelques mécènes, à la passion de ses photographes, et à quelques contrats juteux mais d'un goût parfois douteux : pochettes d'album d'Eddy Mitchell – pas le moins talentueux mais pas le plus glamour –, Patrick Bruel, Doc Gynéco, alors déjà sur le déclin lui-même ; portraits d'objets : cocotte minute, voiture de sport, Harley-Davidson, Barbie, etc. Harcourt se diversifie et quelque

⁸⁶⁶ Cf. ANNEXES, cat. 129.

⁸⁶⁷ F. Denoyelle, *Studio Harcourt 1934-2009*, op.cit., p. 103.

⁸⁶⁸ *Ibid.*

part vend son âme pour survivre. Le Musée Grévin quant à lui, n'a jamais eu à souffrir d'un quelconque désamour du grand public.

Notons, en ce qui concerne Lavier, que cette série d'œuvres fait suite à toute une foule de mini-chantiers pouvant être comprises comme des superpositions : *Lavier/Morellet, n°5/Shalimar, Mozart/Calder* etc. « Harcourt/Grévin » est parfaitement, comme son titre oblige à le croire, dans cet esprit de représentation simultanée de deux choses différentes – il réalise d'ailleurs, à peine deux ans plus tard, une opération similaire avec l'œuvre de Frank Stella comme nous allons le voir. Nous pouvons également ajouter dans cette généalogie les « Walt Disney Productions » qui participent, dans une moindre mesure, de cette volonté d'accumuler les niveaux de réalité, ainsi que la mobilisation d'une identité graphique préétablie. Tous ces travaux, au-delà de la simple superposition de produits, visent à accumuler plusieurs styles différents, dans le but de créer quelque chose de nouveau.

3) Postmodernité morbide.

Quel propos est développé par Lavier dans cette série d'œuvres ? C'est ce que nous allons chercher à déterminer ici, en étudiant ces pièces selon la grille suivante : la mise en abîme, le morbide, et enfin la postmodernité.

3.1. Mises en abîme.

Les « Harcourt/Grévin » nous mettent face à quatre niveaux de représentations, soient « des représentations de représentations de représentations de représentations » : la photographie n'offre qu'une image partielle et partielle du mannequin de cire, celui-ci n'étant finalement que la fixation d'un cliché, d'un stéréotype du modèle choisi. On peut ici ajouter deux niveaux supplémentaires : les acteurs, les chefs d'état, qui ont produit ces images à la base étaient déjà dans une forme de représentation, celle du personnage public. Ensuite vient l'exposition-même de ces photographies, qui ajoute un degré de mise en scène : la hauteur, la lumière, le nombre de photos accrochées au mur, le choix de la pièce... tout ceci conditionne la vision des œuvres et donc des personnages. Quoiqu'il en soit, qu'il y ait trois, quatre, ou cinq niveaux de réalité dans l'œuvre, il existe un fossé gigantesque entre *Harcourt/Grévin n°1* et le véritable Arnold Schwarzenegger. Platon aurait sans doute peu goûté cet étirement du réel entre illusion et vérité. Difficile de ne pas penser à sa fameuse théorie des Idées ici. François Denoyelle se trompe quand elle affirme : « ce sont de réels portraits »⁸⁶⁹. Ce sont effectivement des portraits, du point de vue du descriptif littéral : des images de visages. Mais ce ne sont absolument pas des portraits de personnes réelles. A l'image du fameux tableau de Magritte « *Ceci n'est pas une pipe* », Lavier pourrait écrire « Ceci n'est pas Arnold Schwarzenegger ». Ce qu'elle nous révèle par la suite est très intéressant :

⁸⁶⁹ *Ibid.*

« Le galeriste Steve Riff évoque « la superposition d'objets humains « médiatiques » et de « l'objet photographie Studio Harcourt ». Effet de surprise passé, humour du propos dépassé : le trompe-l'œil de la superposition des deux univers renforce la prégnance des codes. Il interroge le spectateur sur son conditionnement visuel et la décision d'un regard formaté. Pour Riff, « le choix des personnages n'est pas innocent, tous entretiennent à des degrés divers un rapport étroit entre l'art du paraître et la politique. Dès lors, qui est le clown et qui délaisse l'estrade du bateleur pour la tribune ? »⁸⁷⁰.

L'image proposée par Bertrand Lavier relève finalement plus du produit que du portrait humain. Les personnages sont saisis dans leur fonction de célébrité, leur mode d'existence publique : l'hystérie du clown pour Benigni, le contentement affable de la star hollywoodienne pour Schwarzenegger, la tranquille assurance mêlée de sévérité du chef pour Poutine et Wadé. Ce sont les extensions de leur image, de leur personnalité médiatique, le sous-produit d'eux-mêmes. A la manière d'un objet manufacturé, le produit est passé par de multiples étapes de fabrication comme nous venons de le voir : la mise en scène de soi donnant lieu à la création de cliché, eux-mêmes repris et réadaptés en cire « grandeur nature » par le Musée Grévin, représentation à son tour réarrangée par le studio Harcourt, avant d'être à nouveau mis en scène par Lavier pour l'exposition. Le produit est bien passé par différentes chaînes de montage. Cet aspect fondamentalement industriel était du reste déjà très présent chez Harcourt comme Grévin. De fait, le musée *fabrique* les mannequins de cire grâce à la mobilisation des talents de toute une équipe et de technologies. Ce ne sont finalement que de grandes poupées, des jouets à dessein expositionnel. La seule donnée mettant les mannequins à l'abri de l'anathème industriel est leur caractère unique. Ils sont, à l'image de leurs modèles, exceptionnels. Pour Harcourt, le substrat industriel est plus subtil mais pas moins présent. Harcourt mobilise de la même manière toute une équipe de spécialiste afin de réaliser le portrait. D'une façon détournée, Harcourt adopte d'autres techniques du monde de l'entreprise : son système de marketing par exemple, qui repose sur le principe suivant : « photographier des personnalités connues pour attirer une large clientèle et promouvoir ainsi le style de la maison. La nouveauté (...) c'est la rationalisation des moyens et l'utilisation des techniques de vente importées des Etats-Unis »⁸⁷¹. Ce système relativement agressif pour un studio photo ne s'arrête pas là, l'exposition même des photos relevant de la stratégie la plus fine : « Enfin, des lieux de diffusion et une signature. Lieux de diffusion publics pour la plupart - salles de cinéma, presse à grand tirage. C'est assez dire que le portrait Harcourt est par essence voué, destiné au regard public. Au regard de masse »⁸⁷². Le visage de la star est donc réduit au statut de produit promotionnel. Le visage anonyme, cependant, ne vaut guère mieux, noyé dans le flot des milliers de portraits tirés chaque année par le studio. Un rythme, justement, industriel. Cette addition sans fin de visage crée un système d'auto-nutrition parfaitement voulu :

« C'est qu'en effet l'esthétique du studio Harcourt introduit ici un paradoxe : bien loin que l'aura benjaminienne soit exténuée, elle se perpétue dans et à travers la sérialité. Qu'est-ce à dire ? Très exactement ceci, qui confère à l'esthétique Harcourt son étonnante spécificité : la sérialité fabrique de l'aura. En d'autres termes, l'aura est maintenue dans et par la répétition de l'identique, du sériel, du stéréotype. La sérialité est, de part en part, auratique. Mais qu'en est-il de cette aura ? C'est d'abord l'aura qui émane de la star, sujet mythique dont le corps est pétri d'imaginaire, modelé par une fantasmagorie collective. D'où ce qu'on peut interpréter comme le radical « paganisme » d'Harcourt : Harcourt fabrique des idoles, non au sens « relâché » où l'emploi le vocabulaire moderne,

⁸⁷⁰ *Ibid.*

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 62.

mais au sens fort où l'entendaient les païens idolâtres, stigmatisés par les tenants de la foi chrétienne »⁸⁷³.

Cette étonnante démonstration est l'une des clés de l'explication du choix de Lavier. Il retrouve avec Harcourt la dimension supplémentaire contenue dans certains objets de consommation courante, cette charge inespérée que l'artiste convoque sans nécessairement avoir besoin de la maîtriser, mais qui est appréciée pour l'épaisseur additionnelle qu'elle confère à l'objet. Un portrait de chez Harcourt est plus qu'un portrait. Harcourt crée une esthétique immuable, la même pour les stars ou les anonymes, chacun étant ses clients, rappelant ainsi la fameuse citation d'Andy Warhol à propos du Coca-Cola⁸⁷⁴. Harcourt est une esthétique intemporelle, l'époque et la mode n'ont pas de prise sur elle. C'est devenu un « classique ».

Grévin dans une moindre mesure développe quelque chose de similaire, essentiellement dans sa façon de fonctionner, qui elle non plus n'a guère évolué depuis sa création. Les époques ont beau avoir chacune un type de starlette précis – les années 1930 étant friandes de chanteurs de cabaret ou d'opérettes comme les années 2000 sacrent les sportifs et les animateurs de télévision – Grévin conserve le même système. Les stars se renouvellent, les mannequins de cire restent. A notre sens ceci est essentiel pour Lavier, c'est ce qui justifie l'emploi de ces structures. En soi, ce n'est pas le rapport au vedettariat ou le fait qu'ils créent, chacun à leur manière, des portraits, qui intéresse l'artiste. C'est plutôt le fait qu'il s'agit d'institutions, de systèmes bien définis, qui sont devenus plus importants que les modèles qu'elles célèbrent. Elles ont réussi à objectiver leurs sujets. Lavier n'a pas de grand intérêt pour Poutine, Wadé, Benigni ou Schwarzenegger. Ce sont, comme leur titre l'indique, Harcourt et Grévin qui sont les véritables protagonistes de cette petite mise en scène.

3.2. Eternité morbide.

Il nous apparaît ensuite important de s'attarder sur ce qui est donné à voir, c'est-à-dire, les visages. Plus que des visages, il s'agit de masques. Les deux maisons sont toutes deux des pourvoyeuses de masques. Harcourt fige la beauté ou le caractère d'un visage par une « grimace » parfaitement construite et artificielle. Le Musée Grévin ne fournit quant à lui que l'extension en pied des masques de cire, pratique multiséculaire qui connut une nouvelle gloire au XIX^e siècle, soit au moment de l'édification de l'institution. Le visage de la personnalité est figé dans la matière pour l'éternité. On s'étonnera alors de la proximité entre le mot « personnalité » et « persona », le terme latin qui désigne le masque. Le masque revêt dans la société occidentale deux fonctions majeures : celui de l'acteur et celui du mort. Baqué décrit la beauté de l'acteur, d'ailleurs, comme un masque :

⁸⁷³ D. Baqué, *Visages, du masque grec à la greffe du visage, op.cit.*, pp. 53-54.

⁸⁷⁴ « Ce qu'il y a de formidable dans ce pays, c'est que l'Amérique a créé une tradition où les plus riches consommateurs achètent la même chose que les pauvres. On peut regarder la télévision et voir Coca-Cola, et on peut savoir que le président boit du Coca, que Liz Taylor boit du Coca, et penser donc soi-même, on peut boire du Coca, aucune somme d'argent au monde ne peut procurer un meilleur Coca que celui du clochard au coin de la rue. Tous les Cocas sont pareils et tous les Cocas sont bons. Liz Taylor le sait, le président le sait, le clochard le sait et on le sait aussi ». Marcadé rapporte cette citation à Lavier dans *Il n'y a pas de second degré*, ed. Jacquelin Chambon, Paris, pp. 34-35.

« la beauté canonique de l'acteur dont le visage fardé, retouché, rejoint le hiératisme sacré du masque, devient le type idéal. L'essence même du visage. S'il y a masque, le masque cependant n'est plus extérieur au visage, il fait corps avec lui. Selon la belle formule d'Edgar Morin, le masque est devenu « adhérent » : « En fait, la beauté archétypale de la star retrouve le hiératisme sacré du masque ; mais ce masque est devenu parfaitement adhérent, il s'est identifié au visage, confondu avec lui »⁸⁷⁵ ⁸⁷⁶.

Harcourt comme Grévin consacre les acteurs, mais aussi les « personnages publics » dont font évidemment partie les hommes politiques, grands comédiens s'il en est. Le choix de Lavier à ce niveau peut-être remarqué : Benigni n'est pas forcément loué par la subtilité et l'intériorité de son jeu, à l'écran comme à la ville. Partout où il apparaît, dans ses films ou dans ses interviews, il *incarne, extériorise* sa nature d'acteur. Son visage devient littéralement un terrain de jeu propice aux grimaces et aux exagérations comportementales. Pour Schwarzenegger, c'est l'inverse. L'essentiel de sa carrière s'est bâtie sur des rôles monolithiques, quasiment muets, atténuant les effets de son jeu limité et de son accent guttural, avec en point d'orgue *Terminator*, dans lequel il incarne un robot, dénué de toute forme d'émotion. Son expression y était déjà *figée*. Il est intéressant de noter que l'acteur devint l'année d'après la réalisation de l'œuvre un des personnages politiques les plus importants des Etats-Unis, en étant élu gouverneur de l'état de Californie. Pour Poutine et Wadé, le problème s'inscrit en négatif. Ils représentent la figure du politicien, celui qui dissimule le vice et la tyrannie derrière la placidité. L'exubérance de Benigni, le sourire factice de « Schwarzzy », l'hypocrisie des hommes politiques, les quatre incarnent chacun à leur manière une des nombreuses *facettes* du faux, un des masques de la palette à la disposition de l'acteur.

La question du masque mortuaire apparaît tout aussi importante, parce qu'elle sanctionne de manière claire les deux styles proposés, mais aussi, celui de Lavier. Dans tous les cas, le sujet est embaumé, momifié. Harcourt immobilise la jeunesse de la beauté qui fanera tôt ou tard, elle lui offre une sépulture éternelle, la preuve de son existence. Grévin fait de même avec la célébrité, en utilisant la même technique jadis employée pour conserver les traits du visage des rois, jusqu'à Napoléon : le masque de mort, preuve matérielle de l'être. Grévin immobilise le personnage dans une attitude caractéristique, celle dont on se rappellera pour des siècles et des siècles. Chez Lavier, on l'a vu, on retrouve ce principe dans les « objets repeints ». Le vernis, l'acrylique, agit comme une seconde peau – comme le moulage en cire du mort –, certifie sa mort en tant que bien de consommation et sa mutation en objet d'art, exaltant et brouillant à la fois ses caractéristiques visuelles. L'opération est reconduite ici : en recouvrant ces portraits du « vernis expositionnel » qui reste le sacrement le plus essentiel de l'art contemporain, n'offre-t-il pas lui aussi éternité et sépulture à ces deux styles ? L'idée commune – et on sait que Lavier en est friand – croit qu'on ne reconnaît de valeur, qui plus est artistique, qu'à ce qui est mort, passé. Il y a quelque chose de l'hommage funèbre, de la rétrospective même, chez Lavier, qui confère à ces établissements en perdition, obsolètes, la consécration du musée, consécration définitive : la gloire, comme la vie, est loin derrière, et ceci constitue leur baroud d'honneur.

⁸⁷⁵ E. Morin, *Les Stars*, Seuil, Paris, 1972, pagination absente.

⁸⁷⁶ D. Baqué, *Visages, du masque grec à la greffe du visage*, *op.cit.*, pp. 56-57.

Chez Harcourt comme chez Grévin, tout appelle au sentiment morbide, jusqu'au champ lexical employé : fixer, figer, immobiliser, immortaliser, postériser... Si les deux structures permettent à leurs « pensionnaires » d'accéder à une seconde vie, tout iconique, il n'en reste pas moins qu'elles les dépossèdent tout autant de l'autre vie. Nous avons vu que la véracité n'était pas le leitmotiv qui conduisait l'exécution des portraits de chez Harcourt. Il en va de même pour la vitalité. Comment trouver la vie dans ces masques figés, inexpressifs la plupart du temps, projetant une neutralité cadavérique ? La matière utilisée, le papier photographique noir et blanc, satiné, n'est pas le médium le plus charnel qui existe : il annule d'ailleurs totalement l'effet de volume de la sculpture, la laissant à l'état d'image plate et flottante. Grévin agit selon des méthodes similaires. Le mannequin n'a fait qu'emprisonner une *impression* de vie dans une gangue de cire. C'est le but du procédé : imiter la vie jusque dans la chair. On peut voir au fond dans la méthode du Musée Grévin l'achèvement total du projet de la « mimesis » actif en Occident depuis la Grèce antique : reproduire à la bonne échelle et le plus fidèlement possible ce que la Nature offre à voir. Peau, vêtement, cheveux, attitudes, attributs, Grévin met toutes les chances de son côté pour que l'identification soit immédiate, dans une orgie de détails. On est tenté de croire, à la manière des premiers shamans amérindiens confrontés à la photographie, que la représentation ainsi terriblement figée a volé l'âme du sujet, ou plutôt l'a faite fuir pour n'en garder que l'enveloppe. Car quand bien même le mannequin de cire regroupe l'essentiel des qualités physiques humaines, il lui manque clairement ce qui différencie le vivant du cadavre : le mouvement. Il est par conséquent plus proche du corps mort. Enfin, et cela concerne Harcourt comme l'œuvre de Lavier, il faut signaler la présence de la fameuse signature du studio sur les photographies. Au-delà de l'effet publicitaire ou du signe de propriété, il y a un caractère extrêmement définitif dans l'acte de signer. Un travail, un document, une œuvre d'art, peuvent être considérés comme non-finis tant qu'une signature n'y a pas été apposée. Le changement est encore possible, fut-il minime. Une fois le paraphe appliqué, le destin du document est scellé. La signature est le moment de la porte qui se referme, a fortiori avec celle d'Harcourt et sa graphie si vive, si acérée, comme une lame venant cisailer le bas de l'image. On tire un trait définitif – « voici l'œuvre », « ecce operis » – qui indique le moment où il est permis de considérer le travail comme terminé. Il symbolise aussi une passation de pouvoir : celle qui se produit entre l'auteur qui ne peut plus rien faire à ce propos, et le spectateur qui a justement tout à y faire à présent. C'est tout autant la signature de l'acte de mort de l'artiste – de son pouvoir effectif à intervenir sur l'œuvre –, que l'acte de naissance de l'image. Avec cette griffe, un trait est tiré, au propre comme un figuré. Ce trait ossifie la représentation, il la fige dans le temps et dans l'espace. Après cet acte, elle ne changera plus jamais. D'un point de vue historique, elle est désormais morte. Tout le reste se passera dans le monde éthéré, immatériel et symbolique de la réception sociale de l'œuvre et de son interprétation. La signature est le point final de son existence.

3.2. Une série typiquement postmoderne.

Le caractère mort, dépassé, des styles et du type de visualité proposés autorise une autre forme d'utilisation. C'est l'usage postmoderne, que nous souhaitons maintenant aborder. Lavier construit en effet une œuvre caractéristique de ce courant de pensée : il se sert de styles qui ne lui appartiennent pas, ayant tout deux une identité aisément reconnaissable, et dont le temps semble révolu. La première chose que l'on retient lorsqu'on pense à Harcourt ou Grévin est leur caractère désuet, leur dimension éminemment kitsch. Rappelons, dans un premier temps, que ce kitsch tient au choix des modèles. Si le manque de discernement dans la « postérisation » est évident chez Grévin, convenons que l'élégance et le bon goût n'ont pas toujours accompagné les choix d'Harcourt. Les exemples ont déjà été cités : des pochettes d'albums de chanteurs de variétés quelque peu « sur le retour ». La liste s'allonge avec des écarts étonnants de la part d'Harcourt, qui consacre désormais une partie de son activité à l'immortalisation de produits de consommation historiques : Dom Pérignon, Dior, Zippo, Jaguar, BMW, Perrier⁸⁷⁷... Certains peuvent encore évoquer le luxe et l'évasion, c'est cependant loin d'être le cas pour tous, et surtout, il ne s'agit que de simples objets, établissant un écart certain entre les stars glamour des débuts et ces productions industrielles. Ceci constitue une preuve, que pour survivre et faire renaître sa gloire d'antan, le studio naguère si sélectif est prêt à la compromission. Il est donc disponible à servir de matière première pour l'artiste :

« Ce paradoxe : reproduire à l'infini, de façon anonyme, un style historiquement daté pour en faire une œuvre d'art, traduit une inflexion de la société. Les émissions de télé-réalité ont asséné l'idée du droit de chacun d'être célébré sous les *sunlights* (...). Du Chanel n°5, vendus par citernes entières dans le monde, aux produits bas de gamme de l'industrie cosmétique, chaque cliente est l'être d'exception à qui est dédiée la marchandise. Chacun peut s'acheter plus qu'un parfum, une laque ou une cuisine, sa part de rêve. Qui mieux qu'une photographie Harcourt, synonyme de griffe, de patrimoine et de savoir-faire d'exception, cristallise ce concept ? Dès lors, le cliché Harcourt, dans le glissement qu'a opéré la photographie française sur la scène de l'art contemporain depuis les années 1980, ne peut que s'inscrire dans le marché de l'art »⁸⁷⁸.

Finalement le glissement évoqué est celui de la marque – en tant que signe de reconnaissance – à celui de lieu commun. C'est la seule façon de survivre pour un style symbolisant une élégance ou une façon de glorifier à présent obsolète. Se faire photographier avec un air grave et pénétré dans un camaïeu de gris, ou avoir une statue de cire à son effigie, est l'apanage d'une élite en voie de disparition, sinon déjà éteinte. Les codes en sont viciés, les résultats n'ont plus l'effet escompté. Autre époque, autres mœurs. Jadis un portrait de Brigitte Bardot ou la statue d'un personnage célèbre pouvait encore impressionner ou faire des envieux. A l'heure du « buzz » sur internet, de l'info 24/24, cette recherche d'éternité est en décalage. Le seul moyen de continuer à apprécier ces styles est de les prendre selon un autre point de vue : le kitsch délicieux auquel finissent toujours par appartenir les tendances classiques :

« Comment donc regarder aujourd'hui les portraits du Studio Harcourt ? (...) avec le regard ambigu, complice autant qu'ironique -le mien, tout aussi bien- qui reconnaîtra en Harcourt l'une des plus brillantes illustrations d'une notion forgée à Vienne : « le kitsch ». Le terme (...) a d'emblée une connotation péjorative : il désigne l'art de mauvais goût, stéréotypée, la beauté artificieuse et

⁸⁷⁷ F. Denoyelle, *Studio Harcourt 1934-2009, op.cit.*, p. 106.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 117.

emphatique (...). Le kitsch est un art de pacotille, dissocié du système de valeurs. Le mot lui-même (...) qualifie les objets de mauvais gout, la pacotille à prétention artistique qui vulgarise en grande série un poncif, mais désigne aussi des œuvres littéraires, plastiques ou musicales qui recherchent les aspects faciles, la grandiloquence, cultivent sentimentnalité, niaiserie et conformisme. Broch en situe l'apparition à l'époque du Romantisme : la bourgeoisie, incapable de fonder un grand style, se complait dans la restauration officielle des signes de grandeur féodale (...). Il existe comme a pu l'énoncer Guy Scarpetta un kitsch populaire, lié au triomphe de la consommation de masse, auquel on adhère d'emblée, sans distance critique, et un kitsch plus pervers, réapproprié dans ses stratégies ironiques, des stratégies de second degré, qui présupposent la distance et le jeu.

Ce qui différencie les deux kitsch est leur différence de degré : le kitsch se situe au premier degré, l'autre kitsch au second. C'est à Roland Barthes que je me référerai ici et à la science des degrés, dite « bathmologie » : « C'est aussi une façon de vivre. Il suffit de reculer le cran d'un propos, d'un spectacle, d'un corps, pour renverser du tout au tout le goût que nous pourrions en avoir, le sens que nous pensions lui donner. Il existe des érotiques, des esthétiques du second degré »⁸⁷⁹. Apparaît ici l'idée barthesienne d'une science nouvelle, celles des échelonnements de langage. Une science « qui ébranlera les instances habituelles de l'expansion, de la lecture et de l'écoute (« vérité », « réalité », « sincérité »).

À la lumière de cette classification, on pourrait donc redéfinir le kitsch comme le mauvais gout au second degré. C'est-à-dire le mauvais gout qui rit de lui-même, avec lequel on peut jouer sans y adhérer. Dès lors, les règles se déplacent : le kitsch devient légitime s'il est perçu comme tel, si on peut en jouer et en rire. Il se fait provocation positive. C'est l'ère du second degré, qui ouvre de nouveaux plans possibles : le kitsch n'est plus interdit, c'est un matériau que l'on peut traiter, un élément dans un dispositif de transgression. Conséquences : la césure n'opère plus, comme chez Broch, entre le kitsch et le bon gout, mais entre kitsch aveugle et kitsch qui se sait, un kitsch de second degré. Du même coup aussi, ce n'est pas l'objet lui-même qui sera dit kitsch, mais son remaniement, son montage, la combinatoire où il est inséré. C'est le moment postmoderne, époque des citations et du second degré »⁸⁸⁰.

Cette démonstration nous apporte un éclairage déterminant pour l'œuvre de Lavier. Personne n'est dupe, le studio Harcourt sait parfaitement pourquoi on continue de le solliciter. Il l'a lui-même accepté en troquant les stars contre les chefs d'entreprise et à l'occasion les cocottes-minutes. Les artisans du Musée Grévin, s'ils ont un minimum de recul sur leur pratique et sur leur époque, conviendront de la parfaite désuétude de leur activité. Personne n'est coupable, du reste. Harcourt mobilise une équipe trop vaste pour faire porter la responsabilité au seul photographe. Idem pour Grévin. Idem pour Lavier, qui comme d'habitude a fait en sorte de ne pas s'impliquer dans la réalisation. On est dans une approche distanciée, de second degré, postmoderne donc.

De la même façon, les styles s'annulent dans leur addition. Harcourt perd toute forme de crédit en photographiant de simples mannequins, des images déjà fabriquées. Même quand le studio photographie de simples objets, c'est lui qui les met en scène, et les fait se plier à sa propre esthétique. Ici, alors que nous avons établi à quel point la mise en scène spécifique est importante, le travail est « prémâché ». Pour Grévin, l'inverse se produit : l'aspect terne, faux, surexposé – la scénographie chez Grévin est souvent réduite à sa plus simple expression – est annihilée par le traitement subtil du studio photo. Les mannequins, par le jeu du noir et du blanc, du flou, retrouvent un semblant de mystère et de vie. On pourrait même, avec un examen superficiel, croire qu'il s'agit de véritables portraits. Mais comme souvent chez Lavier, le doute est permanent. Un regard sur le titre et une attention redoublée révèlent la supercherie, encore que pour Wadé, l'illusion soit quasiment parfaite. Encore une fois, le Bourguignon a cherché le trompe-l'œil.

⁸⁷⁹ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1975, pp. 70-71.

⁸⁸⁰ D. Baqué, *Visages, du masque grec à la greffe du visage*, op.cit., pp. 60-63.

3.4. Une temporalité de l'image ?

Il y a à l'œuvre dans cette série une forme particulière de temporalité. Les personnages sont figés deux fois, par la cire et la photographie, dans l'éternité. Le temps d'efficiencia du studio, comme celui du musée, est révolu. L'artiste ravive quelque peu la flamme par le vernis muséal, le dernier recours possible quant à la pérennité des choses. Il s'agit quasiment d'un travail patrimonial. L'entrée au musée signifie l'arrêt de mort de l'objet élu qui ne sera plus jamais véritablement opérant dans le monde des vivants, mais membre VIP du club des souvenirs. Ceci semble étonnant de la part d'un artiste passant son temps à requalifier positivement des objets oubliés. Pour les autres œuvres, comme les « repeintures » ou les « superpositions », le Bourguignon insiste sur le fait que les objets fonctionnent et peuvent retourner à la vie civile. Or ici, tout concourt, depuis les styles concernés jusqu'à la mise en scène – autant dire la mise en bière – à la célébration de l'enterrement d'une certaine forme de fabrication des images. Il n'y a qu'à regarder les photographies de l'exposition chez Yvon Lambert : de longs couloirs rouges vifs, découpés par le contraste de l'ombre et de la lumière. Si cela rappelle inévitablement les corridors des grands cinémas où sont exposées ce genre de photos, c'est aussi une belle évocation de l'enfer.

Lavier opère un recyclage des images comme il recycle les objets. On peut rapprocher le procédé à l'œuvre de celui des soclages d'objets ou celui des « ready destroyed », qui eux aussi fournissent une réflexion sur la temporalité, l'artiste remettant en service des objets placés au rebut : le système est ici plus subtil. En 2002, Benigni, Schwarzenegger, Poutine et dans une moindre mesure Wadé faisaient plus partie de l'actualité qu'aujourd'hui. L'imagerie au travers de laquelle ils apparaissent est morte. En ce sens, les images comme les personnes sont réifiées. Il ne faut pas se formaliser du choix de la personne humaine, fait extrêmement rare chez Lavier. Son intérêt pour elle se situe en négatif : tout peut devenir une chose, et au-delà, en rejoignant Warhol, tout peut devenir image. Difficile de ne pas penser au fondateur de la Factory lorsqu'on fait face à ces portraits de vedettes en contexte artistique. On retrouve le même mélange d'érotisme, d'industrie et de mort. On retrouve cette même mise en abîme de la réalité. Celle-ci résulte de l'addition des deux styles, c'est dans cette superposition que se situe la clé du problème.

Avec les objets superposés précédents, on a pu voir que la temporalité jouait un rôle essentiel dans l'existence de l'œuvre. C'est à partir du moment où un objet est superposé à l'autre que la sculpture advient. Or ici, nous n'avons de toute évidence pas affaire à une sculpture. Il semble judicieux de voir « Harcourt/Grévin » comme une réflexion sur la peinture, et a fortiori sur la vision. Car ici tout est affaire de construction visuelle. Nul besoin de revenir sur le fait que les images de Grévin sont le fruit d'une longue digestion iconique et que le studio Harcourt fabrique ses photographies de A à Z, ou encore que la scénographie de Lavier est loin de reprendre les codes de l'habituel white cube. Les œuvres mélangent sculpture, photographie et mise en scène : c'est bien le voir qui est questionné. Le voir proposé est fait d'esthétisme, d'artificialité et de temporalité. C'est un voir « canonique » pourrait-on dire tant nombre d'images relèvent de ces trois notions. La

différence ici est qu'elles sont spécifiquement construites selon ces notions. C'est sans doute là où apparaît le caractère artistique de l'œuvre. Fondamentalement, « Harcourt/Grévin » ne se distingue pas des photos habituelles du studio, même concernant le sujet, Harcourt ayant déjà travaillé avec des modèles tout aussi désuets. Ce n'est pas le choix du sujet qui permet à Lavier de transfigurer l'objet. Ce n'est pas non plus le processus. Lavier a choisi les personnages, les intermédiaires, l'accrochage, mais n'intervient pas physiquement. Trois équipes, Grévin, Harcourt, la galerie de l'exposition, ont fourni les « petites mains » qui ont construit l'ensemble. Dans une posture très postmoderne, Lavier n'est pas l'auteur « technique » des œuvres. C'est comme souvent, le travail mental qui distingue l'artiste dans le projet qu'il propose. Or, que nous propose-t-il ? Reprenons la clé donnée par Marcadé pour *Brandt/Fichet-Bauche* : l'œuvre d'art surgit lorsque le premier objet est posé sur le deuxième, ici en l'occurrence, lorsque le style Harcourt est imposé au mannequin de chez Grévin. Difficile de considérer que l'approche d'Harcourt est artistique. Chez eux, contrairement à Lavier, il n'y a pas d'intention artistique. Difficile par conséquent d'attribuer malgré lui cette intention au studio. Pour Grévin, la situation est différente : l'ambition est là, la technique est là, et, surtout, il y a le lieu. Nous sommes en présence d'un *musée*, ce qui suffirait à plusieurs logiciens ou institutionnalistes pour conclure que ce qu'y se trouve peut être considéré comme de l'art. Les défenseurs de l'artisanat auraient aussi leur mot à dire, étant donné le défi technique que représentent ces mannequins hyperréalistes. Cependant, cette obstination à poursuivre platement le concept de mimesis et l'absence de recul sur le procédé lui-même constituent des obstacles à la validation artistique de Grévin. Ce n'est que sous l'angle du kitsch, et donc, du matériau, que les statues du musée peuvent espérer décrocher la sainte étiquette artistique. C'est donc affaire de temporalité, le sceau de l'art ne vient frapper Harcourt et Grévin qu'à partir du moment où ils se trouvent associés, révélant l'obsolescence de leur discours et dans le même temps leur place de choix dans l'imaginaire collectif. Cette mise en exergue de leurs forces et de leurs faiblesses, de leurs points communs et de leurs différences, cette troublante ressemblance couplée à leur absolue disparité, Harcourt et Grévin sont comme l'huile et l'eau : chacun liquide mais insolubles l'un dans l'autre. Cette rencontre crée un moment de « blanc » suffisant, un mystère troublant caractéristique de l'œuvre d'art, ce moment où l'on ne sait pas réellement définir ce que l'on regarde, sans pour autant pouvoir détourner les yeux. Car nous sommes ici face au spectacle de la visualité pure, l'aboutissement écœurant de 2000 ans de recherches mimétiques. Si l'on aborde le point de vue de la mimesis selon Aristote au lieu de Platon, on distingue deux niveaux : les choses telles qu'elles apparaissent (soit la vision sensible), et les choses telles qu'elles devraient être (soit la vision idéaliste, ou conceptuelle). Or, il apparaît ici que Lavier tente une synthèse de ces deux formes de représentations, qui furent les mamelles de la représentation pendant des siècles, justifiant son expression sensible (la mimesis naturaliste, le réalisme, la phénoménologie impressionniste, etc.) et son expression idéale-idéale (le canon grec, le symbolisme primitif et médiéval, l'art abstrait, etc.). Il ne faut jamais oublier les mots de Lavier : « Je me considère avant tout comme un peintre ». Cette déclaration, cette profession de foi, est l'éclairage ultime concernant cette série d'œuvres, qui apparaît alors comme une finalité possible de l'histoire de l'art visuelle, en tentant de stimuler les deux récepteurs favoris mais

souvent opposés de la peinture, le cerveau et l'œil. Encore une fois, Lavier cherche à nous faire effectuer un va-et-vient entre la vision et l'esprit. Notons au passage que Lavier se mettra pour une fois personnellement en jeu, puisqu'il fera réaliser son propre portrait par le studio⁸⁸¹. Quoi de plus normal pour un peintre, que d'avoir une belle représentation de soi-même. A ce moment, l'artiste atteint une forme de plénitude dans sa maîtrise des codes de représentation, et peut à nouveau se tourner vers son processus fétiche : la peinture, qu'il va à nouveau interroger avec les « Néons ».

⁸⁸¹ Cf. ANNEXES, cat. 129.

Chapitre XIV : NEONS (2003, ...)

1) Peintures de lumière.

La série qui suit, une des dernières inventions de Lavier, n'a pas de nom officiel. Lavier et les commentateurs les ont invariablement titré « les néons », les « Stella », etc. sans qu'une appellation particulière. Le principe consistant en des reprises d'œuvres de Frank Stella au moyen de tubes de néons, on peut appeler ce chantier « Néon/Stella », ou, à la manière d'une œuvre précédente, « Lavier/Stella ».

*Empress of India II*⁸⁸²(2005) est une œuvre monumentale composée de 208 tubes fluorescents répartis en cinq zones. L'ensemble forme un motif abstrait indéfini, une suite de chevrons assemblés de façon adjacente en une frise géométrique. Deux « V » bleus s'intercalent avec des autres violets, chacun perclus de tubes blancs, augmentant d'autant l'intensité de l'œuvre, présentée la plupart du temps allumée et dans le noir, irradiant de couleur vive dans la pièce. *Ouray II*⁸⁸³(2004) est aussi un assemblage de grande taille de 164 tubes formant une croix rouge fluorescente particulièrement éloquente. Là aussi sont disposés des tubes blancs afin d'augmenter la puissance chromatique. *Ifafa III*⁸⁸⁴(2003) se constitue quant à elle de plus de 80 tubes bleus et blancs, créant un motif de « N » inversé et en italique. Le titre laisse supposer que Lavier a livré deux versions de l'œuvre en plus de l'original de Stella. Il n'en est rien : c'est l'artiste américain qui avait lui-même donné une autre itération à son œuvre.

Toutes les œuvres de ce chantier sont du reste des réinterprétations de toiles abstraites de l'artiste américain d'après-guerre Frank Stella. Chacune d'entre elles reprend le titre d'un tableau de Stella ainsi que le motif créé. Lavier ajoute simplement un numéro – il fait parfois plusieurs versions d'un même tableau, modifiant notamment le sens d'accrochage ou les couleurs des tubes-indiquant ainsi, à la manière d'un film, qu'il s'agit de la suite directe d'une œuvre précédente.

⁸⁸² Cf. ANNEXES, cat. 130.

⁸⁸³ Cf. ANNEXES, cat. 131.

⁸⁸⁴ Cf. ANNEXES, cat. 132.

2) Stella et Flavin comme inspirations.

2.1. Stella

Frank Stella (né en 1936 à Malder, Massachussets) est, parmi les artistes américains, « l'un des premiers à avoir été entièrement formé, plastiquement et théoriquement, à la pratique de l'art abstrait »⁸⁸⁵. Il se dissocie rapidement du courant expressionniste abstrait. Ses *Black Paintings* de 1959 le pose comme l'un des fondateurs du « minimal art ». Ces toiles consistent à recouvrir le support de peinture noire, en laissant quelques bandes en réserve afin de créer un réseau de lignes discret. Sa passion pour l'expérimentation de l'autonomie de la peinture le pousse à travailler sur la forme même du tableau, au travers des *Shaped Canvases*, soit les « toiles découpées », où le tableau, toujours abstrait, voit ses bords rabotés par l'artiste qui lui attribue des formes inhabituelles, rapprochant le travail pictural de la sculpture. Si ce genre de pratique a déjà été abordée – notamment par Kelly –, c'est bien Stella qui en fait un usage théorisé et efficace⁸⁸⁶. Il s'agit pour lui de souligner la planéité du tableau, d'insister sur l'absence de profondeur. Pour le premier essai, *The Marquis de Portago*⁸⁸⁷ (1960), Stella découpe les quatre côtés, créant une opposition entre figure et surface qui l'insatisfait. Il trouve rapidement la solution en découpant les toiles de façon à leur donner l'aspect de lettres (L, T, H,...) puis, de formes plus complexes et caractérisées. Cette démarche de *Shaped Canvases* vise à démontrer que l'image (la peinture) et le support (le tableau) forment un tout, et que la projection dans l'espace (la représentation) ou l'évasion narrative (le discours) sont proscrits :

« Je me dispute toujours (...) avec les gens qui veulent conserver ces anciennes valeurs à la peinture, ces valeurs humanistes qu'ils imputent à la toile. Si vous les poussez dans leurs retranchements, ils finissent par vous asséner qu'il y a quelque chose derrière l'œuvre peinte. Ma peinture est fondée sur le fait qu'il n'y a rien d'autre que ce qu'on voit. C'est véritablement un objet (...). Ce que vous voyez est ce que vous voyez ! »⁸⁸⁸.

Ici, on relève deux points qui interpellent celui qui est familier avec l'œuvre de Lavier. Primo, Stella insiste sur la dimension strictement visuelle de l'œuvre. Il y a ici une réhabilitation de la vision dans un climat de passage de l'expressionnisme abstrait à l'art conceptuel, où la vision est souvent reléguée derrière l'esprit, le comportement, la matière ou la mystique. Secundo, chez lui, l'image devient l'objet. La peinture est une tautologie artistique par définition autonome, travaillée et réfléchie jusque dans la forme de son support, là où pourtant le pigment n'agit pas. On ne peut plus parler de figure, car la présence d'une figure implique l'existence d'un fond. Les deux fusionnent pour créer un objet peint, une « peinture-objet », qui s'auto-structure en dehors des règles parallèles du rectangle de la toile, structure trop attachée à la profondeur et à la narration. Il fait aussi disparaître la notion de centre dans l'œuvre. Stella développe ainsi le processus avec les *Irregular Polygons* (1965-1966) où il associe à ses châssis découpés l'asymétrie et la polychromie. Ses recherches culminent au milieu des années 1970 où il crée des peintures en relief, dans

⁸⁸⁵ *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Hazan, Paris, 1992, p. 593.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 572.

⁸⁸⁷ Cf. ANNEXES, fig. 64.

⁸⁸⁸ T. Godfrey, *L'Art conceptuel*, Arts & Idées, Phaidon, Paris, 2003, p. 112.

lesquelles le peintre colle sur la toile des morceaux de métal ou de carton fixés à l'aide de structures ferreuses, le tout dans des compositions mûrement réfléchies, appelée *Relief Paintings*⁸⁸⁹. A partir des *Irregular Polygons*⁸⁹⁰, Stella s'approprie parfois l'utilisation des couleurs très lumineuses, pour ne pas dire fluorescentes.

Concernant le choix des œuvres qui nous intéressent – *Empress of India*⁸⁹¹, *Ifafa*⁸⁹², *Ouray*⁸⁹³, *Telluride*⁸⁹⁴ –, on remarque que toutes appartiennent à une période spécifique de la carrière de Stella comprise entre 1965 et 1970. On se trouve par conséquent dans la phase de cristallisation du système des *Shaped Canvases*, et en plein dans la série des *Irregular Polygons*. Stella est engagé dans un combat pour rétablir la pure visualité dans l'art. *Empress of India* fait partie des premières et reste l'une des plus célèbres. De taille gigantesque, elle présente sur les quatre « V » un camaïeu de bruns, avec des lignes blanches internes reprenant la forme générale, que Lavier a reproduites avec des tubes blancs. Il s'agit pour lui de fluidifier le dessin du regard : « Quand vous avez quatre « V » fléchés pointés les uns contre les autres, si l'un ressort, vous disloquez le plan et détruisez l'ensemble entièrement »⁸⁹⁵. Cette forme de chevrons est déjà suffisamment rythmée, acérée, pour atténuer l'alternance des couleurs, dont le dosage trop lourd pourrait perturber le parcours visuel du regardeur d'un V à l'autre sans heurt afin de mieux considérer le tout. Insister sur les différences visuelles entre les blocs aurait fatalement créé des oppositions, et donc quelque part, une forme, même embryonnaire, de narration.

Ceci étant, la narration, l'histoire sont convoquées dans le titre, très littéraire, « *Empress of India* ». Ce choix reste énigmatique : « Même si la raison pour laquelle Stella a choisi le terme d' « Impératrice de l'Inde » pour cette peinture, l'œuvre monumentale partage le titre pris par la reine Victoria quand l'Inde fut incorporée à l'Empire Britannique »⁸⁹⁶. On peut penser que Stella a choisi un titre grandiose, à l'image des dimensions de l'œuvre, mais hors de propos. Un titre, en somme, qui n'aurait « rien à voir » précisément parce que tout est déjà dans le tableau. Le titre évoque une fresque grandiose, lointaine, mais c'est une évasion impossible. La plupart de ces titres nous font d'ailleurs voyager assez loin : *Ouray* et *Telluride* sont des stations de loisir – une plage et une station de ski – situées dans le Colorado, *Ifafa* quant à elle est une station balnéaire sud-africaine. Chercher une quelconque logique, s'engager dans un jeu de pistes entre les Indes, le Colorado et l'Afrique du Sud relève plus du domaine d'Indiana Jones que de Frank Stella. C'est une manière de dire qu'il n'y a rien à dire, qu'il aurait pu tout aussi bien nommer ses œuvres « sans titre ».

⁸⁸⁹ Cf. ANNEXES, cat. 65.

⁸⁹⁰ Cf. ANNEXES, fig. 63.

⁸⁹¹ Cf. ANNEXES, fig. 62.

⁸⁹² Cf. ANNEXES, fig. 61.

⁸⁹³ Cf. ANNEXES, fig. 59.

⁸⁹⁴ Cf. ANNEXES, fig. 60.

⁸⁹⁵ « When you have four vectored V's moving against each other, if one jumps out, you discolate the plane and destroy the whole thing entirely » in http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79806 (traduction N. Ferrand).

⁸⁹⁶ « Although it's unclear why Stella choose the phrase « *Empress of India* » for this painting, the grandly scaled work shares the title taken by Queen Victoria when India was incorporated into the British Empire », *ibid.*

Le choix des pigments utilisés est aussi à retenir : il ne s'agit pas d'une simple et habituelle peinture à l'huile, mais d'une émulsion polymérique contenant de la poudre métallique. Nous avons donc clairement à faire face à une technique scientifique et industrielle. Stella fait disparaître le dernier élément traditionnel de la peinture, après la figuration, la narration et la forme du tableau : la couleur, du moins telle qu'on l'entend habituellement, puisqu'ici nous sommes mis face à un alliage plus qu'à une combinaison pigmentaire. On est ici de fait dans une approche objective de la peinture, au sens où c'est elle en tant qu'objet qui est sollicitée. Sa fonction expressive est reléguée au second rang. On peut comprendre le chemin accompli par Lavier avec ces néons, qui « objectivent » la couleur. Celle-ci n'est plus posée par le peintre, elle reste, mot à mot, « dans le tube ». On observe donc un phénomène similaire chez Stella et chez Lavier : la peinture est présente par la couleur, mais au moyen d'une métonymie. De fait, en tant que telle, elle est absente. C'est une manière pour eux de nous dire que le travail du peintre ne se situe pas dans l'application de pigments sur une surface, mais dans la création d'une entité visuelle. Le travail du peintre se situe au-delà du « métier du peintre ». Il y a là une dimension conceptuelle évidente, mais pas au sens du mouvement historique, au sens où le statut du peintre se situe essentiellement au niveau visuel, et non technique. Le peintre est celui qui décide ce que le spectateur va voir au final. Il y a là une véritable épuration du rôle du peintre. Si chez Stella on peut supposer que cela se produit dans le contexte artistique de la fin des années 1960, où la peinture se doit de prendre des décisions radicales pour rester un médium artistique pertinent, cela est évidemment différent pour Lavier qui réalise ses œuvres en néon près de quarante ans plus tard. Il s'agit probablement plus pour Lavier d'une réflexion sur son propre parcours de peintre : après avoir repeint des réfrigérateurs, des feuilles de vigne, des transistors, des bateaux, après avoir découpé des terrains de sport, des devantures de magasins, des machines agricoles, travaillé sur la photographie, il a abordé un éventail assez large de la gestuelle peinte. Il arrive au début des années 2000 avec ce très lourd bagage, cet héritage condensé de l'histoire de l'art. Il finit par remplacer le pigment et le geste par la lumière et le tube de néon. La décision est d'une radicalité étonnante, et à une autre époque, on aurait pu songer à une réflexion futuriste et progressiste : épurer les moyens, les essentialiser (la peinture est réduite à la couleur) et utiliser des moyens technologiques plus récents et plus anonymes. On ne peut s'empêcher en relisant les titres de Lavier, de penser à cette dimension historique. S'il s'agissait d'une simple nouvelle excroissance du chantier des superpositions, pourquoi ne l'a-t-il pas directement nommée « Lavier/Stella », comme il a pu le faire avec Morellet ou Harcourt et Grévin ? En nommant ses œuvres *Ouray II*, *Empress of India II*, *Ifafa III*, *Ifafa IV*, ect., il nous présente les « suites » des peintures de Stella, et une sorte de réflexion finale sur la peinture. Finale, car c'est sa dernière réflexion à ce moment-là : faire en sorte que la couleur construise le tableau était le fantasme des post-expressionnistes, des fauves et même parfois des abstraits. Pour autant le dessin, la ligne, et le format du tableau finissait toujours par diminuer les aspirations de la couleur. Ici, avec les tubes qui ne sont que couleur, qui créent jusqu'à la forme même du tableau, une voie intéressante est ouverte ou ré-ouverte par le Bourguignon :

« BL : Je revisite « le peinture en tube ». Le néon est utilisé par des artistes depuis bien longtemps, mais, modestement, je dirais que c'est la première fois que l'on utilise le néon autrement que comme un trait pour dessiner, qu'on l'utilise en tant que matière.

CM : Le néon devient la matière-même du tableau. Ne pourrait-on pas dire de cette série, qui reprend les constructions de Frank Stella, qu'elle opère une synthèse de Stella et Dan Flavin ?

BL : Exactement »⁸⁹⁷.

2.2. Flavin

Quand on associe les mots « néon » et « art contemporain », difficile de ne pas immédiatement penser à Dan Flavin. D'autres artistes contemporains, comme Bruce Naumann ou Claude Lévêque, en ont fait une caractéristique récurrente de leur pratique, aucun d'entre eux n'a cependant approché le niveau de pureté de Flavin concernant l'usage du néon. Contrairement aux autres, il ne l'utilise pas comme un écriteau, mais comme une source de lumière susceptible de changer l'atmosphère d'un lieu⁸⁹⁸. Il est intéressant, au passage, de noter qu'il s'agit encore d'un artiste affilié à l'art minimal.

Dans la mesure où Lavier reconnaît lui-même que la présente série doit autant à Flavin qu'à Stella, il convient de se pencher sur le cas de cet autre artiste américain, qui n'est pas convoqué par le titre des œuvres, mais par leur forme. Né le 1^{er} avril 1933 à New-York dans une famille irlandaise catholique, Flavin passe l'essentiel de ses études dans des écoles religieuses, ses parents voulant faire de lui et son jumeau des prêtres. Il développe très tôt un goût pour le dessin et la peinture. Ses premières œuvres sont chargées de symboles littéraires, religieux et historico-artistiques : Flavin développe un intérêt prononcé pour l'histoire de l'art et ses grands maîtres, et c'est ce dialogue qui est à l'œuvre dans ses pièces :

« Si le choix du médium se révèle lui-même astucieux, la nouveauté propre au matériau n'était pas ce qui intéressait Flavin, car il s'est servi de cette lumière artificielle pendant toute sa carrière (...). Pour faire entrer la lumière fluorescente dans le cadre de l'art, Flavin a choisi d'entretenir un dialogue constant avec la peinture, la sculpture et l'architecture, de l'époque contemporaine comme des siècles passés »⁸⁹⁹.

C'est en 1963 qu'il a l'illumination : il va utiliser des tubes fluorescents pour créer des installations lumineuses. Il s'agit de l'œuvre *Diagonal of the May 25 (to Constantin Brancusi)*⁹⁰⁰, consistant en un tube de lumière dorée posé en diagonale sur un mur⁹⁰¹. Comme pour les œuvres de Lavier, le titre indique une référence à l'histoire de l'art, la pièce étant dédiée au sculpteur Brancusi. Flavin l'explique ainsi :

« La « colonne sans fin » de Brancusi et ma « diagonale » avaient toutes deux une nature visuelle, élémentaire et uniforme, mais toutes deux cherchaient à transcender leurs évidentes limites de longueur et leur apparente simplicité. La « colonne sans fin » était une sorte de totem mythologique imposant qui se dressait vers le ciel. La « diagonale » quant à elle, avait le pouvoir de jouer un rôle de

⁸⁹⁷ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 22.

⁸⁹⁸ Cf. Entretien avec F. Stech in, *J'ai parlé avec...*, *op.cit.*, p. 15.

⁸⁹⁹ M. Govan, T. Bell, *Dan Flavin, une rétrospective, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 9 juin – 2 octobre 2006*, Paris-Musées, Paris, 2006, p. 110.

⁹⁰⁰ Cf. ANNEXES, fig. 36.

⁹⁰¹ S. Pagé, *Dan Flavin, une rétrospective, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 9 juin – 2 octobre 2006*, *op.cit.*, p. 9.

fétiche technologique moderne grâce à son utilisation comme source lumineuse ordinaire pour tout le monde »⁹⁰².

Le choix du tube fluorescent chez Flavin est donc fort. L'objet est élu pour ses capacités visuelles : la lumière forte qui estompe la différence entre l'objet et le mur, dématérialisant le tube qui la contient, créant de la sorte une fusion entre les trois dimensions, un volume sur un fond plat, une lumière uniformément répartie. On peut ici remarquer ce qui a pu intéresser Lavier avec ce système : le spectateur est maintenu en suspension perpétuelle entre la perspective et la platitude, son esprit vagabondant sans cesse entre ce qu'il voit (le plat) et ce qu'il sait (l'existence d'un volume). Il y a aussi chez Flavin une dimension qu'on peut qualifier d'esthétique : il utilise exclusivement des tubes standards, achetés dans le commerce, des matériaux à la portée de tout le monde « qui plus est, produit commercial disponible uniquement dans des tailles et des couleurs standards, les tubes fluorescents constituaient un système figé de forme et de couleurs pouvant se prêter à des variations et à des adaptations infinies »⁹⁰³. Il y a la une distinction subtile à faire entre tube fluorescent et néon. Flavin, même si l'erreur est communément admise, n'a jamais utilisé de néon : « Cette distance prise avec l'estampillage personnalisé est manifeste dans le choix que fait Flavin d'utiliser des tubes fluorescents et non des néons (une distinction qu'il a fréquemment soulignée dans ses entretiens). Les néons ne sont pas standardisés mais fabriqués sur mesure pour des objets spécifiques. De plus, on peut produire une ligne ou un mot avec un néon, effet de représentation et d'individualisation impossible avec la lumière fluorescente »⁹⁰⁴. Flavin cherche ici un système supportant la répétition et offrant une pratique anonyme, débarrassée de la facture personnelle inhérente à tous les peintres. Flavin pousse les idées jusqu'à ne plus s'investir dans l'installation physique des tubes, déléguant cette tâche à ses compagnes, aux techniciens des structures qui l'exposent, ou à ses propres assistants⁹⁰⁵. Avec Lavier, on est très proche de ce système : lui aussi utilise des matériaux issus du commerce et des techniques industrielles, laissant l'exécution des œuvres à des techniciens professionnels⁹⁰⁶. Chez Lavier, il ne s'agit pas tant de reléguer aux orties le bagage du peintre, mais plutôt de poursuivre sa propre réflexion sur la peinture et sur la signature. Toute anonyme et impersonnelle qu'elle soit, l'utilisation du tube fluorescent reste, comme nous l'avons vu, attachée à l'image de Dan Flavin. Si on parlait de la « touche Van Gogh » pour la pâte épaisse et expressive des autres séries, on peut dire ici que Lavier emploie le « tube Flavin ». Nous y reviendrons.

Sur le plan théorique, Flavin se place dans cette catégorie d'artistes peu diserts quant à leur vision de l'art. Son ami Donald Judd résume ainsi sa pratique de manière très simple :

« Trois aspects qui caractérisent l'œuvre de Flavin : les tubes fluorescents employés comme sources lumineuses, la lumière diffusée dans l'espace environnant ou projetée sur des surfaces avoisinantes et la façon dont sont disposées les supports et les tubes sur les surfaces. Lorsqu'ils sont allumés, les tubes dégagent une lumière intense au contour défini. Ces tubes constituent un phénomène

⁹⁰² *Dan Flavin, lumière fluorescente*, National Gallery of Canada, Vancouver, 1969, *op.cit.*, pp. 9-10.

⁹⁰³ M. Govan, T. Bell, *Dan Flavin, une rétrospective*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 9 juin – 2 octobre 2006, *op.cit.*, p. 110.

⁹⁰⁴ *Op.cit.*

⁹⁰⁵ *Op.cit.*, p. 114.

⁹⁰⁶ Il a déclaré employer « un néoniste ». Cf. Entretien avec F. Stech, *J'ai parlé avec...*, *op.cit.*, p. 14.

très particulier. La singularité, c'est-à-dire l'isolement des phénomènes, est un fait nouveau en matière d'art : de là son grand intérêt »⁹⁰⁷.

Cette déclaration est assez intéressante, car il s'agit d'un des rares textes d'un autre auteur admis comme recevable par Flavin, étant publié dans le catalogue de cette exposition canadienne pour lequel Flavin s'est beaucoup investi. Nous sommes face à une déclaration très factuelle, d'où toute projection théorique et intellectuelle est absente. A la manière de Stella, l'essentiel de l'œuvre réside dans ce que l'on voit. Suzanne Pagé, qui a dirigé la grande rétrospective sur Flavin en 2006 – de la même manière qu'elle le fut pour Lavier quelques années auparavant – ne dit pas autre chose :

« Flavin (...) rejetait toute interprétation transcendantale de son art, arguant de sa seule présence matérielle » elle ajoute, et ceci est capital « Ni peinture ni sculpture, empruntant pourtant à ces deux disciplines leur efficacité visuelle et leur pouvoir évocateur, l'art de Dan Flavin mobilise puissamment la sensibilité du visiteur, captif d'une expérience inégalée de l'espace, par l'immersion physique et mentale dans la somptuosité stricte de la lumière couleur »⁹⁰⁸.

Cette description pourrait être, en partie, reprise pour Lavier, et c'est sans doute pour cette raison qu'il utilise le même matériau que Flavin : le tube est tout autant une couleur qu'une matière. On est donc face à une nouvelle manière de créer le trouble. C'est d'autant plus vrai que ce type de lumière estompe les limites de l'objet qui alors se confond avec le mur. Il y a déjà une véritable confusion visuelle : le tube, la lumière, et le mur, tous deviennent interdépendants. On ne peut véritablement se déterminer une fois pour toutes sur ce qu'on voit. D'autre part, et c'est sans doute le plus important, cette dualité ontologique entre couleur et volume nous amène inévitablement à celle, fréquente chez Lavier, entre peinture et sculpture. Nous l'avions évoqué plus tôt avec Stella pour d'autres raisons. Les œuvres en « néon » de Lavier – car lui utilise bien un néon pour ces œuvres ce qui induit une différence que nous analyserons par la suite – empruntent sans doute possible les qualités de ces deux disciplines qui sont a priori bien définies : l'utilisation de la couleur dans le plan pour la peinture et la création de formes en volume pour la sculpture. Pourtant, ces deux choses sont inextricablement imbriquées ici. C'était déjà le cas chez Flavin comme le remarquait Jeffrey Weiss :

« Quand bien même elles présentent des propriétés relevant à la fois de la peinture et de la sculpture, elles ne peuvent être assignées à l'une ou à l'autre de ces techniques. Par exemple, alors qu'elles revêtent la forme d'objets construits, elles exploitent, tout comme la peinture, des caractéristiques optiques de la couleur et de la lumière, à l'inverse, mobilisant une lumière moins représentée que phénoménale, elles ont une portée physique qui englobe (au-delà des limitations du tableau) tout ou partie de l'espace d'exposition »⁹⁰⁹.

Il faut aussi bien se souvenir que si Flavin est d'abord un dessinateur et un peintre, et que sa réflexion artistique se base sur la forme et la couleur, la destination systématique de ses œuvres reste l'in situ. Il choisit la taille, le nombre, la couleur, l'angle d'inclinaison, la place des tubes en fonction de l'espace dans lequel ils vont être exposés. Le travail de Flavin se situe moins dans la réalisation d'œuvres-objets que dans la transformation d'un espace. On parlera plus volontiers d'« installations lumineuses » que de sculptures ou de tableaux. Mobiliser seulement l'un ou l'autre ne lui permettrait pas d'atteindre ce but. Pour se faire, il a besoin de trouver une nouvelle voie :

⁹⁰⁷ Dan Flavin, *lumière fluorescente,...*, op.cit., p. 24.

⁹⁰⁸ S. Pagé, *Dan Flavin, une rétrospective...*, op.cit., p. 10.

⁹⁰⁹ J. Weiss, *ibid.*, p. 11.

« les œuvres lumineuses de Dan Flavin représentent la transformation de la peinture et de la sculpture en un troisième médium qui transgresse et transcende à la fois les deux premiers »⁹¹⁰ dit Barnett Newman. On est donc face, déjà chez Flavin, à un procédé d'hybridation qu'on a l'habitude de voir chez Lavier.

On a ici la réponse à la question : pourquoi aligner Flavin et Stella au sein d'une même œuvre ? Parce que chacun d'entre eux développe une ambiguïté inconciliable entre forme et volume et que pour créer une nouvelle zone de turbulences il était nécessaire de réunir ces deux artistes reprenant des thèmes chers au Bourguignon : la réhabilitation de la vision, l'importance de la lumière, la place du peintre, etc. Lavier crée ici un va-et-vient entre une forme d'art extrêmement restreinte – le « voir » concentré sur une forme unique et bicolore de Stella – et une vision beaucoup plus spatiale – l'œuvre réside dans la transformation du lieu par l'installation de la lumière, comme chez Flavin. Il pose avec la même œuvre deux fois le même problème, mais sous deux angles différents : interroger le visible dans une œuvre et un espace. Pour résumer Stella, voulant que l'attention du spectateur se concentre sur l'œuvre et rien d'autre, tandis que Flavin cherchait à ce que le spectateur oublie l'objet de son intervention – le tube – pour mieux s'attarder sur le nouveau visage de la pièce dans laquelle il est installé. Lavier se place dans l'interstice minime existant entre les deux. Il ne peut se satisfaire d'aucune des deux propositions, et cela se sent parfaitement dans la façon dont il utilise les « signatures » des deux artistes. On a parlé de « tube Flavin », mais nous ne sommes pas attardés sur la « touche Stella » : Lavier reprend avec exactitude les peintures de Stella pour les vider de tout substrat théorique – car il existe malgré tout chez Stella, une théorie uniquement visuelle – pour n'en garder que l'enveloppe, et encore, puisque la peinture austère de l'Américain se voit remaniée à base de néons, on peut considérer que Bertrand Lavier transforme l'œuvre originale en enseigne lumineuse comme on pourrait en trouver au-dessus des grands magasins, des boîtes de nuits ou des casinos. Bref, l'ascète Stella devient le fer de lance de la société urbaine nocturne, avec tout ce que cela contient de strass et de clinquant, voire aussi, d'érotisme. Ainsi, si la forme d'*Empress of India II* reprend exactement celle d'*Empress of India I*, autre tableau de Stella. Lavier n'entre donc pas dans le jeu visuel de Stella. Il prend de la distance, et l'utilise seulement à son propre avantage. Il réemploie la peinture de Stella, mais comme un motif, un sigle. Les formes de l'Américain sont reprises avec fidélité, mais détournées de leurs fonctions d'origine. Lavier utilise un procédé similaire avec *Sociétés générales* en 2008, où il reprend des logos de banques en soustrayant toutes les écritures pour ne conserver que les visuels purs, avant de les placer dans les niches vides des façades de la Villa Medici à Rome.

Concernant Flavin, il convient aussi de remarquer que Lavier ne prend que ce qui l'intéresse, ou du moins fait plier Flavin à la nécessité de sa propre œuvre. Tout d'abord, comme mentionné plus haut, Lavier utilise des néons et non pas des tubes fluorescents. Le lecteur conviendra qu'étant donné le passé de Lavier avec les objets issus du commerce industriel, on ne peut imputer le fait

⁹¹⁰ B. Newman, *ibid.*

que le tube fluorescent soit un objet standard sa non-élection par le Bourguignon. Or, en tous les cas, il ne s'agit pas ici d'une réflexion sur l'objet banal. S'il utilise le néon, c'est bien à des fins spécifiques : il ne cherche pas à réaliser une installation lumineuse mais à redessiner une œuvre de Stella avec la manière de Flavin. C'est bien le style de l'artiste que Lavier cherche à reproduire, mais dans un autre contexte, soit, en suivant les formes de Stella. Lavier reprend la forme, et non le fond. De la même façon, il se débarrasse de tout le caractère in situ des œuvres de Flavin. *Empress of India II*, *Ouray II*, *Ifafa III* ou *IV* sont des œuvres prédéfinies avant l'exposition, dont les couleurs et les longueurs sont déterminées sans égard pour le lieu de leur présentation. Elles sont présentées indifféremment à la lumière du jour ou dans le noir.

C'est peut-être là que l'œuvre prend tout son sens, là que Lavier rejoint Stella et Flavin dans leur quête d'une renaissance de la peinture. Ce néon, c'est la peinture du futur, la destination finale de toute une lignée de peintres en quête de lumière : « Un jour l'art dans son entier accèdera à la lumière » disait Matisse⁹¹¹. Nous évoquions en début d'analyse le fait que les œuvres présentaient des titres similaires à ceux des suites cinématographiques, notamment les péplums et les films de science-fiction. On peut presque parler d'un « art-science-fiction » au sens où les œuvres reviennent sous un jour différent, plus moderne, plus futuriste, à la manière des classiques de la science-fiction, qui bien souvent reprennent les codes de la narration traditionnelle des contes et légendes, et les recouvrent de vernis technologique. Les néons de Lavier n'existent qu'en tant que suites. Ils n'auraient pu avoir lieu sans la présence de l'œuvre originelle. Cela nous dit quelque chose sur le rôle de l'artiste. Celui-ci a tout à fait le droit de reprendre le travail d'un autre, ou de deux autres, s'il en retire quelque chose d'original. Lavier ne reprend pas les idées, mais les formes, les rendus. Il y a une forme de maltraitance, de vandalisme qu'on avait déjà observé lors de ses précédentes mobilisations d'œuvres d'autres artistes, une façon de s'appropriier le travail d'un autre et de le détourner, même si, au final, Lavier nous parle comme des problèmes de la vision. Il y a ici un réel caractère postmoderne. De très grands artistes, des artistes dont il partage certaines conceptions esthétiques, ne sont au final que des outils bien utiles pour alimenter sa réflexion, au même titre qu'une voiture cabossée, une photographie de statue de cire, ou un piano de marque. On pourrait y voir une façon de remettre l'histoire de l'art à sa place, mais ce serait sans compter le respect évident que Lavier éprouve pour ces deux artistes auxquels il rend un hommage vibrant ici. On peut en tous cas y voir un paradoxe bien contemporain des artistes actuels : s'inscrire dans une histoire sans y être enchaîné.

3) Une peinture pure ?

Ces précisions quant aux pratiques de Stella et Flavin, ainsi que de leurs motivations permettent de comprendre précisément les raisons du choix de Lavier, et révèlent les liens qui unissent chacun d'entre eux. Elles mettent en lumière de la même façon certaines pistes relatives

⁹¹¹ Dan Flavin, *lumière fluorescente...*, op.cit., p. 26.

au sens profond des œuvres de cette série. Plusieurs thèmes nous apparaissent ici marquants : la question de l'image, ainsi que celle de l'appropriation.

3.1. Vers une « super-image ».

Nous venons de le voir, la mobilisation de Stella et Flavin au service de Bertrand Lavier nous ramène à une question chère à l'artiste, celle de la fragilisation de la frontière entre la peinture et la sculpture. Par le dispositif mis en place, il apparaît nettement que les installations, pourtant en trois dimensions, perdent leur volume, ou leur référence à une quelconque densité.

Frank Stella insiste sur l'importance du « voir », sur le fait que c'est par le regard que le spectateur doit appréhender l'œuvre. C'est pour cette raison qu'il a travaillé sur la forme du tableau, qu'il en a découpé les bords, afin d'insister sur la planéité de l'image, de faire surgir le motif droit devant nos yeux, comme s'il se projetait au-devant de nous, non plus restreint par un cadre prédéfini, mais libre, autonome. Dan Flavin, grâce à l'utilisation des tubes fluorescents, fait disparaître le seul objet présent dans l'œuvre, celui-ci se dissolvant dans la lumière. Le support est déréalisé et se confond avec le mur, qui lui-même est en parti mangé par les photons libérés. Une fusion s'opère entre la figure et le fond par le truchement de la lumière, agent de liaison hyper-efficace qui pulvérise les frontières entre chacun pour laisser place à un espace d'indétermination profondément esthétique.

Lavier allie ces deux dynamiques, ces deux procédés, en ne gardant que ce qui lui apparaît comme le meilleur, ou le plus pertinent pour sa démonstration. En conservant la forme découpée de Stella, il fait jaillir le motif qui n'apparaît plus en « creux » comme il l'aurait fait avec un cadre. Avec la méthode de Stella, c'est la peinture qui définit sa propre forme, ses propres bords, au millimètre, son propre champ d'action, sans égard pour une toile ou un châssis, et gagne ainsi drastiquement en autonomie. Avec la méthode flavinienne, Bertrand Lavier cherche manifestement à supprimer l'effet de relief qui peut être ressenti à la suite du découpage à la Stella qui, après tout, donna naissance aux *Relief Painting*. L'image elle-même apparaissant plate, cependant, sa prise de distance par rapport au mur reste sensible, et les formes ainsi biseautées créent un jeu de plein et de vide qui peut malgré tout indiquer un volume, non pas à la surface de l'image, mais entre l'image et son support d'accroche. Avec l'illumination à la Flavin, Lavier annihile la sensation de volume et de profondeur. Lorsque l'œuvre est plongée dans le noir, c'est le mur lui-même, autant que le sol, qui est visuellement supprimé, seul le motif reste visible, lui seul fait sens. A la manière du cinéma, on est alors totalement immergé dans l'image, on ne peut plus dialoguer qu'avec elle. Nous sommes happés par elle car elle est la seule chose visible. Il n'y a que cela, l'artiste ayant fait disparaître le support, la matière, la technique et même l'auteur pour ne laisser que l'image.

Car c'est bien l'image et notre façon de la voir qui est mis en jeu ici. C'est un « voir intensifié », une « super-image » qui est à l'œuvre avec ces pièces faites de néon. En supprimant le volume, la matière picturale et la densité, en n'utilisant qu'une lumière électrique, Lavier fait disparaître l'objet de l'œuvre, puisque le tube lui-même n'est jamais véritablement visible et donc en jeu. Lorsqu'il est allumé, il disparaît, avalé par les photons. Lorsqu'il est éteint, l'œuvre est

inactive, inopérante, pour autant dire inexistante, car la lumière ne fait plus son travail. L'œuvre n'existe que lorsque la lumière est allumée, et cette dernière ne l'est que pour l'exposition est ouverte. Par conséquent, lors de la fermeture, l'œuvre ne continue pas de subsister à l'état d'objet – comme peuvent le faire les tableaux et les sculptures classiques –, car elle n'est qu'une image. En réduisant l'œuvre à une image, Lavier purifie grandement les moyens pour arriver à l'essence de la peinture, qui n'est plus un objet-tableau, mais une super-image, rejoignant en cela les propositions type *Slide Painting*, *Accrochages*, ou *TV Paintings*. Il poursuit ce déshabillage de la peinture amorcé quelques années plus tôt, auxquels Stella et Flavin ont contribué plusieurs décennies auparavant. Après avoir supprimé le sujet, la narration, la technique, le châssis, Bertrand Lavier propose de pousser l'expérience un peu plus loin. L'image résonne seule dans la pièce, elle est le centre d'un dispositif magnétique et hypnotique, l'interlocuteur ultra-privilégié du spectateur. En exposant ainsi le tableau sous forme de néons, Lavier intensifie considérablement l'image, il la pousse à son maximum. En faisant courir ainsi l'électricité dans l'œuvre, il fait éclater les lignes et les couleurs. On retrouve finalement cette « surprésence » à l'œuvre dans les pièces précédentes, où la présence physique des artefacts était sensiblement amplifiée.

Il est notable qu'ici Lavier inverse et autonomise la relation entre le spectateur et l'œuvre par le truchement de la lumière. En temps normal, c'est la lumière ambiante, venue de l'extérieur, qui en se réfléchissant partout dans la pièce rend l'œuvre visible. Il fallait l'action d'un agent hétérogène pour qu'œuvre et spectateur puissent se rencontrer. Ici, surtout lorsque la pièce est plongée dans le noir, l'œuvre produit et émet sa propre lumière. Elle vainc ce handicap, surmonte sa dépendance initiale à une source photonique extérieure. L'œuvre d'art s'approche d'autant plus de l'autonomie tant désirée. C'est d'elle-même qu'elle s'offre au spectateur. Ce spectateur est seulement éclairé par elle, c'est par sa lumière qu'il se repère dans l'espace. C'est lui qui est en clairement dépendant, réduit à l'aveuglement s'il n'était irradié par la présence de l'œuvre. Avec cette œuvre plus que jamais, Lavier met en scène une pureté extrême du voir, qui est pour l'artiste l'essence même de l'art. Pour cela il réduit l'artefact artistique à un dessin de lumière autoalimenté, une pure jouissance photonique. Si la peinture est réellement une affaire de regard, l'artiste se doit d'aller à la limite de ce rapport visuel et de ne proposer qu'une relation ultra-minimale entre le spectateur et la source de lumière qui est aussi l'œuvre d'art.

Ce faisant l'artiste supprime le problème de l'espace, puisque celui qui existe entre l'œuvre et le visiteur est nié, il est plongé dans le noir autant que le reste de la pièce. La notion de volume, de profondeur, disparaît. L'espace est devenu abstrait, comme si l'artiste avait pu supprimer les éléments gênants de la pièce pour ne conserver que ce qui est primordial. Il objective au fond le rapport visuel et mental qui s'établit entre le spectateur et le tableau : l'individu, plongé dans la contemplation et l'appréhension de l'œuvre, fait le vide autour de lui, et élimine de son champ de vision tout le reste. De manière paradoxale, la disparition de l'espace physique correspond précisément à la spatialisation du lien entre une œuvre et un récepteur. Lavier réduit tous les éléments au minimum, déshabille complètement le procédé pour établir un rapport optique essentiel. Au fond, c'est une mise en scène conceptuelle de cette rencontre visuelle, mobilisant un paradoxe comme Lavier les aime tant, puisqu'il s'agit d'une réduction consciente et rationnelle des

moyens de la peinture pour arriver à exprimer sa nature profonde et primordiale. Simplement, l'aspect conceptuel, tel qu'on pouvait le comprendre du point de vue historique dans les années 1960 et 1970 est immédiatement mis en échec par l'objectif de l'œuvre, qui est d'insister sur le caractère fondamental du rapport visuel. Aussi dépouillée que soit le dispositif, aussi conceptualisés que soient les éléments, aussi déconstruit et reconstruit que soit ce rapport entre l'œuvre et le spectateur, il met toujours en scène, et même, sublime, l'acte du regard, qui prend ici une dimension quasiment sacrée, le spectateur étant seulement baigné par la lumière de l'œuvre. On peut voir cette installation comme une citation des vitraux moyenâgeux, où la lumière agissait de façon sylleptique, à la fois comme éclairage physique des peintures, mais aussi comme illumination métaphysique des croyants. S'il n'y pas de sous-texte religieux chez Lavier, on peut y avoir une illustration du principe que « l'œuvre change le regardeur », puisque c'est le spectateur qui est profondément dépendant de la lumière de l'œuvre. C'est elle qui s'impose à lui, le spectateur ne pouvant que réagir. Bien que Lavier mette en œuvre une rationalisation particulièrement achevée de ce rapport visuel, c'est bien une image qui se trouve au centre de tout, une image dont les qualités optiques ont été attentivement surdéveloppées et autonomisées. L'image décide de sa propre forme, et ses couleurs sont visibles par sa propre lumière. Le contraste de la lumière sur le noir accentue, amplifie ses lignes et ses couleurs, qui surgissent violemment de l'abysse, permettant une vision « maximale » de l'œuvre, presque antinaturelle, mais d'une efficacité redoutable. Lavier tente ici clairement d'isoler les éléments fondamentaux qui régissent le rapport de l'homme à l'œuvre d'art, afin d'en améliorer les caractéristiques.

Il y a en ce sens une réelle évolution par rapport aux tentatives comme *Slide Paintings* ou *Accrochage*. D'une part, parce que Lavier supprime les éléments de projection et internalise le procédé d'éclairage, permettant à l'œuvre une autonomie quasi-parfaite⁹¹². L'œuvre s'auto-projette ici et n'est pas la représentation purement photonique d'un objet qui existe par ailleurs. Ici Lavier a grandement modifié l'apparence des œuvres initiales pour en faire quelque chose de radicalement différent. La référence à la pièce originale est rapidement perdue, permettant à l'œuvre de revêtir un caractère unique, et d'apparaître cette fois en tant que représentation, au sens de spectacle, et non de copie. D'autre part, le mode d'exposition change radicalement l'intensité du rapport établi. Ici, l'image n'est plus dépendante du projecteur ou du mur auquel elle est accrochée. La qualité de celui-ci ou de celui-là n'entre plus en jeu quant à sa réception. Le faisceau peut être intercepté par un corps et ainsi altérer la perception de l'image. Ici, l'œuvre émettant sa propre lumière, l'impact est plus puissant. Les lignes et les couleurs se dessinent nettement, et le halo provoqué par le néon fait dépasser l'œuvre de son cadre, au lieu que ce dernier la confine, comme si l'image était plus fortes que ses limites physiques. L'œuvre, devenu son propre support et son propre projecteur, propose une version améliorée, maximale d'elle-même, une expérience optimum de ses qualités, un rapport idéal, où la vision est reine, où l'image est la seule à transpercer le silence obscur de la pièce d'exposition.

⁹¹² Si ce n'était, bien sûr, que l'œuvre doit être branché à une prise de courant, mais celle-ci, contrairement aux dispositifs précédents, est cachée afin de maintenir l'illusion.

C'est pour ces raisons qu'il semble approprié de parler de « super-image » pour cette série d'œuvre, l'icône s'étant emparé des pleins pouvoirs afin de maximiser son potentiel et de densifier le rapport visuel entre elle et le visiteur. La série des « néons » propose un voir à la limite de la saturation, dans lequel l'information optique est amplifiée à la frontière du possible afin que le spectateur puisse à nouveau entretenir une relation visuelle digne de ce nom avec l'œuvre proposée.

3.2. Appropriation visuelle et linguistique.

En convoquant deux styles identifiés qui ne lui appartiennent pas à l'origine, sans égards pour les motivations de leurs auteurs, dans le seul but d'obtenir *efficacement* un résultat donné, Bertrand Lavier accomplit à n'en pas douter un geste postmoderne. Il ne véhicule pas la visée de Stella ou Flavin, il mobilise simplement leurs façons de faire afin de servir son propre propos. Ici, nos développements quant à la primauté de l'image méritent d'être redéfinis dans le cadre de l'approche postmoderne.

Dans ces œuvres, tout n'est qu'image. Cela vaut également pour les styles mis en jeu. Stella et Flavin ne sont présents qu'en tant que tels. Ce ne sont pas leurs œuvres ou leur manière, mais les représentations de celles-ci qui sont utilisées par l'artiste. C'est par cette réduction de la chose, de toutes choses, à des images, que l'on est en mesure de les mobiliser avec la plus grande liberté. Il y a donc, en sus de cette libération et maximisation du domaine de l'image, un commentaire décelable quant à l'état des choses et de la culture. Les « fonds », les théories, les discours disparaissent, il ne reste que les images. En manipulant ainsi des styles artistiques si personnels et si indétectables – Flavin n'est mentionné à aucun moment et pourtant la référence saute aux yeux – Lavier s'inscrit à n'en pas douter dans une démarche postmoderne. Il transforme le travail plutôt austère de Stella et Flavin en démonstration visuelle intense, réinvestissant des formes dont il n'est pas l'auteur et les utilisant sans égard pour leur contexte d'origine. Flavin et Stella ont beau représenter chacun à leur manière l'art minimal, leurs pratiques restent assez éloignées, et même d'un certain point de vue contradictoires. Stella cherche à créer des peintures autonomes, où le pigment commande la forme, permettant au tableau d'échapper au diktat du cadre. Flavin n'a que peu d'intérêt au fond pour la peinture, son champ d'action étant l'installation. Si chacun produit des pièces visuellement impactantes, les méthodes employées sont radicalement différentes, Stella utilisant des couleurs sobres, aux formes variées, au travers d'œuvres précises, tandis que Flavin se singularise par l'emploi de couleurs très vives, fluorescentes, vouées à transformer un espace. Les œuvres de chacun ont des raisons d'être bien distinctes, et Lavier ne les mobilise que parce que chacune est visuellement très efficace. Lavier les rapproche, presque humoristiquement. Stella souhaitait obtenir une peinture aussi puissante que celle qu'il trouve intacte dans le pot. Le Bourguignon réplique avec Flavin, celui qui peint « avec des tubes », des tubes de couleurs, pris mot à mot, sous-entendant que lui a réellement – et quelque part, bêtement – joint les actes aux paroles.

Cette pirouette linguistique est au cœur de l'œuvre. Stella recherchait l'essence de la peinture. Lavier, à qui il apparaît que celle-ci réside dans le regard, et donc dans la lumière qui permet d'activer celui-ci, associe ce vœu avec la pratique du maître de la lumière en art contemporain, Dan Flavin. La mobilisation de la pratique de Flavin, du reste s'arrête quasiment ici. Si on retrouve bien la mise en question du statut de la peinture et de la sculpture, Lavier s'intéresse peu ici à la modification de l'espace, si ce n'est celle qui s'effectue *en creux*. L'illumination sert à plonger la pièce dans le noir, à l'occulter, à la nier aussi. Il n'y a aucune forme d'*in situ* dans ces pièces pour Lavier, alors que ce principe est au cœur de la pratique de Flavin. Il se sert essentiellement de Flavin pour « améliorer » les peintures de Stella, les rendre deux fois plus visibles – les originales sont plutôt ternes –, deux fois plus efficaces. Lavier essaye de raccorder Stella à son discours initial, celui qui voulait que « what you see is what you see ». Pour Lavier, il était nécessaire d'amplifier considérablement ces peintures, de les amplifier, finalement, à la manière d'instrument de musique. La différence entre la peinture de Stella et le néon de Lavier est de l'ordre de celle qui existe entre une guitare acoustique et une guitare électrique. La deuxième est beaucoup plus bruyante, et c'est précisément le but de Lavier ici. S'il rend un évident hommage à la peinture de Stella, Lavier, sans ménagement, la transforme totalement à son goût pour obtenir l'effet voulu, celle d'une peinture si visible qu'elle en devient assourdissante, une irradiation optique prête à tout pour capturer l'œil. Le Bourguignon donne une version plus clinquante, plus « sexy » de la peinture très sérieuse de Stella. Il est aussi intéressant de voir que Lavier mobilise des artistes très ancrés dans la période conceptuelle – bien que leur appartenance à ce mouvement, s'il existe, prête à débat –, pour développer le discours strictement inverse de la proposition dominante de l'époque.

Ce n'est pas le seul détournement linguistique que Lavier opère ici. Nous avons vu que pour cette série, l'artiste a émis le souhait que dessiner avec du néon, c'est-à-dire de dessiner avec la lumière. Or, il existe une discipline qui précisément tire son nom de ce principe, c'est d'ailleurs celle qui a pris le relais de la peinture du point de vue chronologique : la « photo-graphie ». Il relie ainsi, de manière inattendue, un troisième élément au couple formé par Stella et Flavin, et donne une nouvelle dimension à un médium pourtant bien connu et bien déterminé. De la même façon qu'il questionnait notre définition de la sculpture ou de la peinture dans les chantiers précédents, il remet en question le mot qui sert à désigner la photographie, prouvant qu'on peut dessiner avec de la lumière par un autre moyen que celui-ci d'un appareil et d'une chambre noire. L'œuvre lui permet de rallier trois expressions différentes de l'art visuel : la peinture, l'installation et la photographie, démontrant à sa façon que chacune aspire à la même chose, mais aussi que chacune n'est qu'un moyen à sa disposition. Il n'y a pas chez Lavier de sensation de progrès dans le passage de la peinture à la photographie, ou dans celui entre la peinture et l'installation, ni entre la photographie et l'installation et vice-versa. Il s'agit simplement de moyens différents pour exprimer une même chose, chacun adapté à son époque et aux artistes qui l'emploie. Pour lui, le véritable ciment, la seule chose inaltérable, c'est cette mobilisation du regard, cette rencontre visuelle établie entre l'œuvre et le spectateur. La convocation du mot « néon » est de ce point de vue éloquente. Quelqu'un d'aussi attentif que Lavier aux mots et à leur sens précis sait que ce mot

signifie en grec ancien « nouveau ». Cela correspond à l'idée de nouveauté qu'on pense essentielle dans l'art, pensée paradoxale, puisque cela ferait de la nouveauté une tradition de l'art, pour reprendre l'expression de Rosenberg. Ce paradoxe se ressent dans ce nom « néon » qui exprime cette nouveauté par l'emploi d'un mot issu d'une langue morte, paradoxe au cœur de l'œuvre, puisque Lavier fait ici du « neuf avec du vieux ». Il ne fait que reprendre quasiment à l'identique un motif créé quarante ans auparavant, avec un motif guère plus récente, pour un résultat, en revanche, jamais-vu.

Ceci est une façon de dire que l'art met en œuvre une répétition de geste, qu'il est une perpétuelle déclinaison de lui-même et le temps de l'art est plus cyclique que déterministe. Chacun des artistes ou des disciplines matérialisées au sein de cette série d'œuvres apporte sa propre pierre au vaste édifice des arts visuels, ni plus ni moins qu'un autre. C'est à nouveau la question de la représentation qui est abordée ici, cette fois-ci d'un point de vue historique. Les pièces mettent en œuvre une confrontation en série de différentes représentations, de façon d'ordonner esthétiquement le réel. Ces types de représentations sont convoqués formellement ou linguistiquement – montrant que Lavier du reste n'hésite pas à mélanger les genres, dynamique typiquement postmoderne – et imbriqués les uns dans les autres afin de former une substance jamais vue, à partie du déjà-vu. S'il y a une indéniable dimension futuriste⁹¹³ avec ces formes abstraites dessinées au néon, il s'agit d'une vision datée de l'avenir, séduisante, mais légèrement surannée. Le néon est un cliché de la vision du futur et sa citation en tant que tel est nette, ce qui nous permet à nous de convoquer la photographie. Il offre à l'œuvre de Stella sa photographie futuriste, un nouveau packaging plus adaptée à l'époque lointaine dans laquelle nous nous trouvons. Il dessine en lumière une version « mise à jour » de la peinture originale, en y ajoutant les dernières conclusions – celles de Lavier en l'occurrence – quant à la situation du voir et du peindre dans l'art au tournant du XXI^e siècle. Ces œuvres agissent comme un dialogue sur la meilleure façon d'exploiter la vision dans l'art : l'éternité de la peinture, l'éclat du néon, l'immédiateté de la photographie... c'est le principe même d'exposition qui est ici questionné, sous plusieurs formes encore une fois. De la façon la plus évidente, avec l'exposition artistique ; de façon plus symbolique, avec l'exposition photographique, soit l'action du rayonnement lumineux sur la pellicule photographique, ce qui correspond exactement au processus de la vision, à condition de remplacer l'œil par la pellicule ; de façon conceptuelle enfin, avec la définition même de l'exposition, l'acte de « mettre quelque chose en vue »⁹¹⁴. Ici l'œuvre est exposée selon ses trois sens, tout est mis en condition pour que le transfert photonique depuis sa surface jusqu'à la rétine du spectateur soit maximisé. Elle est « mise en vue » de la façon la plus efficace possible, l'artiste ayant débarrassé chaque élément sollicité de ce qu'il considérerait comme des faiblesses, et ayant additionné les points forts de chacun, dans un exercice de l'art froid, presque scientifique.

Ce faisant, il brouille l'identité de la source : la peinture de Stella est bien mise en jeu, tout autant que l'art de Flavin, la photographie ou le phénomène d'appropriation en général. Stella

⁹¹³ Futuriste est ici entendu au sens culturel et n'est pas une référence au mouvement artistique italien des années 1910.

⁹¹⁴ *Dictionnaire Hachette Encyclopédique de Poche*, Hachette Livre, Paris, 2001, p.216.

n'aurait jamais présenté une œuvre de ce type, pas plus que Flavin, pas plus qu'une photographie, pas plus que Sherrie Levine -pour citer une personnalité phare de l'appropriationnisme- mais tous ensemble, par leur action ont permis la naissance de cette œuvre qui nécessite chacune de leur contribution. Chaque intervention est subordonnée à la vision, véritable sujet de la série, processus antérieur à tous les auteurs ici mobilisés.

La série des « Néons » constitue l'un des tous derniers chantiers de l'artiste d'aspect inédit, les autres étant souvent plus des continuations explicites de travaux précédents. L'ensemble synthétise cependant des questionnements et des méthodes habituelles de l'artiste, comme la greffe, le recadrage ou l'amplification visuelle. Ceci étant la présence de la lumière via l'emploi du néon constitue à n'en pas douter une nouvelle étape dans l'art de Lavier, lui permettant d'aller un cran plus loin dans son approche de la vision, dans sa réévaluation et sa réhabilitation. L'artiste crée une mise en scène quasi mystique, afin de reconnecter le spectateur avec l'œuvre. Nous évoquions plus haut qu'il mettait en perspective historique plusieurs façons d'utiliser la représentation. Cette perspective n'est pas convoquée lorsqu'il s'agit de submerger le spectateur dans la lumière. Au contraire, il s'agit, par un ravalement de façade puissant, de permettre au visiteur non pas de regarder la peinture de Stella comme un objet historique ou théorique, mais de lui faire prendre conscience des grandes qualités visuelles de celle-ci. En supprimant l'espace d'exposition, en dénaturant la technique et en évacuant la question de la référence, Bertrand Lavier permet au spectateur de vivre une expérience essentielle, presque primitive, de l'œuvre visuelle.

PARTIE II :

CONTEXTES

Chapitre I : La formation de Bertrand Lavier

Nous avons pris le temps de nous familiariser avec les œuvres de Bertrand Lavier, et avons désormais une connaissance intime de son travail. Qu'en est-il de l'homme, de sa personnalité, de son parcours ? Les éléments biographiques sont rares, parcimonieusement dispersés au fil des entretiens que l'artiste accorde, si bien que l'on sait peu de choses sur la période précédant son entrée dans le monde de l'art contemporain⁹¹⁵. Au cours du rendez-vous qu'il nous a accordé, nous avons cherché à en savoir plus. Il est temps désormais de compiler ces informations afin de préciser le portrait de l'artiste, et d'en retirer, peut-être, des enseignements quant à sa pratique.

1) L'enfance de Bertrand Lavier.

Bertrand Lavier naît le 14 juin 1949⁹¹⁶ à Chatillon-sur-Seine dans le département de Côte d'Or (21). Sa véritable identité est cependant différente de celle connue aujourd'hui. Son patronyme complet est « Bertrand-Bénigne Lavier », dénomination qu'il utilisa jusqu'au début des années 1970 comme l'indique les cartons d'invitation de l'époque⁹¹⁷. Par la suite, l'artiste a simplement raccourci son prénom, comme le font souvent les porteurs de prénom composé⁹¹⁸. Ses parents sont des notables de la petite ville d'Aignay-le-Duc où son père exerce l'activité de notaire. Sa mère travaille dans le cabinet de son mari, et pratique chez elle la peinture, le violon et la broderie⁹¹⁹. L'artiste estime avoir reçu une éducation typique des enfants de notables de sa génération : « je n'ai reçu aucune éducation type « beaux-arts ». J'ai fait du piano. Vous savez, j'ai reçu l'éducation « petite-bourgeoise » des années 1950, ça correspond à faire du piano, de la littérature, mon père

⁹¹⁵ L'excellente chronologie établie par Pierre Tillet pour le récent catalogue de l'exposition au centre Georges Pompidou, extrêmement documentée par ailleurs, ne compte aucune entrée entre la naissance de l'artiste et le début de ses études supérieures. Cf. *Bertrand Lavier, depuis 1969, op.cit.*, p. 121.

⁹¹⁶ *Ibid.*

⁹¹⁷ Cf. *Bertrand Lavier, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit.*

⁹¹⁸ Cf. Annexes, Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

⁹¹⁹ P. Tillet, *Bertrand Lavier, depuis 1969, op.cit.*, p. 121.

était féru de musique classique...»⁹²⁰. Ce sont ses grands frères qui l'initient au jazz⁹²¹, musique importante pour Lavier, dont on trouve des traces dans ses superpositions notamment avec *Ellington/Girardon*.

C'est donc la musique, plus que les arts plastiques, qui tient lieu d'éducation artistique pour le jeune Lavier. Nous mentionnions à l'instant la pratique du violon de sa mère, la passion de son père pour la musique classique, celle de ses frères pour le jazz. Très tôt, Bertrand Lavier est contraint d'étudier le piano :

« BL : On m'a obligé à commencer le piano à 5-6 ans.

NXF : Vous avez fait le conservatoire ?

BL : Ah non ! Il y avait la professeure de piano dans le village, qui était très gentille, ça m'ennuyait beaucoup, je préférais jouer avec mes copains. C'était imposé, mais c'est ça qui était bien, car ça a du me marquer... mais ça ne le plaisait pas du tout. Au fond ça ne veut rien dire, puisque certains ont commencé comme moi et ne s'intéressent plus du tout à la musique, et puis d'autres sont devenus musiciens, d'autres sont devenus des mélomanes. C'est très variable, je ne pense pas qu'on puisse tirer des lois de ça »⁹²².

Lavier, bien que peu intéressé par les études de piano, se passionna malgré tout pour la musique, celle de Theolonious Monk en particulier qu'il découvrit en autodidacte⁹²³.

La pratique plastique de l'art semble totalement absente de la jeunesse de Lavier. Celui-ci confesse n'avoir pratiqué le dessin qu'à « l'école communale, comme beaucoup de gens »⁹²⁴. L'exemple de sa mère peignant ne l'a pas inspiré plus que cela. L'apprentissage des techniques de l'art ne se fit que bien plus tard, au moment même de la création des œuvres. On a pu établir lors des descriptions de ses premières pièces que l'apprentissage de la photographie se fit à ce moment-là. La familiarisation avec la gravure suivit le même chemin, Lavier s'y intéressant au moment des « Walt Disney Productions » : « J'ai appris la gravure en la pratiquant »⁹²⁵. De la même façon, l'histoire de l'art ne fait pas encore partie des préoccupations du jeune Lavier, qui du reste confesse n'avoir vu sa première grande exposition rétrospective que bien plus tard : « La première exposition que j'ai vue, c'était Robert Rauschenberg, au musée d'art moderne de la ville de Paris, et je l'ai appréciée parce que j'en avais les clés. Je ne suis allé au Louvre que bien plus tard »⁹²⁶. Toutefois, l'adolescent n'est pas totalement réfractaire à la nourriture culturelle. C'est assis devant sa télévision que Lavier rencontre le monde de l'art contemporain pour la première fois :

« J'ai vu Restany dans cette émission de télévision, comme un spectateur moyen, je pense que c'était en 67 ou avant⁹²⁷, ça s'appelait « Bienvenue chez Guy Béart » (...) je devais avoir 17 ans. Guy Béart recevait des gens lui, il y avait Bernard Buffet, Casar, un ingénieur très inventif, et Pierre Restany. C'était un peu la querelle des anciens et des modernes, Buffet s'engueulait avec Restany, et ça m'a plu. Quand je me suis intéressé à tout ça, je ne connaissais que Restany, avec cette fameuse formule « vu à la télé »... »⁹²⁸.

⁹²⁰ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² *Ibid.*

⁹²³ *Ibid.*

⁹²⁴ *Ibid.*

⁹²⁵ Entretien avec C. Lewallen, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 67.

⁹²⁶ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 17.

⁹²⁷ L'émission a débuté en 1963, mais Guy Béart a commencé à inviter des personnalités de l'époque à partir de 1966, Cf. <http://jack200.free.fr/beart/> et <http://www.melody.tv/artistes/voir/218/guy-beart>

⁹²⁸ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

Lavier confesse a posteriori : « Le monde culturel devait déjà m'intéresser parce que je regardais cette émission là »⁹²⁹. Evidemment, cela constitue une preuve bien maigre, d'autant que l'émission, constituée par un chanteur de variétés, n'était pas spécifiquement consacrée à l'art. Toujours est-il que celle-ci eut un impact sur le jeune Lavier, qui lorsqu'il décida de se lancer dans une carrière artistique, se souvint de Pierre Restany et entreprit de la contacter. On peut donc considérer qu'un premier déclenchement se fait à partir de son adolescence, mais que l'écheveau de ses envies est encore loin d'être démêlé.

Lorsqu'il parle de sa jeunesse, l'artiste dit simplement : « C'était une enfance très traditionnelle »⁹³⁰. Bertrand Lavier s'est montré avec nous comme avec les autres intervieweurs : assez peu disert sur cette période. S'il y a à n'en pas douter une forme de pudeur, cela correspond aussi parfaitement au personnage désormais célèbre du jeune horticulteur sorti de nulle part et atterrissant presque par hasard dans le monde de l'art contemporain. Il a beaucoup insisté sur le fait que sa rencontre avec l'art et son début de carrière furent un tournant relativement subit et tardif, et que cela n'avait que peu de liens avec son enfance et son éducation. D'un point de vue extérieur, cette posture sert à n'en pas douter son propos. Lavier se pose fréquemment en observateur extérieur de l'art, exerçant une sorte de « méta-lecture » de sa discipline. Interrogé par nos soins à ce sujet, il a confirmé cette vision, que cette absence de contact avec l'art plus tôt dans sa vie est paradoxalement d'une grande aide dans son travail, et fonde sa propre identité d'artiste :

« NXF : Est-ce que le fait de ne pas avoir eu de formation artistique classique vous met dans une position idéale pour identifier les problèmes de l'art ? Quand on pense à certaines œuvres, on se dit que quelqu'un qui aurait baigné dedans n'aurait pas osé faire cela, je pense à l'extincteur repeint qui répond à la fameuse blague que tout un chacun a fait en visitant un musée ; à propos des superpositions, qui reposent sur un principe tellement simple qu'on se demande pourquoi ça n'a pas été fait avant, ou encore les Walt Disney, où le concept est presque absurde, puisqu'il s'agit de faire des œuvres d'art à partir de parodies d'œuvres d'art...

BL : Oui, je pense que ça joue, parce que c'est désinhibant de ne pas être l'aquarium.

NXF : Vous pouvez mettre les pieds dans le plat plus facilement ?

BL : Oui voilà. J'ai mis des années à aller au Louvre. Un étudiant des Beaux-Arts de ma génération était certainement au courant de la Documenta, de Szeemann... j'ai eu plus de distance, et donc plus de liberté. Pour répondre au sujet des superpositions, ça aurait pu être fait 100 ans avant. Peut-être pas pour les frigos, disons 50 ans (rires), mais pour les coffres-forts, beaucoup plus. Je pense que j'ai toujours cette position d' « outsider »⁹³¹.

Au fond, que cette déclaration relève de l'honnêteté profonde ou de la posture stratégique importe peu. Il est en revanche très intéressant que l'artiste admette, ou se place volontairement dans cette position de « corps étranger » de l'art, comme si cette activité n'était pas entièrement naturelle, ce qui lui permet justement d'avoir un regard extérieur et lucide sur le monde de l'art. Notons toutefois que Bertrand Lavier n'opère pas de séparation drastique et définitive entre son enfance à Aignay-le-Duc et sa carrière d'artiste international. Il continue de vivre et de travailler dans sa maison d'enfance⁹³², qui comme les descriptions d'œuvres l'ont établi, fut le théâtre de plusieurs moments importants dans sa carrière, Lavier y réalisant sa toute première œuvre, et ayant la révélation des « superpositions » dans la cave de cette même bâtisse.

⁹²⁹ *Ibid.*

⁹³⁰ *Ibid.*

⁹³¹ *Ibid.*

⁹³² P. Tillet, *Bertrand Lavier, depuis 1969, op.cit.*, p. 121.

2) Les études supérieures : horticulture et paysagisme.

Bertrand Lavier obtient son baccalauréat littéraire en 1967. Il ne souhaite pas rentrer à l'Université qui lui apparaissait « comme une grosse fourmilière »⁹³³. Il cherche donc une école, et finit par se décider, à défaut d'autre chose, pour l'Ecole nationale supérieure d'Horticulture de Versailles :

« NXF : Qu'est-ce qui vous a motivé à rentrer à l'école de Versailles ?

BL : C'était un peu en creux. Je ne voulais pas aller à l'Université et il fallait bien faire une école. (...) Je voulais un métier à la campagne, en plein air, j'avais déjà besoin d'oxygène, et je trouvais que l'horticulture ce n'était pas trop difficile. J'étais un élève très moyen. Il y a eu un concours, que j'ai passé et me voilà à Versailles. Et en vérité, ça m'a énormément plu ! Il y avait une spécialisation, qui s'appelait l'art des jardins, pour devenir paysagiste, et c'est ce que j'ai fait »⁹³⁴.

Lavier intègre l'école en 1968. Il y restera jusqu'en 1971 et l'obtention de son diplôme⁹³⁵, soit une période conséquente, préparation au concours comprise, « de quatre, cinq ans »⁹³⁶. C'est dans ce lieu que Bertrand Lavier prend goût aux choses plastiques, qu'il se doit désormais d'étudier. L'Ecole de Versailles est notamment réputée pour la pratique du dessin qui y est intensive. C'est là-bas que l'artiste s'astreint à un apprentissage plus poussé de cette discipline : « J'ai appris ça en faisant l'école de Versailles, l'école d'horticulture. On avait des cours de perspective, j'ai appris à faire tout ça, j'ai appris à dessiner (...) j'avais 18-19 ans »⁹³⁷. L'entrée dans le monde des arts plastiques se fait donc de manière détournée pour Lavier, qui au départ apprend à dessiner simplement pour faire avancer des études plutôt portée sur la botanique et le jardinage. Il apparaît que cette formation a contribué à développer le sens esthétique latent du jeune homme : « Dans ces études à l'école d'horticulture, on étudiait la botanique, l'arboriculture, le règne végétal, en scientifique, mais il y avait aussi un petit département esthétique qui s'appelait « l'art des jardins ». J'y étais très sensible »⁹³⁸. C'est en quelque sorte une éducation artistique détournée à laquelle se voue Lavier pendant ces années, qui apprend non seulement à se familiariser avec les règles plastiques, mais aussi, à les reproduire. La pratique du dessin lui a servi plus tard dans son travail d'artiste, Lavier dessinant à l'avance ses expositions pour se faire une idée de la mise en espace. L'étude esthétique des jardins, à n'en pas douter, a permis à Lavier d'aiguiser son œil et de parfaire son sens du goût. Au fond, il est question, lors d'un réaménagement ou d'une création de jardin, de bien plus que de faire pousser des plantes : il s'agit aussi d'accorder les formes, les formats, les matières et les couleurs, d'organiser l'espace avec soin, de créer des rythmes, de faire attention à l'harmonie d'ensemble en évitant les dissonances trop prononcées. Nous avons d'ailleurs soumis à l'artiste l'idée que cette formation de paysagiste a pu influencer de manière plus profonde

⁹³³ *Ibid.*

⁹³⁴ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

⁹³⁵ *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 92.

⁹³⁶ Entretien avec D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 15.

⁹³⁷ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

⁹³⁸ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet*, *op.cit.*, pp. 13-14.

sa pratique d'artiste et que certaines préoccupations se retrouvaient dans chacune de ses activités. L'artiste s'est cependant montré peu convaincu par un tel développement⁹³⁹.

L'apport de l'École de Versailles ne fut pas simplement esthétique. Certains apprentissages, typiquement liés pour le compte à l'étude des végétaux, eurent pour Lavier des conséquences significatives dans sa pratique artistique. On a fréquemment parlé de la greffe. Reprécisons :

« C'était très intéressant de découvrir à quel point il est important d'analyser la réalité du monde. La première chose que j'ai remarquée, c'est que la différence entre deux plantes se joue quelquefois sur un seul petit détail, mais c'est un petit détail qui change tout. Ma deuxième grande découverte fût la greffe. La technique du greffage permet de créer une troisième chose à partir de deux. Par exemple, la tangerine résulte d'un croisement entre la mandarine et l'orange. Quand on voit ce nouveau fruit, on se dit que ce n'est pas vraiment une greffe, mais une manipulation génétique. (...) Je dis que mon travail est comme une tangerine [après avoir comparé cela avec les « superpositions » et les « objets repeints »]⁹⁴⁰.

L'artiste a également abordé cette thématique autrement : « Nous avons un professeur, Jacques Montégut, qui était spécialiste des champignons. Il nous expliquait que les mycorhizes vivaient en symbiose avec les parties souterraines des arbres. Si l'on pratique un coupe microscopique de l'endroit où les radicelles de l'arbre se mettent sur les racines du champignon, comme un gant sur des doigts, on ne sait pas si on a affaire à un champignon ou à un arbre »⁹⁴¹. La fascination de Lavier pour ces subtiles différences, ces infimes translations, ces mystères renfermés par la Nature qui n'apparaît plus si parfaitement organisée, mais laissant de la place à l'étonnement, a sans aucun doute influencé les futures séries de l'artiste, et lui a indiqué quelques voies à suivre, que n'aurait peut-être pas suivi quelqu'un avec une formation plus classique. La première phrase de la première des deux citations est éloquent. Lavier y déclare que l'étude des végétaux l'a poussé à avoir un regard particulièrement aigu sur ce qui l'entoure, et que seul un examen attentif d'un objet peut aider à le définir. La botanique regorge d'exercices de ce type, où le but est de donner un nom et de catégoriser ce qui se trouve devant nous, exercice que l'on retrouve en quantité, et en négatif dans le travail artistique de Lavier, où il est souvent question d'interroger la signification d'un nom ou d'une catégorie, par le truchement d'objets ne correspondant a priori à aucune des deux, alors qu'un examen plus prolongé prouvera le contraire. Les études paysagères de Lavier lui ont appris à regarder le monde d'une certaine manière, à ne pas se satisfaire de généralités, mais à chercher sans cesse à préciser ce qui se trouve devant lui, et comment parfaire les moyens de désignation : « Lorsque tu étudies la botanique, tu apprends qu'il y a 450 variétés de chênes. Si bien que, [quand] on dit « un chêne », de quoi parle-t-on ? »⁹⁴². Son apprentissage le forme à penser que le monde offre une diversité infinie, et que chaque élément à sa propre spécificité et donc, son propre intérêt, façon de penser qui à n'en pas douter a conditionné en partie certains réflexes, notamment à propos des objets communs, qui comme les simples végétaux de son école, sont scrutés avec la plus grande minutie afin d'en déterminer les

⁹³⁹ Entretien avec N. Ferrand, 6 mai 2013.

⁹⁴⁰ Entretien avec D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 15.

⁹⁴¹ P. Tillet, *Bertrand Lavier, depuis 1969*, *op.cit.*, p. 121.

⁹⁴² Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet*, *op.cit.*, p. 30.

caractéristiques visuelles, et partant de là, les capacités esthétiques. Ces études, de plus, lui permettent de rencontrer de jeunes architectes, comme Jean Nouvel, son ami depuis lors⁹⁴³.

Bertrand Lavier est diplômé en 1971 et est immédiatement engagé pour participer à l'aménagement de la ville de Marne-la-Vallée, collaborant ainsi que des techniciens célèbres ou en passe de l'être comme Zublena, de Portzamparc ou Grumbach⁹⁴⁴. Lavier pourrait se féliciter de ce début de carrière facile et prometteur. Or, il se sent rapidement mal à l'aise dans son métier :

« Mes études d'horticulture me destinaient à devenir paysagiste urbaniste, une sorte de dessinateur de parcs et jardins. Il y avait donc tout de même chez moi, en toile de fond, dans mon décor intérieur, une activité, disons, de l'art des jardins pour faire de l'art tout court. Le passage de témoin s'est effectué sans heurt, d'une manière extrêmement douce et naturelle. Dans ce métier d'architecte-urbaniste des jardins, je me suis vite rendu compte que les professionnels étaient contents quand ils avaient réalisé 70 % de leur projet. Les 30 % d'échecs qu'ils considéraient ravis, je les trouvais moi insupportables. Je visais les 100 % et cette volonté de réussite qui curieusement m'a poussé vers le monde de l'art »⁹⁴⁵.

Manifestant ce fameux « besoin d'oxygène » qui l'avait amené à éviter l'Université pour travailler en plein-air, Lavier se tourne peu à peu vers une activité artistique qu'il a commencé à mener en parallèle à ses études, puis à son emploi. Il va cumuler les deux jusqu'en 1974⁹⁴⁶. Lavier en effet rejoint en 1973 le Centre national d'études et de recherche sur le paysage de Trappes, nouvellement créé, où il est employé à réaliser des analyses de sites. Cependant, son attention se tourne de plus en plus, vers le monde de l'art.

Cette incursion de Bertrand Lavier a certainement eu des conséquences irrémédiables sur sa pratique artistique, et il paraît dangereux de sous-estimer l'importance de cette période, qui correspondant à la naissance de son intérêt pour l'art contemporain, marque le temps de la formation technique et intellectuelle de Lavier. Ces deux périodes se chevauchant, et les informations se rapportant au travail de Lavier en tant que paysagiste restant assez parcimonieuses, il reste difficile de quantifier réellement l'importance de ce moment. Le peu que l'on sait cependant permet de tisser des liens entre cet apprentissage et les futures manières de l'artiste. Il est amusant de constater, du reste, qu'une future réalisation de l'artiste, et probablement son intervention la plus importante sur l'espace public, va permettre à Lavier de renouer avec son premier métier : « C'est amusant, parce qu'on m'a confié la rénovation de la place Grangier à Dijon. Je vais renouer avec toutes ces questions. J'en ai parlé avec le maire, je lui ai dit que je crois que ça allait être très « vert », très chlorophyllien. Cette place est très moche, c'est une espèce de gros paquebot en béton, et je pense créer une sorte d'oasis là-dedans. Je vais retrouver de la matière chlorophyllienne là-dedans »⁹⁴⁷. Le passé de paysagiste de Lavier, quarante ans après son terme, continue malgré tout de résonner avec sa pratique d'artiste, et à y insuffler des motifs et des idées.

⁹⁴³ Entretien avec N. Ferrand, 6 mai 2013.

⁹⁴⁴ P. Tillet, *Bertrand Lavier, depuis 1969, op.cit.*, p. 121.

⁹⁴⁵ « La joie des longs chantiers ». Entretien avec J. Henric, in *Bertrand Lavier, Conversations, op.cit.*, p. 110.

⁹⁴⁶ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

⁹⁴⁷ *Ibid.*

3) Rencontre(s) avec l'art.

Bertrand Lavier a raconté à plusieurs reprises le moment où l'art contemporain a croisé sa route. Le rapprochement entre la création contemporaine et le jeune paysagiste, est à la fois le fruit du hasard, et le produit d'un contexte. En effet, il a fallu la combinaison de la proximité géographique d'une galerie importante et de la lassitude ressentie par rapport à son travail que nous avons retranscrite plus haut :

« Je voulais être paysagiste et j'ai effectivement exercé ce métier un temps, mais je trouvais que je n'étais pas assez libre de faire ce que je voulais. A cette époque, à la fin des années soixante, je vivais dans une chambre de bonne dans la rue où se trouvait la galerie Daniel Templon. Je passais devant tous les matins et ce que je voyais n'était pas de la peinture mais des vidéos de Vostell, des installations d'Art & Language et d'autres œuvres d'avant-garde. Aucune ne me semblait être de l'art, mais je les trouvais intrigantes. Plus tard j'ai découvert que j'étais en train de regarder de l'art contemporain. Il m'est alors apparu que les artistes avaient une créativité qui me manquait en temps que paysagiste »⁹⁴⁸.

Ses passages se déroulent en 1969, soit l'année suivant son inscription à l'École de Versailles⁹⁴⁹. Décontenancé, le jeune Lavier est d'abord saisi par l'incompréhension. Intrigué, il se décida à aller demander directement au concerné, ce qui signifiait les choses exposées dans sa galerie :

« Je remontais la rue Bonaparte et je suis passé devant la galerie Daniel Templon. C'était les tout débuts de la galerie, et moi j'étais un jeune provincial qui a été surpris par ce drôle de « magasin » et qui s'est demandé ce qu'on pouvait bien montrer et vendre dans un pareil endroit. En discutant avec la personne qui tenait cette boutique, je me suis rendu compte qu'il s'agissait d'art (...). J'ajoute qu'à cette époque la peinture ne m'intéressait pas particulièrement. Je me souviens être allé, désœuvré, par une après-midi de pluie, visiter une exposition de Rauschenberg. Je dois dire que j'ai regardé ça assez décontenancé et pas autrement que ne pouvait le faire le public moyen. Cette chaise qui sortait d'un tableau... je trouvais cela farfelu. C'est donc la rencontre avec une galerie qui m'a mis en phase avec l'art contemporain, et pas du tout je ne sais quel cursus académique type École des Beaux-arts »⁹⁵⁰.

Les discussions avec Daniel Templon éclairèrent Lavier, qui comprend que la dynamique de l'art de cette époque réside plus dans l'expérimentation que dans la fabrication de belles choses. Progressivement, Lavier s'habitue à ce genre de manifestations, fréquentant la galerie Templon, mais aussi celle d'Yvon Lambert et d'Ileana Sonnabend⁹⁵¹ :

« Pour moi l'art a donc été d'emblée lié à un monde de la recherche plus qu'à l'esthétique. J'ai aussi le souvenir d'une exposition de Vostell, de ce verre pilé qui jonchait le sol de la galerie. Ce fut pour moi la manifestation d'une autre tendance de l'art le plus contemporain. A chaque fois, je regardais ces spectacles de façon détachée et c'est probablement par leur répétition que j'ai peu à peu été marqué. Bien sûr, je ne me suis pas contenté d'être un spectateur passif. Très vite, j'ai voulu en savoir plus. Je me suis renseigné, j'ai lu, j'ai discuté avec le galeriste »⁹⁵².

⁹⁴⁸ Entretien avec C. Lewallen, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 66.

⁹⁴⁹ P. Tillet, *Bertrand Lavier, depuis 1969, op.cit.*, p. 121.

⁹⁵⁰ « La joie des longs chantiers ». Entretien avec J. Henric, in *Bertrand Lavier, Conversations, op.cit.*, p. 109.

⁹⁵¹ P. Tillet, *Bertrand Lavier, depuis 1969, op.cit.*, p. 121.

⁹⁵² « La joie des longs chantiers ». Entretien avec J. Henric, in *Bertrand Lavier, Conversations, op.cit.*, pp. 109-110.

Le paysagiste, qui avoue lui-même n'avoir à ce moment « aucune culture artistique »⁹⁵³, aurait pu simplement se sentir rebuté par ce qu'il ne connaissait pas, ce qu'il n'avait jamais vu avant et qui ne semblait pas faire partie a priori de son monde. C'est paradoxalement le fossé qui existait entre l'art contemporain et lui qui a éveillé l'intérêt de Lavier : « Ce qui en général rebute le grand public (« Ce n'est pas de l'art », « On se fout de nous ») m'a accroché. L'étrangeté m'a séduit. Nous étions à l'époque de l'apparition de l'art conceptuel. Certains sont attirés par un paysage de Turner, et c'est ce qui leur donne envie d'être peintre ; pour moi, c'est la réflexion que suscitait l'exposition Art & Language qui m'a ouvert une fenêtre »⁹⁵⁴, « J'ai été séduit par quelque chose que je ne comprenais pas, mais je ne voulais pas en rester là »⁹⁵⁵.

On peut sentir ici, un autre paradoxe. Quand bien même c'est le caractère profondément expérimental – ce qui tranche avec l'esthétique attendue, telle qu'on peut la trouver dans l'art plus ancien – qui étonne et provoque l'appétit artistique du jeune Lavier, c'est finalement la vision qui reste au cœur du changement se produisant en lui. C'est parce que ces choses sont de l'ordre du jamais-vu qu'elles ont tout d'abord accroché son intérêt :

« Fort attentif en effet, notre apprenti horticulteur n'a pas manqué de remarquer l'étrangeté des curieuses choses qui s'exposaient dans la vitrine de la galerie Templon devant laquelle il passait chaque jour, alors qu'il était encore étudiant à Versailles. Ces objets singuliers (...) ne furent pas d'abord, pour Lavier, qui l'a par la suite très souvent rappelé, des œuvres d'art, mais plutôt des ruptures, dans la continuité de sa vision. Bref, tout a bien commencé pour lui par un regard »⁹⁵⁶.

Cette remarque de Catherine Francblin crée un terrain très fertile pour la réflexion. En effet, c'est en faisant un parcours habituel, depuis son appartement jusqu'à son école, que Lavier remarque puis ressent une sorte de choc ou de gêne devant des éléments qui sortent de l'ordinaire, et qu'il n'arrive pas à qualifier. C'est cette incapacité à mettre un mot sur une image qui a poussé dès le départ Lavier à s'intéresser à l'art contemporain. On trouve des répercussions de ce choc initial dans sa pratique. L'artiste crée des pièces, qui comme on l'a vu, doivent d'abord le « consterner », soit des pièces a priori « inqualifiables ». Lavier cherche à recréer cette séquence avec les spectateurs en leur proposer des œuvres mystérieuses, simples d'aspect mais difficile à catégoriser. Il y a donc d'emblée un mélange inextricable entre l'importance de la vision, son efficacité, et l'interrogation intellectuelle, celle-ci restant malgré tout subordonnée à la première, ainsi qu'une manière très personnelle, chez Lavier, de digérer l'art conceptuel, puisque celui-ci est d'emblée considéré comme une élucidation de la vision, plutôt que la mise en échec, ou le retrait de celle-ci. S'il serait non-pertinent de tenter d'expliquer l'ensemble de la pratique future de l'artiste par cette anecdote, il apparaît en revanche qu'elle illustre la tendance de l'artiste à se rattacher inéluctablement au problème de la vision.

Passé l'étape de la familiarisation avec ce nouveau monde, Bertrand Lavier va entreprendre de combler le fossé culturel, et d'étudier « en autodidacte »⁹⁵⁷, en continuant à s'adresser aux galeristes, dont il se rapproche, mais aussi en se procurant des ouvrages traitant de l'art du siècle.

⁹⁵³ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 13.

⁹⁵⁴ *Ibid.*

⁹⁵⁵ *Ibid.*

⁹⁵⁶ D. Soutif, *Bertrand Lavier, MAM, op.cit.*, p. 24.

⁹⁵⁷ C. Francblin, *Bertrand Lavier, Flammarion, op.cit.*, p. 15.

L'époque est particulièrement foisonnante. La célèbre exposition « Quand les attitudes deviennent forme » (*When attitudes become form : live in your head*), est commissionnée la même année à la Kunsthalle par Harald Szeemann, qui organise l'année suivante une grande manifestation du groupe Fluxus, et de commissionner en 1972 la « Documenta V » de Kassel qui consacre l'avènement de l'art conceptuel. Bertrand Lavier, pourtant, ne semble pas avoir été sensible à cet effervescence : « NXF : La fin de vos études, 1972, correspond à celle de la Documenta V à Kassel, l'avènement de l'art conceptuel. Vous étiez au courant à l'époque ?

BL : Pas du tout. Pour moi ça n'existait pas. Je venais de découvrir Vostell dans une exposition à Paris qui était liée au paysage et à la ville, et il avait fait un Paris en béton. Mais le travail de Szeemann, l'art conceptuel, tout ça, je l'ai appris bien plus tard »⁹⁵⁸. A ce moment, une interrogation se pose. Quand bien même Bertrand Lavier n'est pas familier des grands événements de l'art conceptuel, qu'en est-il de Marcel Duchamp, leur grande inspiration ? Les témoignages divergent. Il a déclaré : « « Le ready-made m'est apparu comme une déflagration. Cela a eu la même importance que lorsque Brunelleschi et Massaccio ont changé les règles de la perspective. Toujours à propos de Marcel Duchamp, Lavier souligne qu'il l'a « autant impressionné qu'Enzo Ferrari. Chacun à leur manière, ils ont créé des objets flamboyants dans une grande adversité »⁹⁵⁹. Pierre Tillet place ce moment de déflagration dans sa chronologie à l'année 1969. Interrogé par nos soins au sujet de Duchamp – nous n'avions pas encore pris connaissance de cette chronologie, le catalogue étant paru à l'automne 2013, soit six mois après l'entretien –, l'artiste a balayé l'idée d'un impact de Duchamp sur lui à ce moment-là :

« NXF : Je voulais revenir sur le cas Duchamp. Au moment où vous commencez votre carrière, c'est le moment du « boom » de la littérature sur Duchamp, avec le livre d'entretiens de Pierre Cabanne, etc. Est-ce que ça vous a marqué à ce moment-là ? Est-ce que ça vous a poussé à chercher à vous démarquer de lui ?

BL : Absolument pas. Jamais. C'était tellement inscrit dans la normalité. C'est comme aujourd'hui les gosses qui manipulent les ordinateurs sans y réfléchir, alors que c'est un souci pour les générations précédentes. C'est passé dans la normalité. L'onde de choc était absolument passée, et les répliques, pour utiliser le vocabulaire sismique, s'étaient déjà produites »⁹⁶⁰.

Les deux citations s'invalident l'une l'autre. Les termes sont flous. Le ready-made est-il apparu à Lavier comme une déflagration historique ou personnelle ? S'il s'agit de la première solution, la deuxième citation s'imbrique logiquement avec cette déclaration. Simplement, l'emphase avec laquelle Lavier déclare son admiration pour Duchamp cadre mal avec l'idée d'un simple soubresaut historique. On retrouve à n'en pas douter des traces du ready-made dans les premières œuvres de Lavier, qui mobilise des objets « tout faits » pour interroger des catégories fondamentales de l'art, avec une pointe d'ironie. La critique de Duchamp et le volontarisme de Lavier de s'en détacher apparaît nettement dans les années 1980, quand celui-ci décide de se servir de la peinture. La posture est moins claire lors des premières années, tant est si bien qu'on peut considérer l'avis défavorable de Lavier sur Duchamp comme une posture stratégique pour échapper à l'ombre du maître. Ses rapports, complexes, étant l'objet de la prochaine étape de notre étude, nous ne nous aventurerons pas plus loin sur ce terrain. On peut cependant émettre l'hypothèse

⁹⁵⁸ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

⁹⁵⁹ P. Tillet, *Bertrand Lavier, depuis 1969, op.cit.*, p. 121.

⁹⁶⁰ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

suivante : la découverte du travail de Marcel Duchamp est apparue au jeune Lavier comme quelque chose de très novateur pour son époque. Simplement, celui-ci découvre l'œuvre du Rouennais dans le contexte de l'art conceptuel, qui a souvent poussé la logique duchampienne dans ses retranchements extrêmes, notamment concernant la dématérialisation de l'œuvre d'art. Le travail de Duchamp est donc rapidement perçu comme un tournant historique. Passé le choc de la découverte, reste l'actualité : Duchamp est mort en 1968, et de jeunes artistes proposent des pièces révolutionnaires. Dans le contexte particulier de la fin des années 1960 et du début des années 1970, la déférence envers les aînés, le respect sans condition du travail des générations précédentes ne sont pas choses acquises. Cet environnement général de contestation, dans lequel l'art contemporain a pris une place non-négligeable, est peu favorable à l'aveu d'une filiation intellectuelle.

Les rencontres avec quelques figures clés de l'époque est un autre aspect important de la rencontre de Bertrand Lavier avec l'art contemporain. Si une partie non-négligeable d'entre elles se sont produites une fois la carrière de Lavier lancée, il apparaît important d'en mentionner une. Interrogé et enthousiasmé par ses récentes découvertes de l'art contemporain, Bertrand Lavier commence à fomenter des idées, des plans, concernant des œuvres à réaliser, ou des expérimentations artistiques qui lui semblent intéressantes :

« Parallèlement, je suis devenu assidu à la galerie Daniel Templon, et puis j'ai découvert qu'il y avait d'autres galeries – Yvon Lambert, Ileana Sonnabend – qui exposaient des choses très proches. Ensuite, j'ai fait mes « travaux pratiques », et il a bien fallu que je les montre. Les Beaux-Arts n'enseignent pas à devenir artiste, mais ils font gagner du temps en donnant accès à un milieu un réseau de gens. Comme je ne pouvais pas bénéficier de cela, je me suis dit : « il faut que je prenne contact avec un critique d'art », et le seul dont j'avais entendu parler c'était Pierre Restany. Je l'avais vu à l'émission de télévision « Bienvenue chez Guy Béart » dans un face-à-face avec Bernard Buffet. Restany parlait des Nouveaux Réalistes. Buffet disait « Nous n'avons plus qu'à ranger nos pinces ! ». J'étais encore presque un adolescent et cette nouveauté m'intéressait beaucoup »⁹⁶¹.

Il entreprend donc de contacter le célèbre critique, entreprise, aux dires de l'artiste, sans difficulté majeure : « Je ne sais pas comment j'ai eu son numéro... je ne me rappelle plus, peut-être dans l'annuaire, tout bêtement. C'était très facile »⁹⁶². La rencontre a lieu début 1969, Lavier montrant son cahier d'idées au critique, qui accueille ses propositions favorablement et l'encourage à persévérer, ce qui donnera lieu, lors de l'été, à la naissance d'*Ampelopsis* ou *Premiers travaux de peinture*, la première œuvre de Lavier⁹⁶³. L'artiste revient vers le critique, qui continue de lui donner son approbation, avec, en sus, un conseil : « il m'a dit « Allez-y, mais après, ce serait bien que vous rencontriez des gens de votre génération ». Et j'ai rencontré Catherine Millet... »⁹⁶⁴. Après lui avoir présenté ses idées et ses travaux, celle-ci l'invite à participer à la VII^{ème} Biennale de Paris, prévue pour 1971, pour laquelle Lavier présentera une *Proposition pour le 3^{ème} degré de*

⁹⁶¹ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 14.

⁹⁶² Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

⁹⁶³ P. Tillet, *Bertrand Lavier, depuis 1969, op.cit.*, p. 121.

⁹⁶⁴ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 14.

perception, et qui constitue sa toute première exposition⁹⁶⁵. Dès lors la carrière de l'artiste Bertrand Lavier est lancée.

4) Les débuts.

Comme on l'a mentionné précédemment, le passage entre la carrière de paysagiste et celle d'artiste à part entière se fit comme « un changement progressif »⁹⁶⁶. Les choses s'enchaînent assez simplement pour Bertrand Lavier. Alors qu'il est toujours actif et rémunéré en tant que paysagiste – il commence en fait ses deux carrières la même année, en 1971 – Restany le programme, l'année suivante, pour sa deuxième exposition, cette fois en Italie, « Projets européens pour l'opération Vésuve », Galleria Il Centro, Naples (mai), Centro Domus, Milan (juin)⁹⁶⁷.

En 1973, Lavier s'engage auprès de la galerie Lara Vincy, qui organise sa première exposition personnelle du 18 septembre au 15 octobre⁹⁶⁸. Il vend pour la première fois une œuvre l'année d'après, *Café de la Gare* (ou *Apéritif au Café de la Gare*)⁹⁶⁹, achetée par la collectionneuse Danièle Bouilhet, qui l'introduit l'année suivante à Denyse et Philippe Durand-Ruel, grands collectionneurs de l'artiste par la suite. Ces mêmes personnes le présente à Jean-Pierre Raynaud, premier artiste contemporain qu'il rencontre⁹⁷⁰.

Il existe à ce sujet un flou, l'artiste ayant par ailleurs déclaré que son premier contact avec un artiste fut Niele Toroni : « Le premier artiste que j'ai rencontré est Niele Toroni »⁹⁷¹. Il s'agit sans doute d'une erreur de l'artiste, Toroni lui ayant été présenté par Soulillou, qu'il ne rencontre qu'en 1975 : « Jacques Soulillou, premier intellectuel à avoir écrit sur ce que je faisais, m'avait emmené à Poissy voir Toroni. Soulillou ainsi que Serge Lemoine avaient vu en 1975 mon exposition au CNAC »⁹⁷². Cette exposition au Centre National d'Art Contemporain est du reste, encore à mettre au crédit des relations de l'artiste. Invité à dîner chez Restany, Lavier y rencontre Pontus Hulten, avec lequel il sympathise : « Hulten était un directeur de musée qui savait prendre des décisions rapidement. Il a fait le nécessaire pour que je puisse exposer [au Cnac] »⁹⁷³. Il y expose *Indicateur des Chemins de dérive (courbe de Gauss)* ainsi que *Valse n°6...*. Arrive, à ce moment, une des dernières rencontres importantes de son début de carrière :

« Le troisième a été Raymond Hains. J'avais un petit appartement à côté du Drugstore Saint-Germain. Je suis allé y chercher des cigarettes vers dix heures du soir, et il m'a abordé : »

⁹⁶⁵ Bertrand Lavier, *Galleries contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit.*, p. 92. Cf aussi l'entretien avec C. Millet, in *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 14.

⁹⁶⁶ Entretien avec C. Lewallen, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 66.

⁹⁶⁷ Bertrand Lavier, *Galleries contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit.*, p. 92.

⁹⁶⁸ *Ibid.*

⁹⁶⁹ P. Tillet, *Bertrand Lavier, depuis 1969, op.cit.*, p. 122.

⁹⁷⁰ *Ibid.*

⁹⁷¹ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 14. Lavier ajoute qu'il a rencontré Jean-Pierre Raynaud en second.

⁹⁷² *Ibid.*

⁹⁷³ *Ibid.*

Vous êtes Bertrand Lavier, je suis Raymond Hains ». Il avait vu mon exposition chez Lara Vincy, où j'avais présenté dans l'annuaire du téléphone tous les abonnés habitant la rue Barthélémy et j'étais allé marquer leur porte d'une simple croix, d'une croix de Saint-André. Ca l'avait inspiré ! Il m'a proposé d'aller manger des huîtres près des Champs-Élysées, à la Brasserie Lorraine. A six heures du matin, à notre septième plateau d'huître, je commençais à m'endormir. J'ai découvert Hains comme ça, par une plongée immédiate dans son univers. La rencontre de ces trois artistes a été, pour moi, une chance »⁹⁷⁴.

En quelques années, l'artiste s'est créé un réseau très efficace de personnes, constituant un cercle suffisant à son éclosion : galeristes, collectionneurs, commissaires d'expositions, critiques d'art, journalistes, artistes... tous ces gens contribueront au lancement de la carrière de Lavier. On peut s'étonner de la facilité de Lavier à se créer, en quelques années, un groupe de personnes influentes et bienveillantes. Tous les événements mentionnés semblent s'enchaîner avec une fluidité stupéfiante. Evidemment, Lavier n'a fait que quelques expositions sur une longue durée, et pourtant son travail génère un intérêt manifeste de la part de gens importants. Un tel succès de la part d'un complet néophyte est notable. Lavier est en grande partie responsable de cette impression, laissant entendre que tout s'est effectué le plus naturellement du monde : il entre dans une galerie, rencontre son propriétaire, qui lui explique à quoi les œuvres correspondent. Puis, galvanisé, remplit un cahier de projets artistiques, qu'il soumet au critique d'art le plus connu et probablement l'un des plus importants de la deuxième moitié du siècle, qui le reçoit sans difficultés, l'encourage dans ses démarches et le programme rapidement pour une exposition. Si la rencontre avec des collectionneurs, les présentant à d'autres, qui à leur tour l'introduisent à des artistes, est un schéma courant du fonctionnement de n'importe quel réseau, la rencontre avec Raymond Hains, frise elle aussi le merveilleux. Lavier étant le principal témoin et rapporteur de ces événements, ce sentiment de légèreté, de facilité, est entièrement de son fait. Il est probable que le chemin fut plus difficile qu'il ne veuille bien l'admettre. Cependant, cette manière de raconter est en soi une information. Elle correspond à la vision que Lavier se fait de l'art, contre le pathos, la « transpiration » comme disait Duchamp, un art sans effort apparent, vif. Tout cela peut encore être envisagé comme une stratégie, l'artiste déclarant, non sans malice : « Vous savez, en dépit des apparences, j'ai vraiment *fait exprès* de faire, comme on dit, de l'art »⁹⁷⁵. Cela coupe court à l'idée que Lavier est devenu artiste « par accident », et accrédite la thèse qu'au contraire – mais sans aller jusqu'à dire que tout était planifié d'avance – que le Bourguignon a su choisir les bons moments et les bonnes personnes pour sortir ses « coups ».

Une fois arrivée au milieu de la décennie 1970, la carrière de Lavier prend son essor. Il est convié à la Biennale de Venise, lieu de consécration s'il en est, en 1976⁹⁷⁶. Serge Lemoine considère que sa réputation, en France et dans le monde, se confirme dès le début des années 1980⁹⁷⁷ (on pense ici à l'exposition à la Clocktower à New-York où Lavier surprend une partie de des gens qui suivent son travail, avec le chantier des « objets repeints »). La décennie 1980 achève d'asseoir la position de Lavier :

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁷⁵ Entretien avec B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 15.

⁹⁷⁶ S. Lemoine, *ibid.*, p. 5.

⁹⁷⁷ « La leçon intellectuelle ». Entretien avec S. Lemoine, *in Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 56.

« Après une première exposition personnelle au Centre National d'Art Contemporain à Paris, en 1975 et une participation à la Biennale de Venise en 1976, il a été convié en 1979 dans les musées, les centres d'art et quelques galeries renommées à participer à des expositions fameuses, telles que *Leçons de choses* à Berne, en 1982, *New Art 83* à Londres, *International Survey of Painting and Sculpture* à New York en 1984 ou encore *Chambres d'Amis* à Gand en 1986. (...) Sollicité dans les manifestations internationales telles que la Biennale de Sao Paulo en 1985 et la Biennale de Sydney en 1986, il est invité pour la deuxième fois à la Documenta de Cassel, lieu de reconnaissance à la fois souverain et exigeant de sélection, tout autant que par le parti-pris de ses organisateurs. Sa présence à la Documenta 8 montre bien l'étendue de la reconnaissance que rencontre son œuvre »⁹⁷⁸.

Pourtant bien accueilli par le monde de l'art, Lavier a toujours refusé d'en faire partie intégrante. Interrogé en 1987, alors qu'il jouit d'une réputation mondiale, l'artiste déclare : « J'ai travaillé dans le grand confort de l'isolement relatif. C'est dire que les choses n'ont pas fondamentalement changé, car aujourd'hui, si je travaille moins dans l'ombre, je reste très isolé, ce qui demeure une situation enviable pour continuer à faire ce que l'on veut »⁹⁷⁹. L'artiste nous a confirmé cette position lors de notre entretien :

« NXF : Le milieu ne vous plaît vraiment pas ?

BL : C'est-à-dire que je me sens très bien en ayant un pied à Paris et un pied à la campagne. J'ai toujours vécu comme ça. Je ne suis pas dans ce bain en permanence, alors qu'il y a des artistes pour qui c'est un moteur, ils ont besoin de baigner dedans. Ils arrivent dans une ville, ils vont tout de suite dans un musée... Je ne suis pas du tout comme ça.

NXF : Ca vous pèserait d'en dépendre ?

BL : Oui c'est ça.»⁹⁸⁰.

Après avoir passé l'essentiel de sa carrière à interroger les catégories de l'art, les définitions toutes faites, les acquis rassurants de la normalité, l'artiste ne semble pas enclin à se laisser enfermer dans une case précise. Lavier construit clairement son identité de plasticien à partir d'une position extérieure. C'est ainsi qu'il affirme, non sans provocation, fréquenter très peu les musées : « Il est vrai que le fait de ne pas fréquenter les musées traditionnels correspond chez moi à un réel désintérêt »⁹⁸¹. Nous parlions plus tôt de manque de déférence envers les aînés, nous sommes ici au cœur du problème. Couplé au ton postmoderne de son travail, ce genre de déclaration donne l'image d'un artiste libre face aux références, aux traditions, un artiste par conséquent apte à jouer avec. Lavier, qui déclare à qui veut l'entendre qu'il a mis des décennies avant d'aller au Louvre, cherche avant tout l'efficacité dans son travail. Cette efficacité va avec une certaine forme de légèreté. Lorsqu'il affirme ne pas fréquenter outre mesure les grandes expositions, ou ne pas prêter plus d'attention que cela à l'histoire de l'art, Lavier adresse un message : il ne veut pas « s'alourdir », ne pas emmagasiner des références, des informations inutiles, se noyer dans l'interminable chronologie des créations plastiques humaines. Il veut nous dire qu'il ne prend de l'art que ce dont il a besoin, sans se sentir débiteur en retour, renvoyant sciemment l'image d'un artiste difficilement saisissable, à l'instar de ses propres œuvres, basées sur le doute et le trouble.

Plus encore que les informations obtenues, c'est la façon dont Bertrand Lavier livre l'histoire de sa vie et de son entrée dans le monde de l'art contemporain. L'exercice biographique tel que le

⁹⁷⁸ S. Lemoine, *Bertrand Lavier*, Athénéum, le Consortium, *op.cit.*, p. 5.

⁹⁷⁹ « La leçon intellectuelle ». Entretien avec S. Lemoine, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 56.

⁹⁸⁰ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

⁹⁸¹ « La joie des longs chantiers ». Entretien avec J. Henric, in *Bertrand Lavier, Conversations, op.cit.*, p. 111.

pratique Lavier fait partie intégrante de la promotion et de l'expression de son art, il s'agit d'une affirmation du caractère paradoxal, léger et surprenant de la création. Si ces précisions sont bienvenues, et permettent de mieux comprendre certaines choses par rapport au travail de l'artiste, elles sont en revanche tout à fait insuffisantes quant à l'expression de la réalité en art telle que Bertrand Lavier la conçoit. Il est alors nécessaire d'essayer de le confronter à quelques grands modèles historiques, à commencer par Marcel Duchamp, l'un des grands artisans de l'intrusion du réel dans l'art, et aussi figure fréquemment convoquée lorsqu'il s'agit d'établir une paternité artistique à Lavier.

Chapitre II : Bertrand Lavier, héritier de Marcel Duchamp ?

Lorsque l'on en est à réfléchir aux différentes inspirations qui ont pu avoir un impact sur la pratique de Bertrand Lavier, il paraît évident qu'il faille se pencher sur le cas de Marcel Duchamp. Pionnier dans l'utilisation de l'objet commun dans l'histoire de l'art, initiateur des questionnements sur les catégories artistiques, prise de recul quant au « faire », humour, décalage, tout semble indiquer une filiation entre Duchamp et Lavier. De fait, il est difficile, sinon impossible, de trouver un texte sur Lavier qui ne comporte pas les mots « readymade », « duchampien », « inframince »⁹⁸², « objet décontextualisé » etc. Le moins que l'on puisse dire, c'est que les avis divergent assez fortement selon les auteurs. Mentionnons d'emblée qu'une partie des commentateurs assidus de Lavier sont aussi des exégètes de Duchamp : Thierry de Duve a produit nombres d'écrits importants sur le ready-made⁹⁸³ ; Bernard Marcadé est l'auteur d'une biographie extrêmement fournie⁹⁸⁴, pour ne citer qu'eux. De Duve est probablement, comme nous allons le voir, celui qui va le plus loin dans sa comparaison positive entre les deux, Marcadé se montrant nettement plus mesuré. La majeure partie des auteurs se situent dans une frange intermédiaire, reconnaissant une part d'influence de Duchamp sur Lavier, tandis que Catherine Millet et Alain Coulange, pour des raisons différentes, restent extrêmement circonspects quant à la mise en relation des deux. Sans la rejeter, ils la réduisent au minimum. Il est amusant de noter que ces différences de vue produiront, par textes interposés, de vifs échanges entre de Duve⁹⁸⁵ et Coulange⁹⁸⁶ où chacun exposera des arguments par ailleurs assez convaincants. Il est aussi important de noter que de Duve, dans son ouvrage portant sur la définition du ready-made et sur ses conséquences sur l'art contemporain, ne mentionne Lavier à aucun moment (alors qu'il ne se prive pas d'y inclure nombre d'artistes de la même génération).

Cette relation entre Marcel Duchamp et Bertrand Lavier est donc génératrice de textes, de pensées, d'avis et ce rapprochement conditionne souvent le commentaire général produit sur Lavier. Convoquer un artiste aussi important n'est pas sans conséquences, et une telle comparaison peut avoir des effets nocifs sur la compréhension précise sur le travail de l'artiste. Dire que les objets choisis par Lavier sont ready-made est un élément de réponse, mais cela ne doit pas

⁹⁸² Fréquemment utilisé pour Lavier au point qu'on se demande s'il ne l'a pas inventé lui-même, il convient de rappeler que ce terme est à la base utilisé par Duchamp. Cf D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, le Passage de l'art, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2000, p. 123.

⁹⁸³ T. de Duve, *Résonnances du ready-made, Duchamp entre Avant-Garde et tradition*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.

⁹⁸⁴ B. Marcadé, *Marcel Duchamp, la vie à crédit*, Flammarion, Paris, 2007.

⁹⁸⁵ T. de Duve, « Lavier/Sélavy » in *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*

⁹⁸⁶ A. Coulange, « Peut-être », *op.cit.*

dispenser d'essayer de voir plus loin. Duchamp apparaît encore trop souvent comme la solution de facilité pour tenter d'éclairer le spectateur sur la pratique du Bourguignon. Utiliser une comparaison entre deux artistes est rarement le meilleur moyen d'expliquer réellement ce que fait l'un ou l'autre. A cela s'ajoute le fait que Duchamp est probablement l'un des artistes dont la pratique est la plus cryptée, et donc la plus difficile à manipuler. En effet, au cours de nos recherches, nous avons pu constater à quel point les interprétations pouvaient diverger sur les intentions, les œuvres, et les buts de Duchamp, ce qui rend extrêmement mal aisé les convocations rapides de son nom. Il apparaît ainsi que la définition précise du ready-made est encore sujette à débat. Le manque d'explications de Duchamp, voire ses contradictions, n'arrange absolument pas les choses. Lavier, souvent acculé par les intervieweurs, sommé de s'expliquer sur ses rapports avec l'artiste franco-américain lors de quasiment chaque entretien qu'il accorde, répète inlassablement que l'inspiration de Duchamp reste modérée, ce qui, d'ailleurs, n'a aucun effet : les commentateurs continuent de lui poser la question et de gloser sur le sujet. Le présent travail n'échappe pas à ce problème.

« On n'a peut être pas assez remarqué à quel point Duchamp, dans ses propres écrits comme dans ses propos, s'est toujours montré simple, laconique, « banal »⁹⁸⁷. Au point, même d'en être, probablement volontairement, insuffisant. C'est en partie de là que provient la fascination que Duchamp a exercé et exerce toujours sur le monde contemporain, qu'il s'agisse des artistes, des critiques, des essayistes, des historiens d'art ou du public⁹⁸⁸. Duchamp est selon la formule communément admise la figure de Janus de l'art contemporain, le Gémeaux diabolique, à la fois messie et antéchrist de la création du XX^e siècle. Il serait tout aussi juste de déclarer qu'il en est le Sphinx. Les réponses qu'il a formulées à propos des questions sur son art sont lapidaires, incomplètes, à l'occasion contradictoires. Ceci fait partie du contrat tacite que Duchamp a proposé au public. Celui-ci, étant au moins aussi responsable de la fabrication de l'œuvre que l'artiste, a sa part de responsabilité dans la portée de celle-ci. L'artiste n'a donc pas, et même, ne doit pas, fournir d'explications détaillées qui subjectiveraient beaucoup trop l'œuvre en question. Il convient de rappeler également que l'essentiel de la littérature produite à propos de Duchamp est simultanée, voire postérieure aux premiers véritables entretiens que celui-ci a acceptés à la fin de sa vie à partir des années 1960, soit au minimum quarante ans après les premiers ready-mades, où c'est un Duchamp âgé, confondant parfois les noms et les dates, rompu à la science de ne pas répondre aux questions, qui fournit les sentences aujourd'hui considérées comme explications canoniques. Les premières tentatives d'éclairages de l'œuvre de Duchamp apparaîtront la décennie suivante : « Dans la théorie (et l'édition) : fièvre duchampienne chez les intellectuels depuis environ 1975, dans et en dehors des cercles spécialisés de la critique ou de l'histoire de l'art. Enfin, dans la vie culturelle : inauguration de Beaubourg par une rétrospective Duchamp en 1977 »⁹⁸⁹. On

⁹⁸⁷ P. Cabanne, Marcel Duchamp, Ingénieur du Temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne, ed. Belfond, Paris, 1967, 1977, p. 14-15.

⁹⁸⁸ « A ce petit jeu, le ready-made de Duchamp a produit une onde de choc telle, qu'un bon nombre de consciences d'artistes et d'historiens a été plongé dans la torpeur et la dévotion. » B. Lavier, *Plus* n° 34, op.cit.

⁹⁸⁹ T. de Duve, Résonances du Ready-Made. Marcel Duchamp entre avant-garde et tradition, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989, p. 11.

observe à ce moment-là deux choses. Premièrement, que ces ouvrages ne peuvent relever au mieux que de la très pertinente spéculation. On ne peut pas comparer par exemple, *la valeur de Du Spirituel dans l'art de Kandinsky*, produite par l'artiste lui-même, au moment où se cristallise son style, et une analyse sur Duchamp écrite dix ans après sa mort et cinquante ans après la naissance des œuvres. Ce phénomène est facilement observable. Les commentaires sur *Etants donnés*, œuvre posthume de Duchamp dont il interdisait l'exposition par testament jusqu'à dix ans après sa mort, et sur laquelle il n'a laissé aucune explication, sont particulièrement variés et contradictoires. Deuxièmement, que Bertrand Lavier a commencé sa carrière d'artiste au moment où cette littérature explose, ce qui veut à la fois tout dire et rien dire. Lavier n'a pas été bercé dans les chants de Duchamp, mais a débuté son activité en plein « Duchamp-revival ».

L'ambition de ce moment de notre étude est d'apporter justement une réponse claire à ce sujet. Savoir si oui ou non Duchamp a eu une influence sur Lavier et si oui, dans quelle mesure, et dans quel domaine. Nous nous concentrerons donc sur trois points essentiels, deux fréquemment sinon systématiquement relevés par les commentateurs : l'utilisation de l'objet et la position de l'artiste. Nous développerons un troisième et dernier point quasiment jamais soulevé, et qui pourtant nous apparaît comme clé dans l'explication des rapports entre Duchamp et Lavier, et surtout qui amorcera des éléments de réponses quant à notre interprétation finale du travail du seul Bourguignon : l'approche du réel chez Duchamp comme chez Lavier. Lavier, à maintes reprises, a du tempérer l'ardeur de ses commentateurs, souvent prompts à clouer au-dessus de son lit le portrait de Duchamp : « La myopie qui altère bon nombre d'analyses sur les œuvres où l'objet est utilisé, a un effet consternant, d'ailleurs ces myopes ne sont pas pour autant daltoniens lorsqu'il s'agit d'évaluer les différences essentielles entre deux peintures monochromes. J'observe le contresens courant à propos du ready-made et de l'objet qui n'ont évidemment aucun rapport »⁹⁹⁰. Le but avoué de cette fraction du texte est donc de permettre que l'arbre duchampien ne cache plus la forêt lavierienne.

1) Ready-made duchampien et objet lavierien.

1.1. Définitions du Ready-made.

Il convient de bien avoir ces éléments en tête lorsque l'on cherche à établir les liens qui peuvent exister entre Marcel Duchamp et Bertrand Lavier. Le premier paramètre commun que nous allons tenter d'élucider à leur propos est le rapport qu'ils entretiennent avec l'objet, et plus précisément, comment procèdent-ils pour transformer un banal ustensile en œuvre d'art. Ceci revient donc à l'entreprise suivante : définir le ready-made et préciser en quoi Lavier s'en approche

⁹⁹⁰B. Lavier, *Plus* n° 34, Dijon, in *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 109.

ou s'en éloigne. La présente étude n'a pas la prétention d'apporter une réponse définitive et engagée sur le ready-made. Nombres d'auteurs, très compétents en la matière se sont déjà essayés à l'exercice. Il s'agit ici plutôt d'examiner, en combinant les déclarations de Duchamp et celles de ses commentateurs, de déterminer plusieurs façons d'envisager le ready-made, y compris celle de Lavier, puis de mettre à jour objectivement ce que Lavier y puise ou oppose. Il est nécessaire ici de rappeler que l'étude ne porte pas sur Marcel Duchamp ou son œuvre, mais plutôt sur les rapports que Lavier entretient avec lui ou elle. L'auteur n'a donc aucunement la prétention d'apporter la vérité ultime sur cet artiste éternellement fascinant qu'est Marcel Duchamp. On peut dégager, trois visions possibles du ready-made : la lecture conceptuelle, la lecture sociologique et la lecture esthétique, chacune n'étant d'ailleurs pas nécessairement exclusive des autres. Nous terminerons par le point de vue adopté par l'artiste.

a) *Le ready-made comme tentative conceptuelle.*

La lecture conceptuelle est la plus répandue, et envisage le ready-made davantage comme une idée que comme un objet. Cette vision s'appuie sur les déclarations de Duchamp lui-même, qui utilisa la terminologie a posteriori à propos de deux œuvres réalisées dans les années 1910 :

« En 1914, j'ai fait le *Porte-bouteilles*. Je l'ai acheté simplement au Bazar de l'Hotel de Ville. L'idée d'une inscription est entrée dans l'exécution à ce moment-là. Il y avait une inscription sur le porte-bouteilles dont je ne me souviens pas. Quand j'ai déménagé de la rue St-Hyppolyte pour partir aux Etats-Unis, ma sœur et ma belle-sœur ont tout enlevé, on a mis ça aux ordures et on n'en a plus parlé. C'est surtout en 1915 aux Etats-Unis, que j'ai fait d'autres objets à inscriptions comme la pelle à neige, sur laquelle j'ai écrit quelque chose en anglais. Le mot « ready-made » s'est imposé à ce moment-là, il paraissait convenir très bien à ces choses qui n'étaient pas des œuvres d'art, qui n'étaient pas des esquisses, qui ne s'appliquaient à aucun des termes acceptés dans le monde artistique »⁹⁹¹.

Ce geste de choisir un objet industriel, d'intervenir de façon minimale à son endroit, puis de l'envisager comme une œuvre d'art est alors inédit, d'autant que Duchamp précise qu'il faut pour réaliser un ready-made ressentir une indifférence visuelle par rapport à l'objet : « Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces ready-mades ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment d'une absence totale de bon ou de mauvais goût... une anesthésie complète »⁹⁹². Duchamp est alors en guerre contre « le rétinien », la dimension visuelle, qu'il considère comme le seul moteur de la peinture depuis bien trop longtemps. Il faut donc enrayer cette mécanique de subordination de l'objet à l'esthétique, et, au-delà, au goût, considéré comme trop subjectif⁹⁹³. Ceci jette d'emblée les bases d'un art « pur » débarrassé de la contingence, un art conceptuel donc, apte à embrasser l'universel. D'où la nécessité de développer une anesthésie esthétique, par le truchement d'objets ni beaux ni laids que l'on ne regarde même pas.

⁹⁹¹ P. Cabanne, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, pp. 79-80.

⁹⁹² M. Duchamp, *Duchamp du signe, op.cit.*, p. 191.

⁹⁹³ Le goût pour Duchamp est « une habitude. La répétition d'une chose déjà acceptée. Si on recommence plusieurs fois quelque chose cela devient du goût. Bon ou mauvais, c'est pareil, c'est toujours du goût » in M. Duchamp *Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 80.

Pour Duchamp, l'objet doit devenir transparent et immatériel. Il faut pour cela prendre ses distances avec lui, ce qu'il accomplit avec le titre, volontairement éloigné de l'objet. Le porte-bouteilles devient *Hérisson*⁹⁹⁴, l'urinoir une *Fontaine*⁹⁹⁵, la pelle *In Advance of the Broken Arm*⁹⁹⁶ etc, ce qui permet de décaler le ready-made par rapport à son identité initiale d'objet : « S'agissant du readymade, l'acte de dénomination n'est pas un acte de clôture, il n'est pas destiné à enfermer le référent dans un cadre verbal. Le titre humoristique d'un readymade crée un jeu entre les éléments phonétiques et figuratifs, ce qui détruit et fait éclater en conséquence son caractère d'objet »⁹⁹⁷. L'objet n'est plus désigné, décrit, mais cible d'un jeu littéraire, et par conséquent, placé sur le domaine mental. L'intérêt se déplace de l'objet à l'interstice entre la chose et le mot censé s'y rattacher, faisant disparaître l'item de l'équation :

« Comme son titre, le readymade est donc à la fois plus et moins qu'un objet. Il n'a de sens et n'existe en tant que tel que grâce à l'acte de nomination qui le valide, mais d'un autre côté, les titres brisent l'objet auquel ils se réfèrent dans la mesure où ses dimensions littérales et figuratives interfèrent avec la perception que nous en avons et la conditionnent. Le titre fonctionne donc moins comme un nom que comme un matériel signifiant dont les redondances phonétiques à l'égard de l'objet établissent un relais de significations qui en déplace et brouille l'identité. Sous couvert de le définir, redondances et allitérations exténuent en lui son caractère d'objet »⁹⁹⁸.

Il ne s'agit pas d'analyser l'objet comme une hypothétique sculpture, mais comme une tentative linguistique, soit selon ses propriétés épistémologiques et non physiques. Duchamp fait du ready-made une proposition sur l'art, et non un artefact.

La nature conceptuelle du ready-made se justifie également par son statut de copie. L'objet choisi est en effet une copie industrielle, tirée à partir d'un moule qui n'est donc que le négatif de l'objet, son absence physique par excellence. Il ne s'agit donc à aucun moment d'un original unique, mais d'une émanation sérielle d'une idée-prototype. Ensuite, Duchamp n'a eu aucun état d'âme à réaliser de nouvelles versions des ready-mades avec des objets différents, quand les œuvres venaient à être perdues ou détruites. Ici Duchamp cherche à mettre en avant le caractère « copieur » de l'art, les œuvres de l'histoire de l'humanité étant le fruit d'attentes préméditées, réalisées avec des techniques traditionnelles identifiées, avec un matériel *prévu* à cet effet. On parle pour une œuvre d'une *représentation*, soit, d'une *reproduction* : « Duchamp remet en cause l'idée que les copies dépendent d'un original puisqu'il montre que les originaux sont en quelque sorte des copies dans la mesure où ils ne sont qu'un assemblage de gestes et de conventions prédéterminées »⁹⁹⁹. Il n'y a pour lui alors aucune différence entre un tableau et un objet industriel, ce qui par extension amène à une indistinction qualitative entre un original et une copie, tous deux étant au final les produits d'une idée antérieure et supérieure. Seule compte la reproduction mentale de cette idée, la seule donnée indispensable à l'existence de l'œuvre.

C'est ici que prend véritablement forme l'idée d'une ontologie purement mentale du ready-made, puisque l'exécution de l'objet sa présentation, devient accessoire par rapport à la recherche

⁹⁹⁴ Cf. ANNEXES, fig. 18.

⁹⁹⁵ Cf. ANNEXES, fig. 23.

⁹⁹⁶ Cf. ANNEXES, fig. 20.

⁹⁹⁷ D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 90.

⁹⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹⁹ *Ibid.* p. 15.

intellectuelle dont il est issu - ce qui permet notamment à plusieurs critiques de rapprocher le ready-made de Duchamp à la « cosa mentale » de De Vinci¹⁰⁰⁰. En présentant simplement l'objet lui-même, l'artiste supprime le problème de la représentation et donc, ceux de l'esthétique et de l'image. On ne s'intéresse plus à la façon dont l'objet est figuré ; on se demande davantage comment et pourquoi se présente-t-il dans l'espace artistique, ce qui équivaut à la problématisation des conditions de possibilités de l'œuvre d'art. Duchamp place alors l'art dans le questionnement, dans ce qu'il reste à penser : « « C'est ce chaînon manquant qu'est l'art en réalité et non point les chaînons qui existent. L'art n'est pas ce qu'on voit, il est dans la lacune » »¹⁰⁰¹. Duchamp introduit ici la notion d'un « retard », au sens où le spectateur ne doit pas être mis devant une évidence mais devant un événement déstabilisant, induisant une réflexion, préférant le temps de la réflexion à l'immédiateté de la vision. S'agissant d'une question, l'artiste-émetteur ne peut revendiquer une quelconque propriété, pas plus que le spectateur, qui n'entretient qu'un rapport intellectuel avec l'œuvre. Ceci se vérifie avec l'exemple le plus célèbre d'entre eux, *Fontaine*. Refusée et cachée par le comité d'organisation du Salon des Independents en 1917, puis perdue par Duchamp, elle n'est connue que par le biais d'une photographie réalisée par Adolf Stieglitz pour le magazine *The Blind Man*¹⁰⁰². Il est impossible alors de faire l'expérience physique de *Fontaine*, qui ne peut être que pensée, réfléchie. Même en contemplant sa reproduction, on ne la rencontre que sur le plan mental : la reproduction n'actionne qu'une abstraction de la vision, au sens où on ne voit pas l'objet mais son image, image que l'on reconnecte, en pensée, à l'objet initial qui n'est pas présent. Le ready-made ne se situe pas dans l'objet, mais dans le monde des idées, et reste donc en permanence accessible, non pas dans l'univers physique mais dans « le musée imaginaire »¹⁰⁰³.

En tant que question portant sur l'ontologie de l'œuvre d'art, le ready-made se place sur le terrain absolu du conceptuel : le travail sur l'art lui-même. Le ready-made ne nous somme pas de déterminer s'il s'agit d'une bonne sculpture, mais plutôt s'il s'agit d'art : « On ne peut juger de la valeur de *Fontaine* si l'on ne s'efforce de concevoir la valeur de façon dynamique, non statique. (...) La valeur de *Fontaine* est fonction des conditions qui rendent impossible la distinction entre l'art et le non-art »¹⁰⁰⁴. L'œuvre agit alors comme la mise en action de penser l'art, sa perpétuelle et nécessaire redéfinition, ce qui poussa notamment Duchamp à rester perplexe devant l'éventuelle classification de son travail :

« (à Francis Roberts) : « Je ne savais même pas si je devais la mettre avec le reste de mes œuvres ou l'appeler œuvre » »¹⁰⁰⁵ ; « « Cette machine n'a pas d'intention, sinon me débarrasser de l'apparence de l'œuvre d'art. C'était une fantaisie. Je ne l'appelais pas une « œuvre d'art ». Je ne l'appelais d'ailleurs pas. Je voulais en finir avec l'idée de créer des œuvres d'art. Pourquoi les œuvres doivent-elles être statiques ? » »¹⁰⁰⁶.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 78

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰⁰² Cf. T. de Duve, *Résonances du Ready-Made. Duchamp entre Avant-Garde et Tradition*, op.cit., p. 49.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁰⁴ D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, op.cit., p. 128.

¹⁰⁰⁵ A. Gervais, *C'est Marcel Duchamp dans « la fantaisie heureuse de l'histoire »*, op.cit., pp. 64-65.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 66.

Signe que le ready-made doit rester à l'état d'expérimentation et d'interrogation, l'artiste n'a cherché ni à les montrer¹⁰⁰⁷, ni à les vendre¹⁰⁰⁸. En ce qu'ils ne sont en rien des œuvres d'art, mais qu'ils nous encouragent à les labelliser de la sorte, le ready-made doit être envisagé comme une tentative de définir l'œuvre d'art de façon minimale, un moyen de trouver l'étincelle magique qui transforme potentiellement n'importe quel élément de la nature en œuvre, la volonté de dessiner les contours absolus du geste artistique.

Le terme lui-même apparaît comme un mot-valise, qui ne se réfère ni totalement à l'objet, ni à l'œuvre d'art, et définit cet état de suspension bien particulier :

« Quant à l'appellation « readymade », elle se justifie dans la mesure où « elle semblait convenir parfaitement à ces objets d'arts qui n'étaient ni des œuvres d'art ; ni des esquisses, et qu'aucun autre mot ne pourrait définir »¹⁰⁰⁹ ; « La chose curieuse avec le ready-made est que je ne suis jamais parvenu à trouver une définition ou une explication qui me satisfasse pleinement. Il y a toujours une sorte de magie dans cette idée, par conséquent je préfère la conserver telle qu'elle plutôt que d'être exotérique à son propos »¹⁰¹⁰.

L'œuvre de Duchamp, devant agir comme une invitation permanente à la remise en cause des aprioris artistiques, se doit d'échapper à toute forme de définition définitive et de ne pas se laisser appréhender par les codes habituels de l'art. Le travail-même de définition, et non la définition elle-même, est tout ce qui nous reste, confirmant ainsi la nature conceptuelle de l'œuvre : « Bref, le ready-made est-il un objet ou une collection d'objets, un geste ou un acte d'artiste, ou encore une idée, une intention, un concept, une catégorie logique ? (...) Définir le mot [ready-made], c'est déjà interpréter la chose »¹⁰¹¹. Et c'est bien tout ce à quoi l'on est réduit face au ready-made, à un travail purement mental.

L'intervention-même de Duchamp sur l'objet est d'ordre immatériel, puisqu'il ne modifie quasiment pas les objets, simplement retournés et signés dans les cas les plus extrêmes. L'objet a été fabriqué par un autre, au moyen d'une machine. Dans le texte de *The Blind Man* au cours duquel il prend la défense de R. Mutt, l'auteur fictif de Fontaine, Duchamp dévoile la nature de son action :

« La fontaine de M. Mutt n'est pas immorale, c'est absurde, pas plus immorale qu'une baignoire. C'est un mobilier que vous voyez tous les jours dans les vitrines des plombiers. Que M. Mutt ait fait, ou n'ait pas fait, la fontaine de ses mains, n'a pas d'importance. Il l'a CHOISIE. Il a pris un objet ordinaire de la vie quotidienne, l'a placé de telle manière que sa signification ordinaire a disparu par le biais d'un nouveau titre et d'un nouveau point de vue, il a créé un nouvel objet »¹⁰¹².

Par conséquent, tout se résume à un choix conscient de l'artiste. Ici Duchamp établit l'essence de l'activité artistique. Déclarant que « le mot « art » veut dire faire, et presque, faire

¹⁰⁰⁷ « [La roue de bicyclette] n'a jamais été exposée » déclare Duchamp, *ibid.*, p. 67.

¹⁰⁰⁸ « Les originaux [des ready-mades] n'ont d'ailleurs jamais été vendus » ajoute Duchamp, *ibid.*, p. 66.

¹⁰⁰⁹ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 80.

¹⁰¹⁰ « The curious thing about the ready-made is that I've never been able to arrive at a definition or explanation that fully satisfies me. There's still magic in the idea, so I'd rather keep it that way than to try to be exoteric about it » in A. Gervais, *C'est Marcel Duchamp dans « la fantaisie heureuse de l'histoire », op.cit.*, p. 40. (traduction N. Ferrand).

¹⁰¹¹ T. de Duve, *Résonances du Ready-Made. Duchamp entre Avant-Garde et Tradition, op.cit.*, p. 12.

¹⁰¹² L. Norton, B. Wood, M. Duchamp, « le cas R. Mutt », *The Blind Man, in B. Marcadé, Marcel Duchamp, la vie à crédit, op.cit.*, p. 180.

avec les mains (...). Faire c'est choisir et toujours choisir »¹⁰¹³, établit au fond que l'acte créateur qui donne naissance à tout œuvre n'est qu'une succession de choix. Que fait le peintre sinon une succession de choix entre certains genres, certains sujets, certains formats, certaines couleurs ? C'est de la validité de ces choix que dépend la qualité de l'œuvre. Le degré premier de la création d'une œuvre, ce par quoi elle ne saurait absolument pas exister, c'est donc la décision et pour Duchamp, cette activité électorale est amplement suffisante. Le ready-made apparaît alors comme la manifestation de cette décision, ne devant sa naissance qu'au fait que Duchamp a décidé d'en faire une œuvre d'art, faisant de ce type de production à la fois le médium et le message, le contenant et le contenu, l'interrogation et la définition, ou, comme le définit acerbement Coulange : « Conceptuellement Duchamp aurait pu faire de l'art avec n'importe quoi : le ready-made est une machine à produire des objets d'art en continu et cette machine n'a de source d'énergie que la foi, bonne ou mauvaise, de Duchamp lui-même »¹⁰¹⁴. Si la fin de la déclaration est à nuancer, le regardeur ayant son mot à dire, le terme « machine à produire de l'art » semble tout trouvé pour le ready-made, qui fonctionne plus comme un processus que comme un objet, en faisant donc une œuvre résolument conceptuelle.

Ceci permet d'envisager le ready-made de manière plus claire. Loin de l'objet que l'on peut posséder, accrocher, acheter, manipuler comme on en a l'habitude avec une œuvre d'art classique, celui-ci apparaît d'une nature sensiblement différente. Judovitz emploie prudemment le terme d'« expérience » et non d'objet dans son analyse : « *Fontaine* est une expérience plutôt qu'un produit final, son intérêt est purement spéculatif puisqu'elle explore et déplace les limites qui définissent une œuvre d'art. Suspendue entre l'art et le non-art, son existence est purement conventionnelle »¹⁰¹⁵. Le ready-made ne se limitant à l'objet, ni même à l'ensemble des objets, on ne peut l'enfermer dans le simple artefact proposé par l'artiste, il est un acte, une manifestation de la volonté de remise en cause des conventions de l'art par Duchamp¹⁰¹⁶. En tant qu'objet artistique normal, le ready-made peut-être accroché, exposé, possédé, acheté, bref, il devient parfaitement assimilable par le système de l'art dont il devient un symbole et une convention. Le ready-made n'est actif et pertinent qu'en tant que geste éternellement critique, subversif, en tant qu'une question sans cesse reposée « Qu'est-ce que l'art ? ». Nous rejoignons ici les vues d'Octavio Paz : « « Si on transforme [le readymade] en œuvre d'art, ce geste est aussitôt gâché et désacralisé. S'il garde son caractère d'objet neutre, il transforme le geste en œuvre » »¹⁰¹⁷. Tant que l'objet est considéré comme neutre, c'est-à-dire en ce que nous gardons pour lui cette indifférence, cette capacité à ne pas le voir, le caractère artistique de l'œuvre ne peut résider alors que dans ce geste opéré par Duchamp, cette manifestation de son intention. Le ready-made ne trouve donc son existence que dans le champ de l'immatériel.

¹⁰¹³ Entretien inédit avec Georges Charbonnier, RTF, 1961, in T. de Duve, *Résonances du Ready-Made. Duchamp entre Avant-Garde et Tradition*, *op.cit.*, p. 23.

¹⁰¹⁴ A. Coulange, *Peut-être*, *op.cit.*, p. 18.

¹⁰¹⁵ D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, *op.cit.*, p. 128.

¹⁰¹⁶ Judovitz déclare également les ready-mades « Conçus comme autant de gestes critiques sous l'apparence d'objets anodins » *ibid.*, p. 76.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

b) *Le ready-made comme tentative « sociologique ».*

La deuxième lecture possible du ready-made consiste à envisager l'œuvre comme un teste de vérification du fonctionnement du monde de l'art, ce qu'on pourrait aussi qualifier d'enquête sociologique. Cette capacité du ready-made découle directement de la découverte par Duchamp du caractère conventionnel de l'art, en 1912. Invité à exposer au Salon des Indépendants de Paris pour la salle cubiste, Duchamp propose son *Nu descendant un escalier n°2*. L'œuvre est refusée par les responsables cubistes Gleizes et Metzinger, ainsi que par les propres frères de l'artiste, François Villon et Raymond Duchamp-Villon, les quatre jugeant l'œuvre non-conforme aux principes cubistes¹⁰¹⁸. Marcel Duchamp accepte de retirer la toile, qu'il présentera à l'étranger l'année suivante, notamment à l'Armory Show, exposition qui le consacre comme l'un des chefs de file de l'avant-garde européenne pour le public américain. L'événement du Salon de Paris, cependant, agit comme une révélation pour le jeune artiste :

« Duchamp est moins frappé par le rejet de sa toile que par le fait que ce rejet est l'expression d'un geste doctrinaire - l'un de ces gestes où la définition de l'œuvre d'art repose sur une attente préalable. (...) Pour lui cet incident est symptomatique du caractère dogmatique et programmeur de l'art »¹⁰¹⁹ ; « Lorsqu'on demanda plus tard à Duchamp pourquoi il abandonnait la peinture, il répondit que cela était fondamentalement dû au rejet de son *Nu descendant un escalier n°2* au Salon des Indépendants de 1912. Ceux-là même qu'il considérait comme ses amis et camarades peintres (y compris ses propres frères) avaient estimé la toile contestable, rompant avec leurs idées sur ce que devait être le cubisme. Duchamp trouva immédiatement leur attitude « exécration » (il devait dire plus tard « naïvement stupide »). Cet événement « lui donna un choc » et, à partir de ce moment, il devait considérer ce comportement conservateur et ouvertement dogmatique comme une aberration, surtout pour des artistes qui se prétendaient plus larges d'esprit que le commun du public »¹⁰²⁰.

Le cubisme, mouvement nouveau-né à l'époque et fer de lance du modernisme, porte déjà aux yeux de Duchamp toutes les caractéristiques néfastement dogmatiques d'un académisme, ce qui lui fait en conclure que si même les « ismes » censés incarner et porter la nouveauté en art sont atteints de ce mal, c'est que le mal fait partie du code génétique de l'art lui-même.

Ici prend sens le terme de ready-made, qui comme nous l'avons vu désigne « le problème beaucoup plus important des conventions qui déterminent et établissent les conditions sans lesquelles peindre est impossible. Avant-même qu'un artiste ne commence à peindre, l'idée de la peinture est déjà-faite (already made), entièrement définie par certaines normes et attentes sociales »¹⁰²¹. Ces attentes préalables sont tributaires du goût, qui est pour Duchamp « une habitude. La répétition d'une chose déjà acceptée. Si on recommence plusieurs fois quelque chose cela devient du goût. Bon au mauvais c'est pareil, c'est toujours du goût »¹⁰²². Cette hantise de l'habitude, de la digestion de la nouveauté, poussa notamment l'artiste à limiter radicalement la production de ready-mades, afin qu'il puisse conserver leur pouvoir subversif¹⁰²³. Duchamp

¹⁰¹⁸ La plupart des biographies de Duchamp relate cet épisode avec plus ou moins de détails. Pour un résumé voir J. Housez, *Marcel Duchamp. Biographie*, Grasset, Paris, 2006, pp. 96-99.

¹⁰¹⁹ D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 22.

¹⁰²⁰ F. Naumann, Marcel Duchamp. L'art à l'ère de sa reproduction mécanisée, *op.cit.*, pp. 42-44.

¹⁰²¹ D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 112.

¹⁰²² Entretien avec P. Cabanne, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 80.

¹⁰²³ Cf. M. Duchamp, *Duchamp du signe, op.cit.*, p. 192.

commence ici à entrevoir la vérité sur l'action artistique, toute entière subordonnée à l'interaction sociale :

« Si un monsieur, un génie quelconque, habitait au cœur de l'Afrique et qu'il fasse tous les jours des tableaux extraordinaires, sans que personne ne le voie, il n'existerait pas. Autrement dit, l'artiste n'existe que si on le connaît. (...) Les cuillères en bois africaines n'étaient rien du tout au moment où on les a faites, elles étaient seulement fonctionnelles ; elles sont devenues par la suite des choses belles, des « œuvres d'art ». Vous ne croyez pas que le rôle du spectateur a une importance ? »¹⁰²⁴ ; « C'est le regardeur qui fait les musées, qui donne les éléments du musée. Le musée est-il la dernière forme de compréhension, de jugement ? Le mot « jugement » est terrible aussi. C'est tellement aléatoire, tellement faible. Qu'une moitié se décide à accepter certaines œuvres et elle en fait un Louvre, qui dure quelques siècles. Mais parler de vérité, de jugement réel, absolu, je n'y crois pas du tout »¹⁰²⁵.

Ces conditions apparaissent à Duchamp comme trop particulières, trop contingentes, révélant, une fois de plus, en négatif, sa croyance en un art pur, idéal, surpassant ces considérations. Germe alors en lui l'idée du deuxième temps, de la vérification de cette intuition. C'est à ce moment que naît le projet *Fontaine*.

Installé aux Etats-Unis depuis les débuts de la Première Guerre Mondiale, Duchamp y jouit de l'aisance financière et de la reconnaissance du milieu, qui le sollicite pour faire partie du comité d'organisation du salon des « Independents » de 1917, construit sur le modèle français, et ayant l'ambition de présenter toutes les œuvres envoyées sans distinction. Duchamp accepte et profite de l'occasion pour vérifier l'effectivité de leur ouverture d'esprit, et au-delà, de ses propres théories sur la nature sociale de l'art. Il s'empare alors d'un urinoir industriel Mott Works, le signe « R. Mutt » et le date, avant de le faire expédier depuis une autre ville par un tiers sous le titre de « *Fontaine* ». L'œuvre provoque une réaction de rejet de la part du comité d'organisation, malgré les protestations énergiques de Duchamp qui défend l'œuvre de « Monsieur Mutt ». *Fontaine* est finalement exclue de l'exposition et cachée derrière une cloison, avant d'être récupérée par l'artiste, qui la fait photographier par Stieglitz pour publier son existence dans *The Blind Man*, dans lequel il continue de soutenir l'action de Mutt sans révéler la vérité. Même les habitués de Duchamp, amis comme collectionneurs, sont piégés et méprisent l'œuvre. Duchamp finit par dévoiler progressivement la supercherie : pour lui la preuve est faite que l'art est pratiqué comme n'importe quelle activité sociale. Alors que son principe des ready-mades est déjà établi et connu du monde de l'art, la présentation du même principe par un inconnu a lamentablement échoué à l'examen d'entrée des œuvres d'art. L'œuvre ne peut donc être jugée que selon un contexte où s'impliquent des individualités et des groupes sociaux – l'artiste, les artistes, les critiques, les salons, les groupes, les jurys, les journalistes, les collectionneurs, le récepteur, le public – et non selon un principe pur.

Fontaine est une œuvre factice destinée à éprouver la probité des participants de l'expérience qu'elle suscite. L'œuvre ne subsiste qu'en image, son auteur n'est qu'un fantôme – et encore, il n'a même pas fabriqué l'objet –, et l'existence de ce dernier n'est attestée que par sa signature, convention artistique par excellence, en même temps que source de tromperie. Les autres protagonistes, ceux-ci involontaires, de la farce, sont les acteurs du monde de l'art newyorkais : artistes, collectionneurs, membres du comité, journalistes, amis, etc. jusqu'au

¹⁰²⁴ Entretien avec P. Cabanne, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 122.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 123.

photographe Stieglitz lui-même, tout aussi mystifié, et qui a livré de *Fontaine* une image particulièrement esthétique, permettant à la presse de l'époque de rebaptiser l'objet honni « le Bouddha » ou « la Madone des Toilettes »¹⁰²⁶. Ainsi la seule façon de sauver l'objet était de lui donner une qualité esthétique ou symbolique, deux ficelles bien traditionnelles. Ainsi la nature conventionnelle de l'art est confirmée pour Duchamp. La bonne nouvelle, en revanche, c'est que débarrassé de son illustre auteur, dont les œuvres aux Etats-Unis, dans le milieu de l'art, font –peut-être, sans doute, à son grand désarroi–, l'unanimité, le ready-made continue de susciter la consternation et le rejet, chez le spectateur, là où une proposition de Duchamp aurait sans doute suscité moins de discussions¹⁰²⁷. C'est une sorte de soulagement pour Duchamp de voir que son œuvre échappe encore au programme de l'art de ce moment : « Je ne pouvais rien faire qui soit accepté d'emblée (...). C'était tout de même assez provocant (...). C'était une réussite. Dans ce sens »¹⁰²⁸. Grâce à un stratagème sociologique du ready-made, Duchamp réussit à retarder l'acceptation conventionnelle de son œuvre par le goût.

A partir de là, le ready-made va être envisagé par Duchamp comme un rendez-vous, une rencontre organisée entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur, le fameux regardeur sans lequel rien n'est possible, car c'est toujours à lui qu'est destinée une œuvre. Le ready-made apparaît alors comme une manifestation sociale :

« Précisez les ready-mades en projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute) « d'inscrire un ready-made ». Le ready-made pourra ensuite être cherché (avec tous les délais). L'important alors est cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi, mais à telle heure. C'est une sorte de rendez-vous. Inscrive naturellement cette date, heure, minute, sur le ready-made comme renseignements »¹⁰²⁹.

A nouveau, l'objet est désintégré et remplacé par une trame de liens entre plusieurs pôles interdépendants. L'auteur et l'item ne sont que les conditions d'un processus global nécessitant d'autres paramètres, et sont eux-mêmes tributaires de leur propre rencontre¹⁰³⁰. Comme l'indique de Duve, faire de l'avènement artistique une rencontre supprime la problématique de la choséité et de la technique :

« L'objet est un donné, il existe quelque part, n'importe où, disponible mentalement. (...) L'auteur aussi est un donné. Le texte ne lui suppose aucun talent, aucune intériorité, aucune motivation. Il n'a pas de vérité à dire, seulement un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à telle heure. Il est sans intention autre que celle d'inscrire un ready-made, d'être à l'heure du rendez-vous. (...) A ce rendez-vous tombe l'idée de la fabrication. Un ready-made est un objet tout fait, et déclarer le rapport de l'objet à l'auteur comme une rencontre conduit immédiatement à éliminer le présupposé selon lequel l'auteur a fait l'objet de ses mains »¹⁰³¹.

Ici, Duchamp met à jour les conditions essentielles de la naissance d'une œuvre d'art : un artiste, une œuvre, un spectateur, auxquels on peut ajouter un espace donné, quatre éléments sans lesquels toute transaction en vue de labéliser un « projet » en œuvre est impossible. Tout ceci achève de confirmer la nature sociale de l'œuvre, toutes les données prescriptives étant

¹⁰²⁶ Cf. T. de Duve, *Résonances du Ready-Made. Duchamp entre Avant-Garde et Tradition*, op.cit., p. 89-90.

¹⁰²⁷ La preuve en est faite est qu'au moment du débat pour savoir s'il fallait ou non exposer *Fontaine*, on proposa à Duchamp, pour l'amadouer, qu'il fasse une conférence sur ses ready-mades.

¹⁰²⁸ Entretien avec P. Cabanne, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu*, op.cit., p. 94.

¹⁰²⁹ M. Duchamp, *Duchamp du Signe*, op.cit., p. 49.

¹⁰³⁰ Cf. T. de Duve, *Résonances du Ready-Made. Duchamp entre Avant-Garde et Tradition*, op.cit., p. 21.

¹⁰³¹ *Ibid.*

culturellement déterminées : comment sait-on que l'émetteur est un artiste ? Comment sait-on que le lieu est artistique ? Ces données sont culturellement établies. La stratégie de Duchamp affirme alors que le schéma artistique repose sur une succession de points de vue et d'échanges. Un auteur développe un certain point de vue sur un objet, qu'il propose à un espace artistique. Si les organisateurs de cet espace partagent ce point de vue, où en développe un similaire, et que ce ou ces points de vue correspondent à l'image du lieu, l'objet est exposé. Viennent alors journalistes, critiques et public, venant y apporter le leur. Duchamp développe ici une théorie où l'objet disparaît, fragilisé par l'importance des échanges entre les personnes, qui détiennent la clé de tout.

La grande particularité de cette lecture est la place accordée au spectateur, qui dans le système duchampien est aussi grande que celle de l'artiste : « L'art « est un produit à deux pôles : il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et le pôle de celui qui la regarde. Je donne à celui qui la regarde autant d'importance qu'à celui qui l'a fait »¹⁰³². Ceci donne une information capitale sur l'œuvre elle-même : pour que le regardeur puisse la juger, encore faut-il que l'artiste propose son projet en tant qu'art, fonction du ready-made que de Duve a nommée « énonciative », reprenant ici un terme foucauldien¹⁰³³. En effet, déclarer l'objet comme œuvre d'art est bien le seul crime commis par Duchamp dans l'affaire¹⁰³⁴. En effet, le ready-made étant industriellement construit et n'étant pas visiblement transformé, sa qualité d'œuvre d'art est entièrement suspendue à une déclaration d'intention. Tous les autres éléments, signature, titre, exposition, ne fournissent qu'une mise en scène du paradigme artistique. Dans son opération, Duchamp convoque tout entier le paradigme artistique minimal, l'énoncé « ceci est de l'art ». Tout se passe alors dans une forme de dialogue entre l'artiste et le spectateur. Le premier annonce une proposition, le second la reçoit, et s'en fait juge. Et, de fait, à l'inverse par exemple d'un tableau où il faut juger de la qualité de l'œuvre et non de son ontologie, le regardeur est parfaitement apte à refuser cette affirmation. C'est bien lui qui donne au ready-made sa sanction définitive d'œuvre d'art, puisqu'il n'entre de fait dans aucune catégorie, sinon dans cette validation mentale :

« Elle n'est de l'art que si vous acceptez de la nommer ainsi. Ce n'est qu'en l'ayant nommée, ayant engagé votre jugement esthétique, que vous aurez le sentiment qu'en effet cette chose devrait contenir une théorie de l'art. En réalité, c'est votre jugement qui l'y a mise et qui l'en a tirée, par réflexion. Vous en concluez peut être, par une seconde réflexion qui généralise (...) que l'art en général, ou plutôt, l'art au sens générique du terme, en son unité, c'est ce qu'on appelle l'art »¹⁰³⁵.

Toute forme de réflexion sur le ready-made, c'est donc entrer dans son jeu et le faire entrer dans le monde artistique, puisque son terrain est précisément celui de l'interrogation de l'ontologie de l'œuvre :

« Toutes ces interprétations (...) tiennent pour acquis que les ready-mades sont des œuvres d'art, même si elles s'en indignent, et surtout si elle visent à le prouver. Toutes, autrement dit, présupposent que les ready-mades existent, qu'ils se montrent et qu'ils s'énoncent en tant qu'art. (Qui penserait à interpréter une pelle à neige ou une pissotière sans d'abord présumer qu'elles signifient autre chose que ce qu'elles sont ?) »¹⁰³⁶.

¹⁰³² M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 122.

¹⁰³³ T. de Duve, *Résonances du Ready-Made. Duchamp entre Avant-Garde et Tradition, op.cit.*, pp. 12-13.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰³⁵ T. de Duve, *Bertrand Lavier, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit.*, p. 27.

¹⁰³⁶ T. de Duve, *Résonances du Ready-Made. Duchamp entre Avant-Garde et Tradition, op.cit.*, p. 14.

Duchamp, en bon joueur d'échecs, gagne à tous les coups. Si son œuvre est acceptée, elle entre dans le royaume artistique, prouvant la nature sociale et verbale de l'art. Si son œuvre est rejetée, elle continue d'agir comme antidote à ces fameuses conventions, son caractère non-artistique couplé à sa présence sur le terrain même de l'art mettant sans cesse au défi celui-ci de se définir. Mais au final, il s'agit toujours d'une acceptation sociale.

c) *Le ready-made comme tentative esthétique.*

La troisième lecture possible est aussi la moins courante et la plus contestée, dans la mesure où elle va à l'encontre de la majeure partie des déclarations de Duchamp, envisageant le ready-made d'un point de vue esthétique. Les quelques auteurs qui ont souscrit à cette hypothèse ont soulevé quelques points intéressants. Le premier est qu'il est dangereux de réduire un artiste aussi complexe que Duchamp à un dogmatisme conceptuel. Le second est que l'essentiel des observations conceptualistes de l'artiste à l'encontre du ready-made se sont produites à la fin de sa vie¹⁰³⁷, soit, au moment de la cristallisation de l'art conceptuel, contexte qui a pu jouer un rôle dans l'interprétation de son travail. William Camfield invite ainsi à relire les documents contemporains de la création des premiers ready-mades dans lesquels Duchamp les mentionne comme des « sculptures »¹⁰³⁸, les renvoyant inévitablement à un dialogue formel. De la même façon, il qualifia le *Grand Verre*¹⁰³⁹, œuvre cryptique et hyperintellectuelle de « « mariage de concepts mentaux et visuels » »¹⁰⁴⁰. Même sur la fin de sa vie, à l'époque justement où les entretiens se multiplient, Duchamp ne dénie pas complètement le caractère objectal et donc formel du ready-made. Ainsi, dans un échange télévisé datant de 1967, l'artiste émet l'hypothèse que voir une reproduction du ready-made ne suffit pas, car alors lui échappe la notion de tridimensionnalité¹⁰⁴¹. Bien entendu, on peut arguer ici que Duchamp a fait de son intérêt pour la tridimensionnalité, notamment par le biais de son utilisation de la perspective géométrique, un outil de combat contre la bidimensionnalité, le trompe-l'œil, et donc le rétinien. On peut néanmoins reconnaître que Duchamp accorde ici à l'objet quelque propriété physique positive, ce qui n'a pas toujours été le cas.

La part esthétique du travail de Duchamp va de paire avec sa fascination pour les machines. La fameuse *Broyeuse de chocolat*¹⁰⁴², les *Neufs Moules Mâlic*¹⁰⁴³, ainsi que les autres tableaux préparatoires du *Grand Verre* témoignent de cet engouement formel pour les éléments mécaniques, et chacun se rappellera l'anecdote de la visite du salon de l'aviation au Bourget par Léger, Brancusi et Duchamp, ce dernier s'extasiant sur les hélices d'avion¹⁰⁴⁴. A l'époque de la gestation des ready-

¹⁰³⁷ W. Camfield, *Duchamp et Brancusi, op.cit.*, p. 79.

¹⁰³⁸ C'est ainsi qu'il qualifie *Fontaine*, (cf. *ibid.*, p. 87.), mais aussi les ready-mades précédents (*ibid.*, p. 84.)

¹⁰³⁹ Cf. ANNEXES, fig. 21.

¹⁰⁴⁰ D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 55.

¹⁰⁴¹ <http://www.ina.fr/art-et-culture/musees-et-expositions/video/CPD07011070/marcel-duchamp.fr.html>

¹⁰⁴² Cf. ANNEXES, fig. 19.

¹⁰⁴³ Cf. ANNEXES, fig. 15.

¹⁰⁴⁴ D. Lemny, *Brancusi et Duchamp, op.cit.*, p. 24.

mades, Marcel Duchamp est donc tout à fait concerné par certains enjeux esthétiques, qui ne sont en aucun cas absent de la naissance de *Roue de bicyclette*¹⁰⁴⁵ :

« J'avais chez moi une roue de bicyclette dans mon atelier en 1913. J'ai pensé à un grand feu de bois. Et j'ai pensé : quand on fait tourner cette roue de bicyclette, seule, ça rappelle un mouvement, le mouvement du feu, du feu de bois. Qu'est-ce que c'est que l'agréable du feu du bois ? C'est ce mouvement du feu dans la cheminée. Et j'ai comparé les deux, je veux dire, dans mon esprit. Et j'ai pensé, moi qui n'avais pas de cheminée, à remplacer ma cheminée par une roue qui tourne. Donc j'ai mis ma roue sur un tabouret et, chaque fois que je passais, je la faisais tourner. C'est, au fond, le premier ready-made dans ma vie ; l'idée m'était venue, mais sans que cela doive avoir une continuation quelconque. C'était une chose qui m'amusait. Et même le mot ready-made n'existait pas. Je ne m'étais pas encore servi de ça. »¹⁰⁴⁶.

Ce processus rappelle celui de la naissance des superpositions chez Lavier, où une forme fera penser à une autre, la roue pour le feu, le coffre-fort pour le socle : « Voilà le déclic visuel : j'avais un socle devant les yeux. »¹⁰⁴⁷. Le mouvement de la roue exerce une fascination sur Duchamp qu'il ne renie pas :

« « J'ai probablement accepté avec joie le mouvement de la roue comme un antidote au mouvement habituel de l'individu autour de l'objet contemplé »¹⁰⁴⁸, « Comme il l'avouait lui-même l'objet était visuellement séduisant, plaisant à regarder. Ce dut être en admirant ses qualités esthétiques qu'il se demanda pour paraphraser ses propres paroles - si l'on pouvait faire une œuvre d'art à partir d'éléments qui n'étaient pas habituellement associés à l'art »¹⁰⁴⁹. Cette obsession visuelle n'est pas restée lettre morte, comme il le dit dans une autre confession : « Schwarz obtient également de Duchamp cet aveu : « La roue doit avoir eu une grande influence sur mon esprit, car je l'ai utilisée presque tout le temps depuis lors, pas seulement là, mais aussi dans *La Broyeuse de chocolat* et plus tard dans les *Rotoreliefs* »¹⁰⁵⁰. D'autres auteurs ont suggéré encore d'autres liens avec l'œuvre de Duchamp et, à tous ces avis, je souhaiterais ajouter que la *Roue de bicyclette* - consciemment ou non- est efficace d'un point de vue visuel ou esthétique. Bien que composée de deux parties distinctes, elle existe comme une entité bien proportionnée, humaine par son échelle et sa verticalité, et semblable à un Brancusi dans le dialogue entre le « socle » et « l'objet », elle est caractérisée par une construction ouverte, tendue et légère, basée sur des cercles et des rayons »¹⁰⁵¹.

Si ces considérations interviennent à un moment où Duchamp n'a pas encore réellement théorisé le ready-made, les œuvres sont néanmoins conditionnées par certains partis-pris visuels.

Le goût de Duchamp pour l'esthétique machinique est à rapprocher de son attrait pour le jeu d'échecs, activité cérébrale et mathématique, que l'artiste envisageait cependant d'un point de vue esthétique :

« Une partie d'échecs est une chose visuelle et plastique, et si ce n'est pas géométrique dans le sens statique du mot, c'est une mécanique puisque cela bouge ; c'est une dessin, c'est une réalité mécanique. Les pièces ne sont pas jolies par elles-mêmes, pas plus que la forme du jeu, mais ce qui est joli -si le mot « joli » peut-être employé-, c'est le mouvement. (...) Il y a certainement dans le jeu d'échecs des choses extrêmement belles dans le domaine du mouvement, mais pas du tout dans le domaine visuel. C'est l'imagination du mouvement ou du geste qui fait la beauté (...). C'est complètement matière grise »¹⁰⁵².

Le plaisir esthétique est cependant différent du sens où on peut l'entendre habituellement. Celui-ci ne relève pas de l'empirisme, mais plutôt d'une interprétation de celui-ci, dégagé de la matière et des simples sensations. Pour Duchamp, le joueur est tel un peintre, qui a à sa disposition

¹⁰⁴⁵ Cf. ANNEXES, fig. 13.

¹⁰⁴⁶ A. Gervais, *C'est Marcel Duchamp dans « la fantaisie heureuse de l'histoire »*, op.cit., p. 64.

¹⁰⁴⁷ D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, op.cit., p. 24.

¹⁰⁴⁸ A. Gervais, *C'est Marcel Duchamp dans « la fantaisie heureuse de l'histoire »*, op.cit., p. 63.

¹⁰⁴⁹ F. Naumann, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de sa reproduction mécanisée*, op.cit., p. 49.

¹⁰⁵⁰ A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Abrams, New York, 1970, p. 466.

¹⁰⁵¹ W. Camfield, *Duchamp et Brancusi*, op.cit., p. 85.

¹⁰⁵² Entretien avec P. Cabanne, *Marcel Duchamp, ingénieur du temps perdu*, op.cit., p. 29.

un champ d'action prédéterminé, au sein duquel il va pouvoir réaliser une infinité de combinaisons. Les parties, sur un échiquier géométrique composé de deux couleurs pures, voient se déployer en leur sein des propositions et des réponses, créant un dessin combiné, évolutif et éphémère, dont le tracé n'est jamais identique d'une partie à l'autre. Cela répond à une esthétique de la pensée en mouvement, caractéristique finalement ce qu'il développe pour le ready-made, façon de critiquer l'art en permanence. Plaisir cérébral donc, mais plaisir esthétique quand même.

Ceci amène alors à porter un regard neuf sur les ready-mades, permettant de constater qu'ils ne se présentent jamais à ce point « tout faits ». Ils sont aidés (*Peigne*), accrochés (*In Advance of the Broken Arm*, *Porte-Chapeaux*), cloués (*Trébuchet*¹⁰⁵³), retournés, signés, parfois instruments de stratégies sociologiques complexes (*Fontaine*). Si ces interventions sont minimales et probablement interchangeables, elles permettent néanmoins le basculement de l'objet vers le ready-made, gestes symboliques signifiant la fin du caractère utilitaire : « Rotations, renversements. En modifiant de la sorte l'installation fonctionnelle de l'objet, on attire l'attention sur ce qui justement est à l'origine de sa signification artistique, à savoir son installation. Le sens d'un ready-made semble donc moins dériver de son statut d'objet que des changements de positions qu'on lui fait subir et qui ont le pouvoir de le ranger ou non dans la catégorie des objets d'art »¹⁰⁵⁴. Reste que ce retournement, vient, à chaque fois, d'une opération physique, qui change le point de vue sur l'objet.

Fontaine n'échappe pas à cette esthétisation. Avant d'être le sujet test de l'enquête sociologique au salon des Independents, l'urinoir fut l'objet de jeux formels, Duchamp s'amusant à le suspendre au plafond de son appartement, comme l'attestent plusieurs photographies¹⁰⁵⁵. Ici, outre la privation de fonction, est en jeu l'allègement formel l'objet, anciennement terrien, désormais flottant, mécanisme esthétique classique fréquemment observé chez Lavier. Le choix de l'objet interpelle également, contrevenant aux consignes de Duchamp concernant la nécessité d'une absence de bon ou de mauvais goût, l'objet revêtant de plus un fort pouvoir symbolique. Il échappe à la neutralité espérée et semble de ce point de vue être l'ancêtre de *LHOOQ*¹⁰⁵⁶. Il résonne avec toute une partie du travail de Duchamp portant sur la sexualité, opposant une forme femelle à un besoin bien masculin¹⁰⁵⁷. Ceci fait écho à une remarque assez ancienne de Duchamp, signe qu'il ne découvre les propriétés de l'urinoir en 1917 :

«En outre la *Fontaine* ne constitue pas la première apparition d'un urinoir dans la pensée de Duchamp. Trois ans plutôt dans une note de 1914, il avait écrit : « On n'a que pour Femelle la pissotière et on en vit ». Je ne sais ce que Duchamp voulait dire exactement mais cette note implique l'association d'une forme femelle et/ou la fonction avec un objet mâle et l'injection mâle d'un fluide dans une forme utérine. De plus, Duchamp avait déjà réalisé dès 1911 une figure assise ressemblant à un Bouddha, dans une peinture intitulée *Courant d'air sur le pommier du Japon* »¹⁰⁵⁸.

Fondamentalement formé sur le corps, formé par la forme donc, la situation de l'urinoir ne s'arrange guère avec le retournement et la signature¹⁰⁵⁹, jamais véritablement expliqués par

¹⁰⁵³ Cf. ANNEXES, fig. 22.

¹⁰⁵⁴ D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 94-95.

¹⁰⁵⁵ Cf. ANNEXES, fig. 24. ; cf. W. Camfield, *Duchamp et Brancusi, op.cit.*, p. 81.

¹⁰⁵⁶ Cf. ANNEXES, fig. 26.

¹⁰⁵⁷ Cf. D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 123-124.

¹⁰⁵⁸ W. Camfield, *Duchamp et Brancusi, op.cit.* p. 84.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 81.

Duchamp, qui en font cette fois une forme pure. C'est ce qui poussa Walter Arensberg, collectionneur avisé de Duchamp et au faite de la supercherie, à défendre Fontaine comme une « forme ravissante (...) révélée, libérée de ses finalités fonctionnelles »¹⁰⁶⁰ ; ou ce qui encouragea Stieglitz à prendre ce cliché si hypnotique, ayant été selon ses propres dires frappé par les formes inattendues de l'objet¹⁰⁶¹. C'est cette puissance visuelle, couplée au contexte particulier de la fin des années 1910, qui a encouragé quelques auteurs à opérer des rapprochements entre *Fontaine* et le travail du sculpteur Constantin Brancusi. Cette forme ovoïde, coupée, mélangeant masculin et féminin, rappelle certaines œuvres du roumain comme les *Nouveaux nés*¹⁰⁶², *Prométhée*¹⁰⁶³ ou *Mademoiselle Pogany*¹⁰⁶⁴, voire *Princesse X*¹⁰⁶⁵, sa contemporaine. De récents travaux ont mis à jour la relation qui unit Duchamp et Brancusi et qui est mal connue du grand public¹⁰⁶⁶. Depuis leur rencontre en 1912, ils ont noués une très forte amitié qui durera jusqu'à la fin de leurs vies¹⁰⁶⁷. Ceci culmine notamment par la prise en main par Duchamp de la carrière américaine de Brancusi, devenant son agent officieux, organisant des expositions, recrutant des collectionneurs, faisant monter sa cote, et devenant son principal défenseur dans la fameuse « affaire des Douanes »¹⁰⁶⁸. Brancusi en somme, met totalement son sort entre les mains de Duchamp, qui lui consacre une part très importante de son temps à promouvoir l'œuvre de son ami, qu'il défendra continuellement. Tabbart voit dans l'ensemble du processus la preuve de l'existence d'un lien artistique véritable entre les deux : « Il devient un familier de l'œuvre de Brancusi, un connaisseur auquel celui-ci confie entièrement l'installation de ses expositions personnelles, à Chicago en 1927, et surtout à New-York, chez Brummer en 1933-1934. Cette collaboration, impossible sans une estime et une compréhension mutuelle, repose-t-elle sur une plus large communauté d'esprit faite d'idéaux artistiques partagés ? »¹⁰⁶⁹. Les auteurs de cet ouvrage font alors des rapprochements entre les œuvres : L'autportrait de Brancusi *Relativement tel que moi*¹⁰⁷⁰ reprendrait le motif de la *Rotative demi-sphere* de Duchamp¹⁰⁷¹ et *Etude pour le portrait de Mme Eugène Meyer Jr* indiquerait que le second aurait contaminé le premier par son approche esthétique des échecs : « La figure en tiare, allongée sur un minuscule piètement, le choix du matériau, tout évoque la reine du jeu d'échecs »¹⁰⁷². Camfield va jusqu'à prétendre que *Princesse X* est une influence directe de la *Fontaine* : « Il est plus qu'improbable que Duchamp n'ait pas saisi la fusion des formes féminines et masculines dans la *Princesse X* de Brancusi. A vrai dire, il est possible d'envisager que celle-ci ait

¹⁰⁶⁰ B. Wood, *I Shock Myself*, p. 29-30, trad. Marcadé, in B. Marcadé, *Marcel Duchamp, la vie à crédit*, op.cit., p. 176.

¹⁰⁶¹ Cf. W. Camfield, *Duchamp et Brancusi*, op.cit., p. 83.

¹⁰⁶² Cf. ANNEXES, fig. 8.

¹⁰⁶³ Cf. ANNEXES, fig. 3.

¹⁰⁶⁴ Cf. ANNEXES, fig. 4.

¹⁰⁶⁵ Cf. ANNEXES, fig. 5.

¹⁰⁶⁶ Nous nous appuyons ici exclusivement sur les excellents articles du livre *Brancusi et Duchamp*, Les carnets de l'Atelier Brancusi, Regards historiques, Centre Georges Pompidou, Paris.

¹⁰⁶⁷ Pour une analyse détaillée de cette relation, cf. D. Lemny, *Brancusi et Duchamp*, op.cit., pp. 24-47

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁶⁹ M. Tabbart, *ibid.*, p. 9.

¹⁰⁷⁰ Cf. ANNEXES, fig. 9.

¹⁰⁷¹ M. Tabbart, *Brancusi et Duchamp*, op. cit., p. 12. ; cf. ANNEXES, fig. 27.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 20.

contribué à la conception de la *Fontaine*, en raison des affinités suffisantes qui existent entre ces deux œuvres »¹⁰⁷³. S'il y a là un pas que nous ne franchirons pas absolument, bien que les révélations et les hypothèses émises par les auteurs soient surprenantes et passionnantes, il apparaît que Duchamp a pu trouver en Brancusi un exemple d'abstraction de la forme, de « cérébralisation de l'objet », au sens où Brancusi donne à des formes géométriques simples, qui n'ont pas été conçues pour cela, un sens plus profond, plus mental. Au fond, Duchamp peut considérer que Brancusi part de formes ready-mades pour créer des œuvres métaphysiques, qui s'adressent donc à l'esprit. La filiation entre Brancusi et Duchamp est pour nous capitale, principalement en raison des liens déjà établis entre Lavier et le sculpteur roumain. On peut établir par ce biais une sorte de communauté esthétique entre les trois, où l'objet simple est un point de départ à une réflexion plus mentale. Ces informations permettent en tous cas de réévaluer *Fontaine*, autrement que comme une expérience sur les conventions :

« A première vue, les attitudes, les documents et les conditions historiques de 1917 méritent d'être réintégrées à notre considération de la *Fontaine*. (...) De plus, la pertinence de ces conditions originelles s'étend, au-delà de la *Fontaine* elle-même, à notre considération de l'ensemble de l'œuvre de Duchamp, fournissant un contreponds historique aux vents changeants de la critique contemporaine et nous rappelant que les propriétés visuelles ont un sens, même pour les ready-mades »¹⁰⁷⁴.

L'esthétisation, si elle n'est pas absolument rétinienne, de la *Fontaine*, permet de décoder chez Duchamp la présence d'un style, d'une approche particulière des formes. Alain Coulange, cherchant à décrire le travail de Lavier, trouve chez Ernst Bloch une formule qui correspond bien à ce que l'on peut tirer comme esthétique du ready-made :

« Ce juste équilibre est aussi selon la formule d'Ernst Bloch, celui d'un « minimum stylistique » édifié sur la base d'une mise en quarantaine ou purement et simplement d'un abandon de tous les styles. Ernst Bloch formulait en 1915 cette remarque magistral à laquelle la démarche de Bertrand Lavier me semble redonner du sens : « Un vieux pichet n'a rien d'artistique, mais pour mériter ce nom, une œuvre d'art devrait lui ressembler et ce serait déjà beaucoup »¹⁰⁷⁵ »¹⁰⁷⁶.

Les ready-mades sont en l'espèce une espèce de degré zéro du travail formel, car les objets qui répondent de ces critères sont précisément construits a priori sans intention esthétique. Mais précisément parce qu'ils ne répondent qu'à des besoins utilitaires basiques, ces objets mobilisent des formes simples, pures. Or, ce sont ces formes-là qui forment la base de la vision, donc la base de tout rapport à la forme et donc la base de l'esthétique. En somme, Duchamp, même si lui-même ne met pas d'intention esthétique dans le ready-made, n'échappe pas véritablement à l'empire empirique. Ceci étant, les lectures esthétiques du ready-made qui ne s'appuient que sur *Fontaine* doivent garder à l'esprit une chose : celle-ci n'a jamais été vue et n'est connue que par le biais du fantôme photographique. Si le contact entre le lecteur et l'œuvre est bien rétinien, ce n'est que sur un plan ready-made : c'est par un point de vue tout fait, particulier, qu'il accède à l'œuvre, et on entre dès lors dans un rapport social, mental avec l'œuvre. La photographie de Stieglitz est déjà une reconstruction mentale, rationnelle de l'objet. En ce que ce travail est prémâché par Stieglitz, l'œil du spectateur ne rencontre pas directement les formes de *Fontaine*, il est déjà dans un

¹⁰⁷³ W. Camfield, *ibid.*, p. 86.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰⁷⁵ E. Bloch, *Le principe espérance*, Bibliothèque de Philosophie, Gallimard, 1976.

¹⁰⁷⁶ A. Coulange, *Peut-être*, op. cit., p. 20.

dialogue avec plusieurs interlocuteurs, un rapport, social. On peut apprécier l'esthétique des formes de *Fontaine*, sa troublante ambiguïté sexuelle, mais le principe de l'œuvre, son intérêt réel, dépasse de loin les cadres de l'image.

d) *Le point de vue de Lavier sur le ready-made.*

Ces considérations nous ont permis de définir précisément ce qu'était le ready-made. Qu'en est-il de Lavier ? A-t-il déjà fourni son sentiment ? Comment l'envisage-t-il ? Sa lecture est-elle conceptuelle, sociologique ou esthétique ? Selon la réponse, la teneur de l'influence du ready-made sur ses propres œuvres sera singulièrement différente. Les deux premières semblent assez éloignées des considérations de Lavier, tandis qu'une adoption de la troisième lecture modifierait la donne. Lorsque Lavier s'est présenté sur la scène contemporaine, il utilisait assez peu les objets comme nous avons pu le voir. Cela amenait les critiques à le catégoriser sans trop de soucis comme un artiste conceptuel, travaillant principalement sur l'idée et le langage. Restany déclare : « Le seul pouvoir que détient Lavier de nos jours est celui dont il s'est emparé, celui de l'imagination conceptuelle. Sa logique illustre (...) un état de la Raison »¹⁰⁷⁷ ; « Il se situe sur un plan philosophique »¹⁰⁷⁸. On ne le rattache pas encore véritablement à Duchamp, alors que sa pratique où se mêlent répétition, travail d'après photo, mise en échec de la relation entre mot et objet (*Polished, Arcades, Hotel de la Gare,...*), présente des éléments déjà développés par l'artiste rouennais. Il est vrai que l'art conceptuel étant considéré comme le petit-fils de Duchamp, la convocation de celui-ci paraît superflue. Celle-ci se fit beaucoup plus nette à partir des années 1980, quand Lavier se mit à se servir d'objets réels. Dès lors, le label « ready-made » se mit à fleurir, mais cette filiation, si elle se comprend, apparaît cependant maladroite. Si le rapprochement entre conceptualisme et Marcel Duchamp n'est pas absolument pertinent car trop vague, celui entre l'utilisation de l'objet par Duchamp et celui de Lavier n'est guère plus précis. Si Marcel Duchamp est effectivement l'un des initiateurs de l'utilisation de l'objet en art contemporain, il n'est que le premier d'une longue liste¹⁰⁷⁹. Cet usage étant caractéristique du siècle, la comparaison n'est pas nécessairement pertinente. Parsy fait d'ailleurs ensuite une longue liste de plasticiens célèbres ayant mobilisé l'objet : Jasper Johns, Warhol, Judd, LeWitt, Spoerri, Artschwagger, Pistoletto, Panamarenko, César, Arman... Ainsi, Lavier n'est – à l'époque – que le dernier manipulateur en date et en cela pas plus coupable qu'un autre du duchampisme aggravé, surtout en France après le passage du Nouveau-Réalisme comme le précise Verzotti¹⁰⁸⁰. D'autres artistes, contemporains de Duchamp, ont eu aussi beaucoup d'attention pour l'objet, et leurs vues esthétiques à ce sujet se rapprochent beaucoup plus de celle de Lavier, sans pour autant que personne (à raison) ne crie à l'influence majeure. Ainsi Fernand Léger déclarait en 1934 : « la révolution ornementale actuelle réside donc dans ce fait que ces objets pour la plupart ne sont pas

¹⁰⁷⁷ P. Restany, Carton d'invitation de l'exposition de la Galerie Lara Vincy, Paris, 1973.

¹⁰⁷⁸ A. Parinaud, « Dialogue à deux voix », Galerie Jardin des Arts, n° 131, Paris, 1973.

¹⁰⁷⁹ Cf. P.-H. Parsy, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 9.

¹⁰⁸⁰ G. Verzotti, *Bertrand Lavier*, de Luca, *l'idea di europa*, *op. cit.*, p. 39.

décorés, ils sont décoratifs eux-mêmes »¹⁰⁸¹. Dès lors, rapprocher deux artistes sous le seul prétexte qu'ils ont utilisé l'objet en contexte artistique, lorsque l'on s'attarde sur l'histoire de l'art du XX^e siècle, devient aussi judicieux que de comparer deux peintures du même genre.

Reste alors à se demander comment Lavier se situe-t-il lui-même par rapport à Duchamp et précisément au ready-made, c'est-à-dire : quel est son point de vue sur le ready-made et se reconnaît-il dans l'utilisation de l'objet par Duchamp ? Bertrand Lavier se distingue par une vision assez précise du ready-made. On pourrait diviser son avis selon deux axes : il voit le ready-made à la fois comme un objet théorique et contextuel. Dans un entretien avec Catherine Francblin, Lavier expose que selon lui, Duchamp ne fait aucun cas de l'objet, qui ne sert qu'à véhiculer la théorie qui préside à son élection. L'objet, devenu transparent, est parfaitement interchangeable :

« CF : Si c'est à l'œil qu'on peut voir si une superposition est réussie ou pas, quelqu'un qui n'en a pas vu ne peut pas en parler. Alors qu'on peut très bien parler de *Fontaine* (...) sans l'avoir vue.

BL : Bien sûr, c'est un objet théorique (...).

CF : Au contraire, pour Duchamp, l'objet lui-même est indifférent.

BL : Il n'a aucun intérêt »¹⁰⁸².

Ainsi, la rencontre physique avec l'objet, sa considération, sont parfaitement inutiles au spectateur qui n'a pas à juger de cela pour apprécier l'œuvre. Ici, pour Lavier, la proposition de Duchamp effectue une division nette entre l'œuvre et l'objet. Celui-ci n'est que le pâle vaisseau du puissant concept qu'il transporte. Catherine Francblin résume la vision de Lavier de la sorte :

« Il faut en effet rappeler que les œuvres de Lavier sont faites pour être vues. En insistant à nouveau sur ce point, nous espérons mettre en garde le lecteur contre une approche trop théorique de l'art de Lavier, approche à laquelle pourrait l'avoir accoutumé la fréquentation des readymades de Duchamp et de certaines œuvres de l'art conceptuel. Basé sur l'indifférence visuelle et sur l'absence de bon et de mauvais goûts, le choix d'un objet readymade est toujours, pour son inventeur, le fruit du hasard. Roue de bicyclette, urinoir, sèche-bouteilles : ces objets sont contingents ; ils n'ont d'intérêt pour Duchamp que dans la mesure où ils lui permettent d'exposer une idée, idée selon laquelle tout objet placé dans le champ de l'art finit par être considéré comme un objet esthétique »¹⁰⁸³.

Plus encore, Lavier considère que si le ready-made est en fait une théorie, il ne s'agit pas d'une théorie sur l'objet ni même sur la sculpture, mais d'une théorie générale sur l'art. Adhérant ainsi à la vision conceptualisante du ready-made, il voit ce dernier comme un travail sur l'art et non comme de l'art en soit. Il établit alors immédiatement une distinction avec son travail qui lui aussi interroge l'art, mais de manière plus spécifique, sur la peinture ou la sculpture, comme finalement des œuvres plus classiques : « Un réfrigérateur sur un coffre-fort, c'est visuellement déstabilisant. Les questions qui posent les superpositions sont également différentes. Le porte-bouteilles vous demande s'il est de l'art. Les superpositions vous demandent si elles sont de la sculpture »¹⁰⁸⁴. Pour Lavier, il existe une différence évidente entre eux, lui-même se classant comme un peintre ou un sculpteur, Duchamp comme un artiste en général : « La peinture est née avec les peintres, le porte-bouteilles est né avec Marcel Duchamp. On comprend bien le ridicule à vouloir renvoyer dos à dos le monde de ceux qui peignent et celui de ceux qui ne peignent pas »¹⁰⁸⁵, et ainsi d'ajouter à propos

¹⁰⁸¹ F. Léger, « L'Avènement de l'objet » in *Le Mois*, n° 41, Paris, 1934.

¹⁰⁸² C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op. cit.*, p. 168.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 168.

¹⁰⁸⁵ B. Lavier, un léger *Plus*, n° 34, 1988, p. 46.

de ses superpositions : « Dites que ces objets, c'est de la sculpture et tout rentrera dans l'ordre ! »¹⁰⁸⁶. C'est précisément sur ce point que Thierry de Duve, qui avec Bernard Marcadé peut se targuer d'être expert sur le travail des deux artistes, apporte un éclairage différent, arguant que tout travail sur l'art quel qu'il fût, est une façon de faire de l'art en général :

« Avec une régularité un peu lassante dans la critique d'art, c'est toujours le Duchamp du ready-made que les œuvres de Lavier convoquent, bien qu'on ait pu évoquer, à l'occasion, le Duchamp du *Grand Verre*. C'est le même Duchamp d'ailleurs. Celui qui tient à distance la Mariée et ses célibataires griffonne aussi sur un bout de papier : court-circuit au besoin. Celui qui spéculé sur les œuvres qui ne seraient pas d'art philosophe aussi sur l'électricité en large. Comme chaque critique à son Duchamp et que j'ai l'espoir insensé que le mien soit celui de tout le monde, je ne peux faire autrement que de penser qu'il est aussi celui de Lavier, celui qui montre le bout de son nez sous chaque œuvre que Lavier fait, celui dont Lavier s'autorise pour se considérer peintre « dans le sens générique du terme » »¹⁰⁸⁷.

Le problème ici est que de Duve regarde Lavier avec les yeux de Duchamp, alors qu'il convient de regarder Duchamp avec les yeux de Lavier. Ce dernier est clair sur ce point : au-delà même de travailler sur la peinture, il travaille avec, ou même, dans, n'adoptant pas une posture aussi éloignée que celle du franco-américain : « Beaucoup de gens ne se rendent pas compte que je fais de la peinture ! Plus exactement, travailler sur la peinture m'ennuierait à mourir, mais dialoguer avec la peinture m'intéresse »¹⁰⁸⁸. A ce titre, l'attachement de Lavier à la peinture, sa façon d'essayer de trouver des moyens de la faire perdurer, de la renouveler, en dit long sur son sentiment quant à la vision duchampienne de l'art. Nous y reviendrons.

La deuxième caractéristique propre au ready-made selon Lavier est sa nature contextuelle. Adhérent, par ricochet, à la vision sociale de celui-ci, il considère que l'opération selon laquelle l'objet devient une œuvre d'art tient à son déplacement d'un endroit (le magasin) à un autre (l'exposition), acquérant symboliquement un nouveau statut :

« Le ready-made duchampien repose fondamentalement sur une opération combinant une décontextualisation puis une recontextualisation. Sans le musée ou la galerie, le ready-made (...) porte-bouteilles n'est jamais qu'un porte-bouteilles et il faut donc bien le transporter du sous-sol du BHV à la salle d'exposition pour que s'opère la transsubstantiation dont la vertu est donc essentiellement critique, ce qui explique (et justifie) que Duchamp ait dénié toute qualité esthétique à ses ready-mades. (...) Pour le fameux Porte-bouteilles tout le monde a le droit de décider que ce n'est pas une œuvre d'art, et que c'est un porte-bouteilles déplacé dans un musée. Et alors ? les musées sont remplis de cendriers ! Au fond ces questions ne sont pas des certitudes inébranlables. Le Porte-bouteilles est très fragile contextuellement : il est très lié à l'écrin dans lequel on l'a présenté »¹⁰⁸⁹.

Cette nature est précisément ce que cherche à éviter Lavier. En effet, celui-ci considère comme nous venons de le lire, que faire reposer l'ontologie de l'œuvre sur une opération de contextualisation en fait une proposition extrêmement friable. Pour Lavier, Duchamp est contrairement à ce que nous annonçons, perdant à tous les coups. Avec un ready-made qui est une théorie en attente dont la validation dépend du contexte, Duchamp s'expose à un double-risque. Premièrement, si l'objet est déplacé, l'œuvre disparaît. Deuxièmement, s'il obtient le statut d'œuvre d'art normale, son efficacité est annihilée, puisqu'il n'est plus un geste critique, mais fait établi et accepté, crainte émise par Duchamp lui-même. Il devient un objet-théorie basé sur son

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*

¹⁰⁸⁷ T. de Duve, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 24.

¹⁰⁸⁸ Entretien avec Catherine Millet, *Lavier/Manet*, *op.cit.*, p. 18.

¹⁰⁸⁹ D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 29.

efficacité critique, désormais englobé dans la norme artistique. Il devient alors vide de sens, inefficace : « C'est bien la différence avec le ready-made. Tu peux bien montrer « Argo » au salon nautique de Hambourg, il continuera à posséder sa charge. Le porte-bouteilles de Duchamp, si tu le sors du musée pour le remettre au sous-sol du BHV, il disparaît. C'est ce qui fait sa force et sa faiblesse. Sa force est qu'il est polémique... plus il y a de gens qui admettent que le porte-bouteilles est un objet d'art, plus la charge de cet objet disparaît »¹⁰⁹⁰. Lavier persiste et signe : « « Regardez Duchamp : il était révolutionnaire et c'est devenu un artiste comme les autres. Les ready-mades ne posent plus de problèmes ; ce sont des sculptures qui ne font plus trembler personne, qui se consomment comme le reste » »¹⁰⁹¹. En somme, c'est précisément son immatérialité qui fait la fragilité du ready-made. En ce qu'il ne repose que sur des principes mentaux, il suffit de refuser ceux-ci pour que l'œuvre perde toute capacité d'action. L'objet est trop dépendant de la théorie qui l'accompagne, théorie elle-même dépendante du contexte artistique, qu'il s'agisse du lieu (l'objet est-il placé dans une institution artistique qui a le pouvoir de le transformer ?) ou du temps (La part critique qui tient la théorie est-elle toujours aussi active ?). Et de fait, le premier contexte, le lieu, finit par à terme rendre la force critique du geste obsolète. Les ready-mades sont exposés depuis des décennies. Sont-ils encore crédibles comme antidote à la tradition ? Une fois le ready-made accepté par le paradigme artistique, il ne reste plus qu'un objet vide, un objet qui plus est sans qualités propres, et donc, parfaitement oubliable¹⁰⁹². C'est en partant de ce constat que Lavier construit sa propre vision de l'objet. Celle-ci est de son propre aveu centrée sur lui, s'arrêtant sur les qualités propres et non pas sur une théorie générale : « Il a probablement médité cette leçon d'indifférence. Et celle-ci l'a encouragé dans sa propre voie consistant, au contraire, à choisir des objets particuliers. L'objet choisi doit tout d'abord être un objet connu. Il faut, dit Lavier, qu'on puisse oublier qu'il s'agit d'art, de façon à y revenir par la suite dans une sorte de mouvement pendulaire. L'objet d'autre part, doit répondre à certaines exigences d'ordre formel »¹⁰⁹³. L'objet, chez Lavier, n'est pas dépendant du contexte, il sait résister à différents milieux, et le spectateur qui n'aura cure de trouver une vision de l'art chez Lavier pourra au moins reconnaître l'attrait esthétique des objets qu'il choisit : « Si Duchamp se fiche éperdument de l'aspect visuel des objets dont il s'empare, Lavier en revanche attache une extrême importance aussi bien à leurs vertus plastiques qu'à leur signification symbolique »¹⁰⁹⁴. En s'attachant à exalter leurs qualités propres, Lavier révèle l'autonomie de chacune de ses œuvres. Cette autonomie se base sur deux principes majeurs : la conservation de sa valeur d'usage (l'objet fonctionne toujours, il ne perd pas son identité, reste résolument donc lui-même et n'est donc pas réduit à un fantôme) et la forte intervention de l'artiste, donc le passage, même indirecte, produit une inévitable reconsidération visuelle des objets : « En 1980 je peins en blanc un réfrigérateur blanc, *Westinghouse*, en 1984, je pose un réfrigérateur sur un coffre-fort, *Brandt/Fichet-Bauche*, en 1987 j'installe un congélateur dans un fauteuil, *Philips dans rue de Passy*. Dans ces trois œuvres la valeur

¹⁰⁹⁰ Entretien avec H.-U. Obrist, *Argo*, op.cit., p. 27-28.

¹⁰⁹¹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, op.cit., pp. 166-168.

¹⁰⁹² Cf. *ibid.*, p. 41.

¹⁰⁹³ *Ibid.*

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 103.

d'usage de ces objets n'est pas détruite, et l'autonomie de ces trois œuvres reste intacte quel que soit leur contexte. »¹⁰⁹⁵ Il ajoute : « Pour moi le ready-made consiste en un changement des règles de la perspective. Mais en l'occurrence les objets que j'ai choisis sont définitivement allés ailleurs. D'habitude, je ne livre jamais les objets à eux-mêmes : je les coupe, je les peins, leur fait suivre un traitement. Pour Pommery, le traitement consiste à les nimber de lumière et de musique. J'aime faire trembler les catégories »¹⁰⁹⁶. On s'aperçoit donc que Lavier voit le ready-made comme une proposition strictement mentale. En cela, il adhère absolument à la vision proposée par Duchamp, et n'envisage en rien le ready-made comme une esthétique. C'est sur cet élément que se fait la scission entre eux. Débutant sa carrière au moment où l'art est sous le joug de l'art conceptuel, Lavier n'a que faire de réalisations immatérielles, de tentatives simplement langagières ou conceptuelles. Il a un réel intérêt pour l'objet et ses facultés. Cet intérêt, comme nous l'avons brièvement décrit, se divise en différents points. Nous allons revenir en détails sur chacun de ces points, afin de déterminer précisément les différences entre le ready-made et l'œuvre laviérienne.

1.2. L'objet laviérien

a) L'unicité des objets

La première différence notable qu'il convient remarquer entre les ready-mades et les œuvres de Lavier est l'attention portée au choix de l'objet. Ainsi, dès le départ de la création de l'œuvre, Duchamp et Lavier obéissent à des logiques bien différentes. Duchamp, comme on l'a vu, cherche des objets esthétiquement neutres qui l'indiffèrent. Afin de ne pas parasiter sa volonté conceptuelle, ils se doivent de l'être. Chez Lavier, la donne est bien différente : en effet, il va au contraire chercher des objets répondant à des critères formels précis, des critères esthétiques. Cette élection est plus visuelle que « matière grise » : « Il y a un choix assez empirique. On peut anticiper sur les capacités visuelles et sur la charge de l'objet »¹⁰⁹⁷. Deux éléments se présentent donc avec l'objet : son apparence et ce qu'il dégage, il doit donc posséder au moins l'une de ces deux qualités, ce qui en fait toujours une de plus que le ready-made, à moins de considérer la transparence comme une qualité. Chez Duchamp, comme avec le *Grand Verre*, il faut pouvoir voir à travers, il ne faut même pas voir, car à la place, il faut penser. Chez Lavier au contraire, l'objet est bien présent et toute l'attention est concentrée sur lui, il travaille au plus près de lui, attentif à ses formes et à ce qu'il véhicule. Comme le dit de Duve : « Si Duchamp lui a ouvert toute grande la porte de l'art en général, il lui a claqué au nez celle de la beauté d'indifférence »¹⁰⁹⁸ avant de

¹⁰⁹⁵ B. Lavier, un léger *Plus*, n° 34, 1988, p. 46.

¹⁰⁹⁶ Entretien avec D. Lequeux, *Sons & lumières par Bertrand Lavier: expérience Pommery #6*, op.cit., pp. 9-10.

¹⁰⁹⁷ Entretien avec H.-U. Obrist, *Argo*, op.cit., p. 26.

¹⁰⁹⁸ T. De Duve, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit., p. 23.

parler pour les objets de Lavier de « beauté d'évidence »¹⁰⁹⁹. L'objet laviérien doit donc disposer de capacités qui le rendrait absolument inéligible en tant que ready-made, il échappe à la neutralité, au fantôme, et ses lignes s'ancrent solidement dans le champ de vision au lieu de servir de passerelle au seul raisonnement : « Evidemment le monde des objets n'est pas pour Lavier un pur fond neutre, sur lequel il n'y aurait qu'à projeter les élucubrations d'une pensée axiomatique, purement théorique »¹¹⁰⁰. Ils sont alors la cible d'une réévaluation esthétique qui permet d'envisager leurs formes non pour la fonction qu'elles permettent, mais en fonction du plaisir qu'elles procurent ou de l'expressivité qu'elles génèrent¹¹⁰¹. L'autre capacité de ce genre, c'est cette fameuse « charge » dont nous parlions précédemment. L'objet en tant qu'outil connu et utilisé, véhicule en lui des choses indicibles qui lui sont propres, relevant soit de l'image de marque de son fabricant, soit de la symbolique de sa fonction, soit du vécu associé à son utilisation. Ces trois éléments font de l'objet le réceptacle de différents sentiments, de différentes visions, qui altèrent dès le départ notre point de vue. Lavier est loin de rejeter cet état de fait, dont au contraire il se nourrit pour donner plus de profondeur à ses pièces. L'objet choisi est donc double : la forme et la charge. Cette charge permet en quelque sorte à l'objet d'irradier. Verzotti et Blistène le résumant de la sorte :

« Alors que le readymade est sourd à ces résonances et que l'attention qu'il oriente vers les objets est catégorielles, et, partant, indifférente aux singularités (et l'art conceptuel mettra à profit cette attitude), l'attention de Lavier se porte entièrement sur la singularité spécifique de cet objet particulier et sur les connexions de sens que l'imaginaire déclenche (...) Loin d'être choisis parce qu'ils ne signifient rien de particulier, les ready-mades, les objets trouvés par Lavier comportent toujours un surplus de signifié, dans ce sens qu'ils sont fortement allusifs et même activés sur le plan de l'expressivité. »¹¹⁰² ; « Pas n'importe quel objet, pas « d'indifférence esthétique » au sens duchampien mais plutôt une « beauté moderne » au sens où Léger l'entend (Lavier aime Léger) des objets choisis en fonction de leur propriété - pas n'importe quelle propriété - des objets qui fonctionnent, font la gloire du design et la richesse de leurs éditeurs, conduisent Lavier à élaborer une combinaison d'objets qui nous renseigne sur l'état des choses et tout un travail sur « l'espace des choses », l'espace entre les choses, la contiguïté qui entraîne l'objet dans un autre régime. Disons, la dualité entre un régime utilitaire et un régime esthétique »¹¹⁰³.

Il s'agit ici de reconnaître un fait : avant même que Lavier ne le touche, un lien existe entre l'objet et le spectateur, ce lien comme on l'a expliqué peut être de différentes natures, natures séparées, uniques, ou combinées. Lavier n'a pas peur d'utiliser des objets très connus et donc difficilement manipulables, car potentiellement déjà très lourds de symboles : « J'ai ensuite réalisé un inventaire de ces objets que l'on connaît, mais avec lesquels on n'a le plus souvent aucune intimité, aucune proximité, comme par exemple le drapeau français flottant sous l'Arc de triomphe à Paris (...). La liste des objets choisis est venue de manière évidente, en une soirée, comme une

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁰⁰ G. Verzotti, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 23.

¹¹⁰¹ « Les « ready-destroyed » c'est-à-dire les motocyclettes tordues à cause des accidents qu'elles ont subis (...) deviennent, pour l'artiste, des objets hautement expressifs en raison de ce qu'ils évoquent et parce qu'ils sont si étroitement liés à un événement dramatique réel. Comme leur nom le révèle, c'est justement en vertu de cette nature anti-duchampienne qu'ils sont choisis et exposés tels quels. De la même façon, des œuvres comme *Black & Decker* – une simple scie électrique disposée verticalement sur une base, qui, du fait de cette position, peut rappeler un masque primitif – ont été choisis en raison de leur ressemblance allusive, qui en fait des objets parlants, presque l'idée d'un récit. » in *ibid.*.

¹¹⁰² *Ibid.*

¹¹⁰³ B. Blistène, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 143.

succession de clichés »¹¹⁰⁴. Les objets chez Lavier ne se présentent pas tels quels, il y a toujours une forme de rapport entre eux et le spectateur, même si ce rapport peut être manqué ou fini. Peu de gens ont un lien direct avec le drapeau français ou la formule 1, mais beaucoup ont un avis sur la question, un sentiment. Le but est pour Lavier de permettre aux spectateurs de réenvisager ce lien, de manière plus personnelle. Il déclare ainsi à propos de ses engins de terrassement entourés de guirlandes : « Ce sont des monstres, mais dès lors que ces objets sont enguirlandés, on peut à nouveau pactiser avec eux, à nouveau nouer des relations de proximité »¹¹⁰⁵. Deux séries viennent exposer plus clairement ce type de rapport entre l'objet et le spectateur : celle des « ready-destroyed », les véhicules accidentés, et celles des objets soclés, où des choses du commun contemporain se retrouvent fétichisées. Chacune de ses séries ont la particularité de présenter des objets « d'occasion » pourtant des traces d'utilisation que Lavier a trouvé au rebut, dans des poubelles, dans des casses auto ou des brocantes. Ils sont donc à ce titre vecteur d'un vécu précis, et ont développé avec leurs propriétaires une forme de relation, proche ou distante, dans tous les cas absolument personnelle. En ce sens par cet usage et les stigmates qu'ils en gardent, qu'il s'agisse de l'usure ou des cassures d'un accident, les objets s'individualisent profondément, ils ne seront jamais plus la même chose que leur jumeau sorti de l'usine. Ils ont historiquement développé un parcours qui leur est propre, et donc, qui les distingue. Ils en auraient presque gagné une personnalité¹¹⁰⁶. Contrairement à Duchamp qui s'embarrassait peu de sentiment dans son art qu'il voulait sec et froid, Lavier n'hésite à en garnir ses œuvres, non dans un sens larmoyant ou festif, mais plutôt dans réévaluation de notre rapport aux objets, qui n'est pas aussi pragmatique qu'on le dit : « Quand je fais socler un ours en peluche, je pars effectivement d'une réflexion sur la sculpture, mais je choisis aussi un objet particulier – en l'occurrence un objet chargé d'émotion »¹¹⁰⁷. Ce rapport peut d'ailleurs engager l'artiste lui-même, qui ne s'exclut pas de l'individualisation de ces liens. Son récit de sa « rencontre » avec *Giulietta* est édifiant :

« « Marcel Duchamp avait choisi les ready-mades pour leur « beauté d'indifférence » et leur absence d'émotion. (...) La plupart des amateurs d'art sont convaincus qu'il ne peut se produire aucune autre déflagration radicale après cet espèce de big bang. J'ai suivi cette onde de choc et je me suis aperçu que je pouvais produire une chose exactement inverse : exposer un principe d'émotion (sans toutefois représenter un drame comme l'avait fait Andy Warhol avec la série des *Crashed Cars*) ; j'ai découvert dans l'intervalle entre César et Chamberlain une œuvre qui m'attendait. Dans une de ces nombreuses casses-auto existant de par le monde se trouvait *Giulietta*, c'est-à-dire l'émotion pure » »¹¹⁰⁸.

Lavier établit ici sans ambiguïté entre la voiture et lui, puisque celle-ci « l'attendait » lui précisément. Ce lien est encore plus fort lorsque l'on apprend de la propre bouche de Lavier que quelque mois avant cette rencontre, l'artiste a été victime avec son épouse Gloria Friedman d'un accident de voiture. L'artiste reconnaît lui-même que cela a probablement favorisé la rencontre avec l'Alfa Roméo dans la casse¹¹⁰⁹. Par les critères de sélection utilisés par Lavier, on peut donc déterminer que celui-ci propose au spectateur un objet unique, particulier, loin, donc de l'Idée que

¹¹⁰⁴ Entretien avec D. Lequeux, *Sons & lumières par Bertrand Lavier : expérience Pommery #6*, op.cit., p. 8.

¹¹⁰⁵ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, op.cit., p. 170.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 101.

¹¹⁰⁷ Cf., *Ibid.*, p. 175.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 96.

cherche à convoquer Duchamp. C'est à l'aune de ses rapports particuliers, avec l'objet lui-même, avec ses lignes, les rapports formels entre deux objets pour les superpositions, que Lavier choisit l'un ou l'autre. Le particularisme de l'objet, son identité qui disparaissaient totalement avec Duchamp, sont ici mis à l'honneur, voire même décuplés, comme on le verra, par le traitement qu'il lui fait subir. Lavier apporte à ce titre une précision intéressante : « Lorsqu'il peint un objet (...) il précise : « Il faut qu'on puisse bien voir l'objet en dessous » »¹¹¹⁰. Ainsi, même après son passage qui pourtant est le moment permettant à l'objet de devenir une œuvre d'art, l'identité visuelle de l'objet est toujours intacte. On le reconnaît parfaitement, on le voit bien. C'est donc qu'il possède des qualités a priori dont il faut se rendre compte à présent. Lavier exalte donc les qualités positives de l'objet, là où Duchamp ne le voulait qu'en négatif.

Cette unicité des objets laviériens est renforcée par leur autonomie revendiquée. Celle-ci est tout d'abord permise par le fait que les items choisis restent, la plupart du temps, en état de marche¹¹¹¹, ce que le ready-made interdit. Ensuite, le traitement accentue les spécificités de cette fonction, dans la mesure où l'item, fondamentalement usuel, tire ses formes de l'utilité à laquelle il est subordonné. Lavier exalte donc des ressources tirées de l'objet lui-même, et non prescrites par le lieu de monstration :

« Lavier part des formes des objets eux-mêmes (...) l'objet tire (...) sa transmutation de lui-même, de ses propres propriétés formelles. Cette transmutation ne doit donc rien à l'inscription de l'objet dans l'espace muséal. Elle ne dépend pas davantage d'une opération de figuration.(...) Si la frontière qui sépare l'objet de série de l'hyper-fétiche, autrement dit la fameuse borne qui sépare l'Art du Non-Art, passe quelque part, c'est cette fois dans l'objet lui-même, et non plus entre l'objet et son contexte ou entre l'objet et ce qu'il représente »¹¹¹² ; « Bref la frontière n'est ni déplacée par l'œuvre ni désignée au point de jonction entre l'œuvre et ce qui l'entoure, mais inscrite en elle. C'est pourquoi il est parfaitement possible de déplacer - dans tous les sens du terme - ces objets paradoxaux sans les affecter le moins du monde, ce qu'évidemment aucun ready-made ne saurait autoriser »¹¹¹³.

On peut mettre ceci en relation avec la fameuse expérience que Lavier réalisa dans un magasin Darty, où il plaça l'une de ses superpositions, un réfrigérateur sur un coffre-fort, pour observer s'il y avait une réelle différence. Le résultat fut selon lui sans appel : l'œuvre survit au contexte. Elle fait donc preuve d'une réelle autonomie et ne peut être détruite par un simple déplacement. L'objet laviérien est en ce sens doublement indépendant : par ces qualités intrinsèques, qui sont certes exaltées par l'intervention d'un autre, mais qui sont déjà présentes, et par la nature de l'opération de Lavier, qui ancre définitivement l'objet dans le royaume du concret. Le ready-made de Duchamp ne se valide lui que sur des modalités externes à l'objet : la volonté de l'artiste, le concept d'œuvre d'art, le lieu d'exposition, l'avis des professionnels de l'art, la réception du public... à aucun moment, l'objet ne peut défendre sa cause, précisément parce qu'il n'a rien à plaider. Il est totalement à la merci de Duchamp et des paramètres que celui-ci a décrété pour lui. Chez Lavier en revanche, il y a une véritable dette de l'artiste envers l'objet qui lui prête ses qualités, lui permet de l'utiliser à ses propres fins. Et au final, l'objet peut aussi bien exister sans lui, puisqu'il conserve sa capacité à être utilisé. Lavier respecte l'objet, lui octroie une

¹¹¹⁰ A. Coulange, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 65.

¹¹¹¹ Entretien avec B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 16.

¹¹¹² D. Soutif, « L'objet et l'art contemporain » in *Qu'est-ce qui est contemporain*, *Transversalité* 1, capc-Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, p. 46

¹¹¹³ D. Soutif, « Bertrand Lavier, le lieu des paradoxes », *Art Studio* n° 5, Paris, 1987, p. 86.

importance que Duchamp lui nie parfaitement, et c'est ce qui fonde la valeur de leur intervention. Chez Duchamp, le contexte est déterminant alors que chez Lavier, l'œuvre existe à partir du moment où l'artiste a mis la touche finale. Cette autonomie est pour Lavier une qualité fondamentale de l'œuvre, à laquelle il tient beaucoup et qui pour lui est la distinction majeure entre ses œuvres et celles de Duchamp : « Cette fragilité qui (...) rend l'observation duchampienne bien plus proche qu'on ne penserait au premier abord des formes d'art qu'on regroupe sous l'appellation de *in situ*, est en revanche tout à fait étrangère aux interventions de Lavier. Aux yeux de celui-ci en effet, « une œuvre réussie est totalement autonome »¹¹¹⁴ si bien que dans son cas, ni le contexte de départ, ni celui d'arrivée ne sont essentiels à la production de l'œuvre et de ses effets »¹¹¹⁵. Ceci ne doit en revanche pas détourner l'attention du lecteur sur un point : si l'objet a des qualités, il ne faut pas oublier que celles-ci sont généralement ignorées du spectateur et c'est bien le passage de Lavier, par le choix et l'intervention, qui révèle le pouvoir esthétique de ces objets. C'est à présent sur cette intervention que nous allons nous attarder.

b) Le rôle de la peinture, l'intervention de l'artiste.

Catherine Millet le déclare à merveille : « Tout ton travail ne pourrait-il pas se résumer à cette question : qu'est-ce qui fait que les objets prennent le statut d'œuvre d'art, commencent à être regardés d'un point de vue esthétique ? »¹¹¹⁶. La tâche à laquelle s'est astreint Lavier repose sur un travail profond sur les objets, qu'il va mettre en scène de manière significative. On l'a démontré au cours des descriptions d'œuvres, l'intervention de Lavier est réellement décisive pour leur transsubstantiation en œuvre d'art, et la part de responsabilité de l'artiste commence dès l'élection de la chose. Dans le choix des objets, Lavier met en action son « œil », son goût, son expérience, sa sensibilité, sa personnalité, là où Duchamp n'exprimait que son indifférence et laissait même - en théorie - l'objet le choisir à sa place : « Ce n'est pas Duchamp qui a choisi un frigidaire et un soc de charrue, encore moins ce frigidaire -là et ce soc de charrue-là. Lavier sait donc qu'il joue sur ce choix et cet assemblage singuliers, non son statut d'artiste en général (...) mais sa qualité d'artiste tout court »¹¹¹⁷. L'intervention que Lavier va développer par la suite est toute entière tournée vers la transformation de l'objet en proposition esthétique par des moyens physiques. Lavier se dresse à nouveau fermement contre le ready-made, en plaçant le champ d'action de l'œuvre sur le plan rétinien. Tout concourt dans sa pratique nous seulement à ce qu'on voit les objets, mais plus encore, qu'on les regarde, et même qu'on les considère. Lavier veut que ses objets soit remarqués, immanquables par le spectateur, ils doivent surgir face à lui : « J'ai toujours travaillé sur la présence visuelle »¹¹¹⁸. Il y a donc un mécanisme en deux temps ici, avec en premier lieu le choix, puis dans un second moment le travail artistique. Lavier, en ce sens, se fait l'exploitant d'une situation présente, qu'il va exacerber. L'objet se retrouve alors affublé d'une

¹¹¹⁴ Entretien avec C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 164.

¹¹¹⁵ D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, pp. 29-30.

¹¹¹⁶ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet*, *op.cit.*, pp. 30-33.

¹¹¹⁷ T. de Duve, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 23.

¹¹¹⁸ Entretien avec Catherine Millet, *Lavier/Manet*, *op.cit.*, p. 34.

nouvelle compétence, il est aussi une image : « Bertrand Lavier construit des images et ses images assignent un sens nouveau aux objets »¹¹¹⁹. En tant que proposition esthétique, l'objet passe un examen rétinien qui se concentre sur ses qualités propres, mais des qualités qui tout de même sont celles de l'art, et non de l'ustensile produisant ainsi « une situation visuelle inédite »¹¹²⁰. La vision, au cœur du travail de l'artiste, ne concerne pas simplement l'objet, mais aussi le passage de Lavier lui-même. Celui-ci est tout aussi remarquable que la chose qui en est la cible. Superposition, repeinture, découpage, soclage, mise en néon, accrochage... autant d'opérations dont le spectateur peut faire l'épreuve. Le cas de la peinture est sans doute le plus parlant. Au-delà du fait que c'est Lavier lui-même qui l'a apposée, le spectateur ne peut, dans le cas des objets repeints, à aucun moment nier que le peintre est passée par là, celle-ci étant « tout saut invisible »¹¹²¹. Allant à l'encontre de la modification purement conceptuelle ou symbolique de Duchamp, Lavier change l'objet par la matière. C'est la couche de matière supplémentaire qui fait entrer l'objet dans une nouvelle dimension. C'est en tous cas ce que souhaite Lavier : « C'est la peinture qui le permet car si tu prends un extincteur non-peint – un ready-made – et que tu l'accroches comme un tableau, tu auras l'impression que l'extincteur n'est pas à sa place. Et si tu exposes l'extincteur peint comme un tableau, la peinture l'aura aidé à change d'état »¹¹²². En ajoutant cette peau supplémentaire, l'artiste « augmente » l'objet qui décale ainsi ses propres limites. Il reste lui-même, ses formes sont identiques, elles paraissent simplement « agrandies ». Plus stridentes, elles rendent l'objet d'autant plus visible, d'autant plus présent et lui permettent de basculer dans un autre univers : « [Fast] était, à l'instar de tous les objets peints, de la peinture recouvrant fidèlement les inscriptions figurant sur les vraies boîtes ready-mades » [mais] » ta façon d'utiliser la peinture exalte la matière. Tu accentues la densité matérielle de tous les objets que tu as repeints »¹¹²³. Ce faisant, l'artiste poursuit par ce travail l'individualisation de l'objet. Celui-ci avait déjà été choisi pour ses qualités propres, mais hormis les « objets soclés » et les « ready-destroyed », qui arborent fièrement leurs cicatrices et donc leur trajectoire personnelle, les autres semblent la majeure partie du temps « comme neufs ». Leurs qualités visuelles sont donc au moment du simple choix les mêmes que celles de tous leurs congénères. Le transistor *Solid State* élu par Lavier est avant l'opération de repeinture, identique à tous les autres transistors « Solid State » de ce modèle sortis dans le commerce. Le passage de Lavier va donc l'identifier de manière décisive comme un objet unique, plus jamais-ready-made, car ayant été « refait » (re-made donc) par Lavier. Repeint, grimé, il devient un personnage et non plus un figurant : « Mais si d'un côté Lavier cherche à maintenir les objets peints à distance des objets d'art en leur conservant leur valeur d'usage habituelle, il empêche qu'on les confonde avec des objets ordinaires en les recouvrant d'une épaisse couche de peinture »¹¹²⁴. Celant rejoint Francklin, en ajoutant la dimension symbolique à l'opération de

¹¹¹⁹ B. Blistène, *Bertrand Lavier*, Roma, *op.cit.*, p. 143.

¹¹²⁰ B. Marcadé, *Sons & lumières par Bertrand Lavier: expérience Pommery #6*, *op.cit.*, p. 48.

¹¹²¹ G. Verzotti, *Bertrand Lavier*, Roma, *op.cit.*, p. 19. Alain Coulange fait peu ou prou la même déclaration : « Observant ses œuvres (...) que perçoit-on sinon de la peinture ? » in *Peut-être*, *op.cit.*, p. 16.

¹¹²² Entretien avec H.-U. Obrist, *Argo*, *op.cit.*, p. 27.

¹¹²³ Entretien avec Catherine Millet, *Lavier/Manet*, *op.cit.*, p. 29.

¹¹²⁴ C. Francklin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 28.

repeinture (nous avons déjà fortement développé ce point dans l'étude consacrée spécifiquement à cette série d'œuvres) : « En épaississant l'objet et en concentrant sur lui la lumière, on induit un passage de l'anonymat au personnel non plus dérivé de la froide cristallisation duchampienne, mais fondée sur la congélation sensuelle et visuelle de l'illumination picturale »¹¹²⁵. Cette notion d'individualisation, de personnalisation, voire de personnification de l'objet est capitale, puisqu'elle indique une différence fondamentale sur la vision de l'ontologie de l'objet entre Lavier et Duchamp. Encore une fois, chez Duchamp l'objet est invisible, transparent, et en un certain sens muet. Il nous amène à la théorie, mais ce n'est pas lui qui parle. Il fait partie du décor, comme un figurant. Chez Lavier, l'objet joue un rôle majeur, il est véritablement mis en scène. Pour poursuivre la métaphore filée de la lumière initiée par Celant, nous dirons qu'en augmentant les propriétés visuelles de la chose, Lavier braque sur elle les projecteurs. Comme le remarque Alain Coulange : « Que fait la peinture ? Elle fait venir l'objet, le distingue, le propulse en avant »¹¹²⁶. Les objets ainsi recouverts de pigments deviennent des acteurs en chair et en os – ou en matière synthétique et en peinture –, aux costumes flamboyants et à la voix forte¹¹²⁷. Comme nous le soulignons plus haut, la peinture elle-même entre dans ce travail sur le visible. Elle aussi est en quelque sorte mise en scène, puisque Lavier laisse à découvert le travail du peintre : « [la peinture] se donne avec ces coups de pinceau épais, relevés et rythmés au point que l'on pourrait reconstruire toute la gestualité qui a concouru à cette transformation des surfaces »¹¹²⁸. Comme le souligne Lavier et Francblin dans un entretien, ce n'est pas la peinture en soi qui transfigure l'objet, puisque celui-ci est déjà, industriellement, la différence se situe « dans l'épaisseur et de la façon de peindre »¹¹²⁹. En repeignant lui-même les objets, à son tour, Lavier effectue une opération singulièrement différente de celle de l'ouvrier ou de la machine qui a peint l'objet le premier. Premièrement, l'artiste peint avec l'intention de faire une œuvre d'art, là où l'ouvrier – ou pire la machine, qui elle n'a aucune intention – n'a que le souhait de faire un outil¹¹³⁰. Deuxièmement, Lavier laisse son travail visible, ce qui signifie qu'il n'y a pas qu'une volonté de « colorier » l'objet, ni même de rehausser ses lignes, ou d'affirmer ses qualités visuelles. En mettant à découvert le travail du peintre, l'artiste met l'accent sur celui-ci, puisqu'il est alors aussi visible que l'objet qui est en-dessous, les mettant donc sur un plan d'égalité. Or, qu'il s'agisse d'une superposition, d'un découpage, d'un soclage, d'un clouage, le passage de Lavier est toujours identifiable, le spectateur ne pouvant passer à côté. Le travail de Lavier, son appropriation de l'objet est autant mise en avant, rétinienne, que l'objet lui-même, instituant là une autre différence majeure avec Duchamp. Chez Duchamp, s'il y a aussi une forme de mise en scène du travail de l'artiste, cela se situe à un niveau conventionnel : la signature, le lieu, le débat autour de l'œuvre ; il ne s'attarde donc à aucun moment à mettre en valeur ou même en discussion le travail « physique », puisque celui-ci

¹¹²⁵ G. Celant, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 8.

¹¹²⁶ A. Coulange, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 65.

¹¹²⁷ Cf. G. Verzotti, *Bertrand Lavier*, de Luca, *l'idea di europa*, *op.cit.*, p. 39.

¹¹²⁸ G. Verzotti, *Bertrand Lavier*, Roma, *op.cit.*, p. 19.

¹¹²⁹ Entretien avec C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 35.

¹¹³⁰ Nous rejoignons encore une fois les analyses d'Arthur Danto dans son ouvrage décisif *La Transfiguration du Banal*, Seuil, Paris, 1989.

est purement et simplement supprimé. Chez Lavier, la mise en scène est sensible, visible. On a la preuve rétinienne qu'un artiste a manipulé l'objet. La façon dont il envisage et traite l'item se différencie ici de celle de Duchamp en deux points : la prise de possession en profondeur de l'objet, sous toutes ses facettes¹¹³¹, et la volonté de s'investir dans les moyens matériels de l'art¹¹³². Ceci permet à l'artiste de créer des œuvres qui bien que s'appuyant sur une réalité concrète, ne peuvent être confondues avec leurs cousins du commerce. Lavier, par la force de son passage, a fait en quelque sorte prendre à ces objets élus l'ascenseur social artistique. Bien que composées d'éléments connus, et même banals, les œuvres de Lavier interpellent immédiatement le regard. C'est ainsi que Millet est « frappée par l'étrangeté des objets »¹¹³³. Le simple fait de repeindre ou d'intervenir visiblement sur l'objet annule et même contredit toute intention ready-made, puisque dès lors l'objet n'est plus considéré comme simplement lui-même, mais traité comme un matériel artistique. Si on analyse les procédés ready-made utilisés par Duchamp on trouve : signature, renversement, suspension et c'est à peu près tout. Peut-être pourrait-on classer les superpositions comme leur pendant, après tout la roue de bicyclette fixée sur un tabouret est une superposition. Seulement, Duchamp lui-même considère cette œuvre comme un « proto-readymade » ; et Lavier ne fixe jamais les objets entre eux. Il y a donc un vice de forme. Lavier tient clairement à ce que l'intervention de l'artiste, même mineure, reste visible. Le vrai parallélisme que l'on peut faire, c'est que les deux permettent de décaler le point de vue sur l'objet... mais n'est-ce pas le cas de tous les artistes utilisant l'objet, voire de tous les artistes en général ? Le cubisme n'est-il pas « une certaine façon de voir » le réel ? Le *Jugement dernier* de Michel-Ange n'est-il pas « une certaine façon de voir » le Christ ? Les pratiques de Duchamp et de Lavier comportent trop de différences dans leur principe-même pour qu'on puisse établir un véritable parallèle entre le ready-made et l'objet laviérien. Duchamp propose des fantômes permettant la dématérialisation de l'art et sa mutation en travail mental, tandis que Lavier propose des « objets-stimuli propres à une même civilisation »¹¹³⁴.

c). *Rapprochements possibles avec le ready-made.*

On pourrait donc se demander pourquoi, avec des preuves aussi flagrantes, autant de ses commentateurs, qui ont pourtant relevé ces différences, continuent malgré tout de faire des rapprochements entre l'invention de Duchamp et le travail du Lavier. Certains comme Thierry de Duve l'annoncent sans ambages : au sens où selon lui, les œuvres de Lavier ne peuvent s'envisager à

¹¹³¹ « Si la prise de possession de l'artiste dada est détachée et, en se faisant intellectuelle, libère l'envol de la peinture, Lavier pour sa part vise une prise de possession profonde, aspire un rapport à l'immédiateté profonde avec elle. » in G. Celant, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, pp. 7-8.

¹¹³² « La peinture est ici un élément décisif : c'est la peinture qui transforme, c'est elle qui façonne l'objet nouveau issu de l'objet familier, c'est elle qui agit et qui arbitre. Il paraît que la seule odeur de pigment causait à Duchamp d'épouvantables nausées. Lavier ne craint pas, quant à lui, la matière picturale. » in C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, pp-33-35.

¹¹³³ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 12.

¹¹³⁴ B. Blistène, *Sons & lumières par Bertrand Lavier : expérience Pommery #6*, *op.cit.*, p. 24.

propos d'une catégorie particulière de l'art « l'œuvre évoque Marcel Duchamp »¹¹³⁵. Dominique Bozo parle des objets repeints comme de « ready-mades peints »¹¹³⁶. Verzotti va jusqu'à déclarer les superpositions comme des œuvres purement conceptuelles¹¹³⁷. Si certaines de ces déclarations ont déjà été débattues en ces pages, la question reste : comment légitimer ce recours permanent à Duchamp pour expliquer l'art de Bertrand Lavier, et que motive ce recours ? Il apparaît que dans une très large mesure, la comparaison entre Duchamp et Lavier ne se situe pas stricto-sensu au niveau de l'objet. On échappe ici à un écueil majeur, puisque mettre en relation objet et ready-made semble à ce stade de notre réflexion assez contradictoire. Elle se situe plutôt dans la mobilisation de certains éléments préétablis, que l'on va considérer donc comme des ready-mades. Le plus farouche opposant à la comparaison entre Duchamp et Lavier ne peut nier l'évidence : ce dernier ne cesse de convoquer dans son travail des objets, des principes, des œuvres, qui ne sont pas les siennes et qui ont été construites par d'autres. L'essentiel du matériel utilisé par Lavier est un substrat déjà formé, déjà digéré, déjà connu : « Lavier se sert de forme que notre culture a intériorisées »¹¹³⁸. Cela touche dans un premier lieu à l'image des objets. On l'aura remarqué, ceux que Lavier choisit pour constituer ces œuvres quelles qu'elles soient sont la plupart du temps des objets communs, issus de l'industrie. En cela, ils se rapprochent du ready-made. En mobilisant des objets communs, dont l'utilisation donc est universelle, on peut en déduire une forme d'impersonnalisation et donc d'universalité du rapport à l'objet, qui n'est plus alors un exemple précis, individuel, mais l'incarnation d'un concept : « N'est-il pas évident désormais que l'intérêt d'un réfrigérateur pour Lavier tient (entre autres) au fait que, dans le langage commun, un réfrigérateur est un « frigidaire » ? Or, qu'est-ce qu'un « frigidaire » sinon un Frigidaire démarqué, c'est-à-dire un objet de marque qui, ayant perdu son label, n'est plus individualisable, et dont tous les frigidaires du monde passent pour des copies ? »¹¹³⁹. En désignant l'objet par rapport à sa marque, Lavier s'expose à ce piège : le spectateur peut être amené à penser qu'il convoque l'ensemble des réfrigérateurs de telle marque, et donc dans ce cas-là, il convoque un concept, plutôt que celui qu'il a choisi en particulier. Cette notion touche aussi au travail de l'artiste. En mobilisant des objets tout-faits et des façons de faire traditionnelles (la peinture en est une, la superposition n'a pas été inventée par lui, la façon de faire de l'art est déjà l'objet d'une réflexion), Lavier s'adonne à une reconduction de pratiques qu'il digère plus qu'il ne crée :

« [Fontaine] est en l'occurrence un objet trouvé on ne sait où, qui plus est renversé et signé d'un pseudonyme. Pourtant, au moment de défendre la provocation et la stratégie qui la sous-tend, Duchamp n'hésite pas à recourir au système de l'art, à ses instruments, ni à agir sur l'attestation d'autorialité la plus importante que légitime ce système, la signature. Si l'urinoir trouvé n'a pas de valeur et fait naître, par ce fait même, de nouveaux critères d'évaluation de l'œuvre, sa reproduction réacquiert de la valeur grâce au procédé le plus traditionnel, celui du trait distinctif de l'auteur célèbre. L'autorialité chassée par la porte revient par la fenêtre de la reproduction médiatique de l'œuvre, en une sorte de chemin vers une re-fétichisation, au moins apparente, de l'œuvre-même. (...) Nous sommes naturellement en face d'un parcours d'abstractions progressives que Duchamp utilise pour lancer une réflexion sur le statut ontologique de l'œuvre. C'est précisément ici que s'ouvre la voie pour une hypothèse de

¹¹³⁵ T. de Duve, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 23.

¹¹³⁶ D. Bozo, *ibid.*, p. 7.

¹¹³⁷ G. Verzotti, *Bertrand Lavier*, Roma, *op.cit.*, p. 21.

¹¹³⁸ P.-H. Parsy, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 10.

¹¹³⁹ C. Francklin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 82.

continuité entre Duchamp et Lavier, mais c'est aussi sur ce point, plus que sur l'usage des objets ordinaires, que le second s'éloigne du premier. Tout se joue dans ce processus d'abstraction que Lavier porte ici à son degré extrême, puisqu'il en reflète les conséquences au niveau de la socialité : il n'est pas question de signatures, mais de logos, de marques de fabrique, et le logo, la marque, est chez Lavier le substitut de quelque chose qui manque, le rôle du sujet éliidé, le sujet assujéti, le sujet aliéné. L'artiste intervient quand le processus de fétichisation voire de dépersonnalisation qui prend les objets pour des marchandises et les sujets pour des objets est complètement achevé. L'œuvre emblématise alors un état de conscience collective. Pour y parvenir, l'artiste réduit le faire artistique à un ensemble de procédures simples, susceptibles d'entrer dans une coïncidence totale avec le faire commun »¹¹⁴⁰.

Il y a indéniablement chez Lavier une façon de « passer après » ou « par-dessus » quelque chose qui existe déjà. Tout dans son art est une mobilisation d'éléments préétablis, de clichés, de donnés sur lesquels il ne peut revendiquer aucune forme de paternité. Son champ d'action étant réservé aux objets industriels, Lavier est tributaire de formes « déjà-faites » sur lesquels il intervient à posteriori. Les images dont il se sert sont celles d'autres, elles sont déjà fixées, certaines sont mêmes des institutions, ou des sources de deuxième ou troisième main, qui sont en rapport avec tellement d'individus que cela en devient abstrait :

« L'un des premiers tableaux de Jasper Johns, *Flag* (1955) est la réplique exacte du drapeau américain. Meticuleusement peint, ce tableau n'est pas un ready-made. L'image qu'il reproduit, en revanche, est bel et bien une image pré-construite - une image qui a la particularité, en outre, de faire partie du répertoire des représentations dont se dote une communauté pour se rassembler. Les panneaux de signalisation routière repeints par Lavier sont à la communauté des automobilistes ce que la bannière étoilée est à la communauté américaine : ce sont des signes conventionnels qui visualisent les règles d'un jeu de société que nul n'est censé ignorer »¹¹⁴¹.

On peut considérer que Lavier ne s'intègre pas non plus véritablement dans le processus artistique. Hormis pour les « repeintures » qu'il exécute lui-même, il délègue généralement le « faire » à des tiers dont c'est le métier. Il mobilise alors des pratiques déjà-faites dont il ne jouit qu'en tant qu'instigateur, c'est-à-dire de principe¹¹⁴². On peut arguer qu'en peignant par la suite, l'artiste a tout de même voulu laisser une trace physique de son passage, comme une sorte de pièce à conviction au cas où on l'accuserait de duchampisme aggravé. Mais là encore, difficile de ne pas remarquer que même sa façon de peindre est stéréotypée. La fameuse « touche Van Gogh » n'échappe pas au procès de ready-made. Le simple fait qu'elle s'appelle ainsi éveille de légitimes soupçons. Ce nom évoque un autre, particulièrement illustre. Difficile après Van Gogh de revendiquer quoi que ce soit à propos de cette touche. En reprenant cette touche, Lavier utilise un pré-requis de l'art contemporain, une sorte de symbole, et même une signature. La nature potentiellement ready-made de cette touche s'exprime donc à deux niveaux : premièrement Lavier n'est pas l'auteur de cette façon de peindre, et secondement, cette touche contient quelque-chose de plus grand qu'elle et qui relève de l'idée. Van Gogh, en effet, fait partie de ces peintres qui symbolisent à eux-seuls l'art contemporain et ses habitus : « Dès que la surface le permet, la peinture est appliquée comme une pâte, par touches épaisses, parodiant la touche Van Gogh

¹¹⁴⁰ G. Verzotti, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, pp. 15-17.

¹¹⁴¹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 82.

¹¹⁴² « Suffisamment à l'aise dans ces techniques dont le maniement l'ennuie, il est capable d'en faire tirer l'effet précis qu'il désire : un interventionnisme mesuré puisqu'il s'accommode par ailleurs des « styles » des divers exécutants, autant de manière que Lavier sait forcément stéréotypées. » in X. Douroux, *8 Ateliers d'artistes en Bourgogne*, Chalon-sur-Saône, 1980, *op.cit.*, p. 20-22.

devenue comme un archétype de la catégorie « art »¹¹⁴³, « Pas étonnant qu'il ait élu en Vincent [Van Gogh] celui dont le style rend l'œuvre immédiatement identifiable »¹¹⁴⁴. Lavier à ce titre vide totalement la peinture de Van Gogh de sa substance, pour n'en utiliser que le résultat, le symbole. Point de sensibilité, point d'expressionnisme : « La touche Van Gogh n'est pas la peinture de Van Gogh, c'est une représentation mécanique de celle-ci, une image impersonnelle qui s'est déposée au fil du temps dans l'esprit d'un public étendu »¹¹⁴⁵. C'est ce qui permet à de Duve notamment, de faire le lien entre Lavier et la façon de « faire de l'art en général » contenue dans le ready-made. La touche Van Gogh n'est pas « de la peinture », mais « une certaine façon d'envisager l'art contemporain » : « La touche Van Gogh (...) est même faite très délibérément pour ne convoquer aucun tableau précis mais pour connoter une idée que le populaire se fait de la peinture moderne en général. (...) Sous couvert de couvrir des objets de peinture « dans le sens générique du terme » Lavier fait de l'art, de l'art en général »¹¹⁴⁶. L'examen semble imparable, et pire encore, il ne s'arrête pas là. La série des « Walt Disney Productions » de la même façon met en scène un processus encore plus complexe, des images exprimant la digestion par un autre de toute une période de l'art, « une représentation « moyenne », stéréotypée, de l'abstraction moderniste »¹¹⁴⁷, « une image flottante qui ne renvoie à aucune œuvre d'art existante mais à ce qu'il convient d'appeler un « art moyen » »¹¹⁴⁸. On est en quelque sorte, face à un ready-made de ready-made. Au travers d'une image constituée au préalable, il ne fait que faire passer une idée, un concept, quelque chose de parfaitement immatérielle, puisque les œuvres en question n'ont jamais existé, qu'il ne s'agit que d'une « certaine vision de l'art contemporain » qui n'a jamais vécue que dans l'esprit du dessinateur de la bande-dessinée. Bertrand Lavier va encore plus loin que Duchamp ici, puisque si ce dernier fait passer au-travers du ready-made une certaine idée de l'art, c'est bien la sienne, alors que Lavier ne fait que prendre celle d'un autre. Le cas des « Walt Disney Productions » s'aggrave lorsqu'il reprend à son compte le principe sociologique établi par Duchamp. Les œuvres finalement créées « en dur » par Lavier furent exposées chez Denise René. Ainsi l'artiste replace les œuvres dans ce qui aurait pu être leur contexte original, c'est-à-dire la galerie d'art abstrait des années 1940-1950. Outre le test du fameux « retard » préconisé par Duchamp pour apprécier les œuvres, Lavier contextualise absolument les objets. C'est à la fois leur contexte d'origine et de destination. Ce faisant, il légitime aussi le passage par l'exposition qui consacre ici les pièces en tant qu'œuvres. Cet argument parfois soulevé est toutefois à nuancer, puisque Lavier n'a pas hésité à présenter les pièces dans d'autres lieux. Reste qu'il a pu trouver ici que le site donnait aux œuvres un éclairage que ne leur en auraient pas fourni d'autres. Ceci permet notamment à de Duve de développer toute une théorie selon laquelle Lavier reprend précisément le principe de Duchamp, c'est-à-dire que les œuvres sont les réceptacles d'une théorie de l'art inamovible :

¹¹⁴³ J.-H. Martin, « L'esthétique du détournement », *Alles Und Noch Viel Mehr, Das Poetische ABC*, Ed. Benteli, Berne, 1985.

¹¹⁴⁴ B. Blistène, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 135.

¹¹⁴⁵ C. Francblin, Bertrand Lavier, Flammarion, *op.cit.*, p. 126.

¹¹⁴⁶ T. de Duve, Bertrand Lavier, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 23.

¹¹⁴⁷ C. Francblin, Bertrand Lavier, Flammarion, *op.cit.*, p. 56.

¹¹⁴⁸ J. Soullou, « Bertrand Lavier », Biennale de Paris, 1985.

« Lavier a réagi au ready-made comme à un révélateur théorique. Mais c'est à une œuvre qu'il a réagi et non à une « théorie ». Lavier convoque bien « mon » Duchamp, celui qui a donné à tant d'artistes le sentiment que sa pissotière, qui n'était après tout qu'une chose, contenait une théorie de l'art. Et si les meilleures œuvres de Lavier convoque ce Duchamp-là, ce n'est peut-être que parce qu'elles me donnent le même sentiment. (...) Quand j'ai vu pour la première fois *Brandt/Haffner*, sa toute première œuvre à empilement, et qu'il a fallu que je me rende à sa beauté d'évidence, c'était comme si cette chose, qui n'était après tout que deux ready-mades superposés, contenait une théorie de l'art. Elle répondait au ready-made à sa hauteur. Lavier ne s'était pas dérobé quand bien même, le malicieux, il obligeait le critique à dérober son jugement à la comparaison directe »¹¹⁴⁹.

A la suite de cela, de Duve se met en tête de réaliser à partir des œuvres de Lavier des « comparaisons algébriques », principe inventé par Duchamp, sortes de fractions équivalentes permettant de faire des analogies de telle sorte $a/b = c/d$. Soulignant que toutes les œuvres de l'artiste ne se valent pas, il établit des comparaisons de valeurs. Ainsi *Brandt/Haffner* et *Brandt/Fichet-Bauche*, qui présentent toutes deux des réfrigérateurs sur des coffres-forts, ne sont pas équivalentes, de Duve trouvant la première supérieure à la deuxième. En revanche, la première trouvera son égal dans *Ikea/Zanussi*, qui présente pourtant deux objets différents. Cela prouve pour lui que l'on réagit non pas aux objets mais au principe qui les commande, à la théorie qui les précède :

« Si j'avais écrit *Brandt/Haffner = Ikea/Zanussi*, j'ai certes formulé mon appréciation de deux œuvres que je trouve aussi bonnes l'une que l'autre, j'ai aussi écrit en la complétant la formule de la comparaison algébrique duchampienne. J'ai réagi à ces deux œuvres comme si elles contenaient une théorie, comme si l'analogie formelle entre la structure de leur titre (a/b) et leur structure visuelle (a sur b) m'autorisait à effectuer leur « algèbre ». Autrement dit, comme si je pouvais en conclure : *Brandt/Ikea = Haffner/Zanussi*. (...) Le visuel des deux œuvres, leur beauté d'évidence, ne me permet évidemment pas d'écrire sans les détruire *Brandt/Ikea = Haffner/Zanussi*. Je ne peux le faire en théorie, comme si »¹¹⁵⁰.

L'exercice est intéressant car il révèle l'existence d'un système opératoire chez Lavier, au sens où les œuvres de la série – mais c'est le principe d'une série – fonctionne selon un théorème défini a priori. Pour autant, les œuvres reposant sur leur beauté d'évidence, on ne peut les apprécier seulement d'un point de vue théorique, même si cette beauté d'évidence est elle aussi une théorie. Par ailleurs ce type de comparaison analogique semble pouvoir s'opérer avec n'importe quel artiste. Ainsi chez Michel-Ange, on pourra tout à fait, subjectivement (c'est ce que fait de Duve), déclarer que *David > Bacchus*, mais que *David = Jugement Dernier...* cela paraît mieux fonctionner chez Lavier car lui aussi utilise le système des fractions, mais c'est tout. De plus, comme il le dit, utiliser ce système revient à détruire les œuvres, or précisément et cela a été démontré, les objets des superpositions ne deviennent œuvre d'art qu'à partir du moment où ils sont associés ensemble. Les intervertir, même mentalement, n'a donc que peu de sens. Le système d'analogie est en revanche pertinent quand il s'agit d'expliquer comment Lavier peut associer musique et sculpture. Lorsqu'il convoque Mozart et Calder pour une installation ou Ellington et Girardon, qu'il associe à ces objets de la lumière et de la musique comme ce fut le cas au château de Pommery, c'est bien à « une certaine idée de » la beauté ou de la culture qu'il fait appel, et sans laquelle l'analogie est impossible. On peut difficilement associer deux médias différents sur un mode seulement sensible. Ils répondent des approches différentes, à des réceptions différentes, à

¹¹⁴⁹ T. de Duve, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 27.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 28.

des temporalités différentes. Ce n'est que sur un plan mental que l'on peut rapprocher leur esthétique. Mais en faisant appel à l'esthétique, on se situe de toute façon sur un plan mental, puisqu'il s'agit de rationaliser la beauté. Ce plan mental est refusé par le ready-made qui n'entend rien aux formes et à leurs valeurs. Ajoutons pour finir que de Duve envisage aussi les œuvres de Lavier comme des propositions sociologiques :

« Ce n'est pas parce qu'il est beau (il l'est) qu'un soc de charrue relève de l'art ; ce n'est pas parce qu'il se trouve placé sur un frigidaire qui, lui, n'est ni beau ni laid, ce n'est pas parce que Lavier l'a mis là. C'est parce que moi je le dis. (...) Les conservateurs de Beaubourg l'ont dit avant moi, et Lavier avant eux. Ils ont jugé. Ils ont estimé que cette chose était comparable en qualité à tout ce qu'eux collectionne sous le nom générique d'art. En l'exposant, ils nous invitent à refaire cette estimation pour notre compte »¹¹⁵¹.

Cette affirmation appartient strictement à son auteur, et elle semblera tout à fait hors de propos à celui qui aura à raison reconnu la pertinence des choix de Lavier, l'importance de son passage et la réussite visuelle de l'ensemble. Le spectateur a toujours son mot à dire. Même sur Raphaël, même sur Velasquez, même sur Rodin. Cela ne veut pas pour autant dire que ces artistes relèvent de la mécanique mise à jour par Duchamp. L'argumentaire développée nous semble parfaitement de ce point de vue, invalide. L'esthétique étant au cœur des choix de l'artiste et de son travail, il semble extrêmement dangereux de minimiser cet aspect au profit d'un rapport social. Ceci ne change cependant rien à l'affaire. Il y a bien dans l'éventail des choix opérés par Bertrand Lavier des éléments ready-mades, en ce qu'il mobilise le déjà-fait, les conventions, les idées reçues et les concepts. Cependant, les œuvres de Lavier sont loin de s'en tenir à cet état de fait.

d) *Le passage du ready-made à l'œuvre d'art.*

Que les œuvres de Lavier fassent appel à un moment donné au préconçu, qu'il mobilise des structures mentales préétablies est entendu. On peut comprendre que Lavier utilise des objets sortis de l'usine, des images établies par d'autres ou des idées générales. « Sous la couche de peinture qu'y-a-t-il ? Un ready-made. Sur ce coffre-fort choisi ready-made qu'y-a-t-il ? un frigo ready-made. En amont de cette Walt Disney Production qu'y-a-t-il ? Une image produite par Walt Disney et trouvée ready-made »¹¹⁵². On ne reviendra pas sur la contradiction possible de ceci par la façon dont Lavier choisit ses matériaux¹¹⁵³. On peut le faire d'une nouvelle façon en insistant sur le fait que l'artiste ne laisse pas ces matériaux tels quels. Il est bien entendu ici que l'auteur parle des objets avant que Lavier ne s'en soient réellement occupé. Il y a une différence singulière entre la chose par exemple une pomme, et le sujet d'un tableau qui serait une pomme. Le passage du traitement artistique change irrémédiablement la donne¹¹⁵⁴. Il y a une différence notable entre un ventilateur sorti du commerce et un ventilateur sorti du commerce repeint. Il y a une différence

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁵² T. de Duve, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 23.

¹¹⁵³ Alain Coulange apporte d'ailleurs une autre nuance en arguant qu'on ne peut pas comparer toutes les sources ni toutes les opérations certains relevant probablement du ready-made, d'autres non : « tous les supports de Lavier ne sont pas au départ et au sens strict des ready-mades (...). Un objet peint et un objet non-peint, deux objets l'un sur l'autre et deux objets côte à côte n'ont absolument rien de comparable. » *in Peut-être*, *op.cit.*, p. 18.

¹¹⁵⁴ Cf. *Ibid.*, p. 17.

notable entre un coffre-fort et un réfrigérateur, et un coffre-fort et un réfrigérateur mis l'un sur l'autre en raison de leurs correspondances visuelles. La question de l'objet et de l'œuvre, donc, ne se pose pas. Le choix l'individualise, le traitement l'individualise, et ces deux moments fondent la différence entre l'objet tel que n'importe qui pourra le trouver, et l'œuvre qui résultera du travail de l'artiste. Que le réfrigérateur puisse convoquer tous les réfrigérateurs n'est qu'une possibilité secondaire qui découle de ce fait simple : si cette réflexion a pu avoir lieu, c'est parce que Lavier a choisi précisément cet objet pour le placer dans cette situation précise. Ce n'est que par le truchement du particulier qu'on peut arriver au général et ce dernier ne préside absolument pas au choix du premier. Vient alors le problème du traitement en lui-même, qui pouvait être qualifié de ready-made. Peut-on considérer que, selon un point de vue duchampien, l'intervention de Lavier est elle-même ready-made ? Après tout, les opérations habituelles sont réalisées par d'autres, et pour les objets repeints il se sert de peinture industrielle, laissant voir l'objet, ne l'altérant pas à ce point, en utilisant la touche établie par un autre, labellisée, donc ready-made. Ainsi, paradoxalement, pour cette série, c'est un traitement préconçu qui permet de différencier les objets : « De sorte que c'est en repeignant simplement, de façon maladroite, des objets produits en série que Lavier tout à la fois les soustrait au monde de l'industrie et les inscrit dans la même famille d'objets que les tableaux du représentant mythique [Van Gogh] d'une nouvelle ère pour la peinture, la famille des objets esthétiques »¹¹⁵⁵. Lavier n'est pas dupe quant à son utilisation de ce type de touche, qui n'est qu'en apparence le symbole d'une peinture vivante, expressionniste, chargée psychologiquement. Lavier est un peintre qui n'a jamais appris à peindre et qui doit faire face à l'héritage du conceptualisme : « Le trait de Lavier analyse en profondeur notre aliénation quant à l'expérience authentique; et met en doute l'idée-même d'authenticité »¹¹⁵⁶. Il y a donc de fait un rapport distancié et conceptuel à la peinture. On le remarque bien ici, Lavier est un peintre qui prend en compte le passage du ready-made pour en nourrir le genre que ce dernier combattait. Lavier a froidement accepté le fait qu'on ne pouvait pas peindre comme avant, sans pour autant penser la peinture comme impossible. Il faut juste effectuer des réglages, changer de point de vue. Car c'est bien cela qu'il faut prendre en compte. Lavier utilise la peinture, alors que le ready-made voulait sa mort. Il opère une forme de réconciliation entre ces deux antinomies en les mettant au même niveau. Il utilise un ready-made pour créer une situation visuelle, ce qui va bien à l'encontre des buts premiers de l'opération duchampienne. L'analyse la plus poussée ne doit pas faire perdre de vue l'essentiel : la touche Van Gogh fait penser à Van Gogh, mais elle n'est pas du Van Gogh, pas plus qu'elle n'est du Duchamp. C'est du Lavier, sa réinterprétation, sa visualisation, son utilisation. Au final, il vide le ready-made de sa substance autant qu'il vide la touche Van Gogh de ce qui la constituait. Celle-ci n'est plus une signature personnelle pleine d'existentialisme, le premier n'est plus la mise à mort de la peinture. Pour les « Walt Disney Productions », il faut observer un raisonnement similaire. Certes Lavier reprend une image-type qui n'est elle-même que le résidu d'une vision. Mais en rendant aux œuvres leur matérialité, leur existence physique, phénoménologique, il leur rend du même coup leur capacité à agir de manière autonome, à n'être

¹¹⁵⁵ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 36.

¹¹⁵⁶ G. Verzotti, *Bertrand Lavier*, de Luca, *l'idea di europa*, *op.cit.*, p. 39.

jugée non plus selon l'idée qu'elle représente, mais pour leurs qualités propres : « C'est en revenant sur les images banalisées de la peinture abstraite qu'il va recharger celle-ci d'une énergie nouvelle comparable à son énergie d'origine »¹¹⁵⁷. Lavier reconstruit le pouvoir de la visibilité en art alors que Duchamp en faisait la critique. Il faut bien observer que pour cette série d'œuvres, Lavier opère un chemin strictement inverse à celui du ready-made. Celui-ci partait de l'objet/œuvre pour aller à la théorie et au geste. Les œuvres de cette série partent de l'idée et de l'image pour aller à l'objet. Elles se sont progressivement incarnées, passant d' « une certaine idée de l'art » à un dessin, d'un dessin à son image imprimée, de son image imprimée à une projection informatique, de cette projection informatique à l'œuvre d'art. Ainsi, les « Walt Disney Productions » font le trajet strictement inverse de celui de *Fontaine*. Différencier les œuvres de Bertrand Lavier de celle de Duchamp revient en somme à reconnaître où commencent les œuvres et où finissent-elles. C'est de la même façon que l'on peut élucider son utilisation des clichés : « « Ce sont les clichés qui sont le mieux à même de recevoir la pensée que je veux imprimer (...) Pour ma part, je souhaiterais redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite. » »¹¹⁵⁸. Que Lavier utilise la Tour Eiffel (il a fini par le faire), Van Gogh, Duchamp, un réfrigérateur, peu importe. Il part de quelque chose, mais n'y arrive pas. L'objet n'accomplit pas un cycle complet, il est mis en mouvement et effectue le trajet d'un point a à un point b. Pour Lavier, le statut de ready-made n'est pas une fin en soi, mais un début. On peut partir, en somme, du ready-made pour arriver à une œuvre d'art. Non pas un geste, non pas une théorie, mais un artefact. L'opération mise en place par Lavier est en quelque sorte un antidote au ready-made de la même façon que celui-ci était un antidote à la tradition picturale. Il s'agit pour lui de contrer l'effet généralisant du ready-made qui déplace les interrogations depuis le genre jusqu'à l'art lui-même¹¹⁵⁹. Avec les œuvres de Lavier, on cherche à réinvestir ces genres, mais non plus selon la tradition. Il n'est plus question de sujet, de hiérarchie, de représentation, d'excellence technique. Il s'agit de réactualiser ces disciplines millénaires après leur remise en cause salvatrice. Lavier met en œuvre un processus vital où l'art reprend ses droits par rapport à la philosophie, où les moyens reprennent leur place par rapport au concept : « *Gabriel Gaveau*, c'est le ready-made dévoré par la peinture, l'objet réel est bien présent et pourtant irrémédiablement perdu sous la couche de peinture qui prend ici sa terrible revanche »¹¹⁶⁰. Il y a chez Lavier une véritable revendication sur les moyens de faire de l'art en particulier. Même si celui-ci en mobilise plusieurs, il ne rechigne jamais à reconnaître le pouvoir de chacun d'entre eux sur la transformation du réel. Il ne combat pas la peinture, il l'embrasse, sans oublier. Nier la peinture au dernier degré reviendrait à en être toujours l'esclave, et Lavier, en contraire, fait sien non seulement la puissance du médium, mais aussi la nécessité de sans mise en doute. C'est une peinture sûre de sa force, ayant surmonté sa mise à l'épreuve par le ready-made, qui se présente à nous : « L'ustensile

¹¹⁵⁷ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 58.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 175.

¹¹⁵⁹ « La roue de bicyclette et Fontaine ne sont pas plus des affaires de vélo que d'urinoir. Elles sont, par la dénomination-même, un changement de registre, un changement de décor que Lavier tient pour acquis depuis belle lurette. Lui ramène les choses du côté de l'art et de ses catégories propres et génériques. » B. Blistène, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 156.

¹¹⁶⁰ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 13.

élu existait naturellement pour lui-même avant que Lavier ne s'en empare et appartenait comme n'importe quel ready-made - c'est d'ailleurs la seule parenté qui tienne entre Duchamp et Lavier, au vaste univers indéfini du no art's land. La peinture dont l'artiste recouvre l'objet en question appartient en revanche de façon parfaitement explicitée par la touche moderne standard mise en œuvre, à l'univers de l'art »¹¹⁶¹. Autrement dit, c'est précisément parce que la peinture appartient au paradigme artistique qu'elle a le pouvoir de transformer l'objet en œuvre. Entre Duchamp et Lavier, ce sont les mêmes causes mais pas les mêmes effets. Tous deux reconnaissent la part conventionnel du rôle de la peinture. Mais à la différence de Duchamp, Lavier prend acte de cette qualité, qui est pour lui positive. Si la remise en cause duchampienne est nécessaire et salvatrice, il n'en reste pas moins que la peinture, ou l'art en tant qu'activité (sculpture, musique, poésie, ...) est pratiquée depuis des millénaires par toutes les formes de civilisations. La peinture est une discipline dont la puissance dépasse le simple cadre culturel, et c'est ce pouvoir que convoque Lavier : « La peinture qui les recouvre ne saurait en effet provoquer de discussion à propos d'une quelconque tentative d'extension problématique du territoire de l'art : il s'agit bien d'une matière et d'une forme picturale répertoriée comme appartenant d'emblée à ce territoire puisque c'est précisément pour cette raison qu'elles ont été choisies. Du même coup, elles n'ont pas besoin non plus d'un contexte particulier »¹¹⁶². La peinture ne porte pas en soi l'idée ready-made de l'art¹¹⁶³, mais c'est selon ses propriétés particulières, ce qu'elle met en jeu, qu'elle peut convoquer l'examen artistique. C'est en utilisant ces propriétés que Lavier donne aux objets leur nouveau statut. C'est sciemment qu'il emploie des moyens aussi faisandés que ceux du trompe-l'œil :

« CM : La question du point de vue est de nouveau mise en évidence : le regard, même le plus frontal, déforme son objet, si bien que tu as du découper l'objet de manière à corriger l'effet de perspective.

BL : De manière à retrouver le cadrage de la photographie. Il a fallu scier les parties cylindriques de manière légèrement convexes pour qu'elles paraissent droites (...).

CM : on est dans l'illusion picturale »¹¹⁶⁴.

Il y a donc chez lui une recherche assumée de l'effet de la peinture, des moyens de l'art en général, parce que ces effets ont un réel pouvoir, bien au-delà de ceux qu'on leur accorde d'un point de vue sociologique. Lavier se rend bien compte que malgré le passage de Duchamp, malgré les avant-gardes, malgré toutes ces tentatives pourtant si justes, si efficaces, pour briser les frontières entre les genres, de mélanger l'art et la vie, les artistes continuent au final de faire de la peinture et de la sculpture, de l'installation, du happening, de la vidéo, ou toute autre catégorie spécifique. Ces catégories, il faut croire, ont la peau dure : « Jusqu'à preuve du contraire, les cloisons du monde de l'art sont encore très étanches »¹¹⁶⁵ déclare-t-il, ce qui occasionnera cette réflexion chez Marcadé : « Si Bertrand Lavier prend un malin plaisir à situer son activité à l'intérieur de ces figures imposées de l'histoire de l'art, ce n'est ni par souci archéologique ni par nostalgie postmoderniste, mais parce que ces catégories conservent à ce jour une aura (et donc, un pouvoir

¹¹⁶¹ D. Soutif, « Bertrand Lavier, le lieu des paradoxes », *Art Studio* n°5, Paris, 1987, p. 84-86.

¹¹⁶² *Ibid.*

¹¹⁶³ Lavier lui-même le déclare : « ce n'est pas parce qu'on fait de la peinture qu'on fait de l'art » in *Bertrand Lavier, Random, op.cit.*, p. 37.

¹¹⁶⁴ Entretien avec Catherine Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 33.

¹¹⁶⁵ B. Lavier, *Bertrand Lavier, Random, op.cit.*, p. 31.

et une autorité) qu'il lui faut bien affronter »¹¹⁶⁶. Lavier n'utilise pas les disciplines artistiques benoitement tel un extra-terrestre ou un sauvage qui n'aurait simplement pas conscience de la longue et tortueuse histoire des médias. Comme le remarque Hervé Gauville, il est « celui qui peint donc les objets au lieu de les représenter »¹¹⁶⁷, celui donc qui a tiré les leçons du ready-made pour mieux se mettre à peindre, celui qui a abandonné la représentation simple pour s'attaquer à l'ontologie de celle-ci, celui qui utilise à leur insu les conventions pour créer des œuvres d'art. Ce faisant, il redonne aux moyens artistiques toutes leurs capacités, reconnaissant à Duchamp de les avoir confronté à leurs problèmes et de les avoir fait grandir. La peinture retrouve son efficacité. Lavier lui redonne sa faculté à envahir le visible, à se l'approprier, tout en évitant l'écueil de la projection représentative. La peinture utilisée par Lavier n'est pas la même que celle de Poussin, celle de David, ou même celle des impressionnistes, c'est une peinture qui a vaincu ses propres démons. Il y a donc chez Lavier une réelle façon de mobiliser le ready-made, mais celui-ci est à chaque fois mis en échec, réabsorbé par les catégories artistiques. Lavier aussi utilise le ready-made et la convention, mais surtout, il en prend son parti et de plus, à l'ère de la postmodernité, cela fait parti du but du jeu de mobiliser le déjà fait. Pour Duchamp, le ready-made est une nouveauté, une façon d'interroger l'art. Chez Lavier, c'est une convention artistique comme une autre. Il s'agit donc bien de remarquer que le ready-made, en tant que pratique artistique précise, ne peut être rapportée à celle de Lavier et que si celui-ci mobilise des éléments non-retouchés ou préconçus, il ne s'agit que d'un stade de son processus, et qu'il s'en suit toujours une transformation qui de fait altère l'état de la chose ou de l'idée en question, qui en perd donc son statut de ready-made. En somme, Lavier part du ready-made pour arriver à l'œuvre d'art. S'il fallait véritablement dégager une inspiration de Duchamp quant au rapport que Bertrand Lavier entretient avec l'objet, il faudrait simplement pointer que le franco-américain est celui qui a permis, par des opérations simples, de reconsidérer l'objet, de changer de point de vue. Par des moyens élémentaires tels que le retournement, la signature, l'accrochage, Marcel Duchamp octroie à l'objet une seconde vie¹¹⁶⁸. Ce qui n'était perçu que comme un outil devient l'élément perturbateur des conventions, et l'élément-phare d'une stratégie artistique. La différence démarre ici : Duchamp se contente d'utiliser ce changement de point de vue à un niveau symbolique et mental, là où Lavier en fait une opération physique. Ainsi, lorsqu'il socle un objet commun, Lavier fait inévitablement appel à des conventions sociales et culturelles. Le soclage fait partie de l'attirail standard du musée, et encore, non pas du musée d'art contemporain, mais plutôt du musée d'histoire naturelle ou d'arts premiers. Mais avant d'être une convention, ce soclage est aussi une opération physique qui vise à distinguer visuellement un objet. Juché sur une tige, l'objet est individualisé, mis au-dessus du sol, au-dessus des autres, distingué. On le met en valeur. C'est par les propriétés physiques de l'opération que la symbolique peut s'enclencher. Lavier ne perd pas de vue que si ces éléments sont devenus conventionnels, et parfois garde du pouvoir simplement par cet état conventionnel et non objectivement, on ne peut nier qu'ils ont obtenu ce pouvoir en

¹¹⁶⁶ B. Marcadé, *Sons & lumières par Bertrand Lavier: expérience Pommery #6*, op.cit., p. 48.

¹¹⁶⁷ H. Gauville, « C'est Lavier et personne d'autre », *Libération*, Paris, 21 novembre 1988, op.cit., p. 44.

¹¹⁶⁸ Cf. Entretien avec Catherine Millet, *Lavier/Manet*, op.cit., p. 33.

premier lieu, c'est parce qu'ils faisaient réellement sens, qu'ils avaient une efficacité bien particulière. En remettant la vision au cœur du problème, une vision qui a dépassé la béquille mimétique, Lavier reconnecte le spectateur au vecteur le plus évident du rapport artistique :

« Autrement dit, l'objet, parti pour ressembler à un impressionnant ready-made, se trouve taillé comme une sculpture et sa réalisation demande la prise en charge de problèmes de perspective (et même de point de vue unique !). Structurée par un effet illusionniste, l'œuvre tire sa qualité de la façon dont elle impose au regard de maintenir dans ce point de vue unique (celui où le spectateur, il faut le rappeler, a le plus conscience de son identité), la violence de la masse (du poids de la matière) »¹¹⁶⁹.

Il apparaît donc que concernant la part ready-made de l'œuvre de Bertrand Lavier, il ne faut jamais tomber dans le piège de la théorie et du geste, car chez lui la place de l'objet est centrale : « Chez Lavier la réflexion part de l'objet, ou, du moins, de l'objet et de l'art »¹¹⁷⁰. Le travail qu'il opère sur ces objets vise à mettre à jour l'essence de la transformation artistique. En cela, Lavier doit passer par des préconçus, des modes de travail préétablis dont il cherche à retrouver l'élan premier, celui qui existait avant que la culture ne s'en empare, pour redonner au fait artistique sa puissance pure. Nous dirons, alors que Lavier n'utilise pas le ready-made mais son fantôme, l'important étant bien pour lui de réaliser des œuvres d'art : « Il est évident que l'art de Bertrand Lavier convoque à sa manière le spectre du ready-made duchampien. Le spectre justement, mais pas la réalité. Les œuvres de l'artiste sont en effet éminemment rétinienne. Bertrand Lavier considère les ready-mades de Duchamp comme soumis à leurs contextes (...) alors que ses propres œuvres sont volontairement inscrites dans le domaine de l'art »¹¹⁷¹.

e) Ni formalisme, ni conceptualisme

Les œuvres de Lavier échappent au ready-made parce qu'elles ne répondent pas au même problème. On pourrait penser que pour s'abstraire totalement de tout caractère ready-made, il suffit de faire du rétinien, c'est-à-dire, du formalisme. Les différents arguments que nous avons pu développer jusqu'ici ont pu aiguiller le lecteur dans ce sens. Pourtant, il n'en est rien, et c'est ce qui prémunit en grande partie l'œuvre de Lavier de la contamination duchampienne. Elle n'est ni totalement conceptualiste, ni totalement formaliste : « Pourquoi ses œuvres qui sont des peintures sans en être, ne sont elles pas non plus de simples ready-mades ? Parce que Lavier s'obstine à s'en tenir à l'entre-deux »¹¹⁷². Commençons donc par mettre en échec une éventuelle lecture purement formaliste de l'œuvre laviérienne. Celle-ci, outre être parfaitement réductrice, attesterait d'un art seulement formel, un art qui n'aurait donc pas pris en comptes les leçons de Duchamp et de l'art conceptuel, un art, donc, à leur merci, puisqu'ignorant d'eux, ou voulant les contrer en tous points, il ne ferait que leur tendre le bâton pour se faire battre. Lavier ne fait pas parti des obsédés de la forme :

¹¹⁶⁹ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 16.

¹¹⁷⁰ J.-H. Martin, « L'esthétique du détournement », *Alles Und Noch Viel Mehr, Das Poetische ABC*, Ed. Benteli, Berne, 1985.

¹¹⁷¹ B. Marcadé, *Sons & lumières par Bertrand Lavier: expérience Pommery #6*, *op.cit.*, p. 48.

¹¹⁷² H. Gauville, « C'est Lavier et personne d'autre », *Libération*, Paris, 21 novembre 1988, in *Conversations*, 1982-2001, *op.cit.*, p. 44.

« « CF : Etes-vous plus attaché à la valeur formelle qu'à la valeur d'usage ?

BL : Les deux aspects m'intéressent. Je ne me suis pas emparé d'un réfrigérateur ou d'un coffre-fort pour leur pouvoir symbolique. Je n'ai jamais eu l'intention de faire des œuvres sur la consommation. Il existe assez d'analyses là-dessus. Je n'ai donc pas utilisé les objets en ce sens, mais ils n'ont pas qu'un intérêt formel. Il faut aussi qu'ils aient une certaine allure. Je n'aimerais pas qu'ils ne fonctionnent que formellement. J'ai réalisé deux ou trois superpositions que je n'ai pas montrées ; elles étaient beaucoup trop formelles. Si l'on reste débiteur par rapport à un vocabulaire trop éculé, on retombe dans le formalisme » »¹¹⁷³.

Il ne doit pas être perdu de vue que si Lavier se sert des formes, elles ne sont pas suffisantes, et ne conditionnent pas absolument la qualité de l'œuvre. Son approche esthétique contient toute une réflexion sur la forme, sur la question du choix, sur la place de cette forme aujourd'hui, etc. Le choix n'est pas sourd et muet : « Dans les objets peints, le caractère laconique du dispositif de recouvrement ne doit cependant pas dissimuler l'ampleur du balayage auquel il soumet les codes et les manifestations de la peinture »¹¹⁷⁴. Les formes sont analysées, de même que les techniques employées pour les mettre en valeur. Il y a une véritable dimension épistémologique dans l'art de Lavier qui empêche toute lecture trop rétinienne de ses propositions. Lavier ne pose pas les mêmes questions que Duchamp, mais il en pose quand même. En repeignant un objet industriel ou en en posant un sur un autre d'une certaine manière, il amène obligatoirement le spectateur à fournir une réflexion, réflexion que l'artiste a lui-même eu. Il ne s'agit pas simplement d'admettre la beauté des objets sélectionnés et transformés, mais encore de les rattacher consciemment à une part de l'art : « Il y a de la peinture chez Bertrand Lavier, et il y a de l'ironie. On pourra même juger qu'il y a ironie à désigner ses œuvres sous le label « peinture » fût-ce au sens catégoriel du terme »¹¹⁷⁵. Enfin, le choix-même des matériaux de Lavier met en échec cette lecture formaliste. Lorsque l'on convoque pour une même pièce une sculpture et un morceau de musique, deux parfums, que l'on fait photographier une poupée de cire par un studio célèbre, on ne produit pas un travail qui ne peut être jugé que selon un point de vue formel, et qui ne trouve pas son intérêt que d'un point de vue formel. L'expert en esthétique formelle, même en esthétique formelle abstraite comme Lavier l'utilise souvent, sera parfaitement démuné pour juger de la pertinence de l'association d'une sculpture et d'une musique, de deux parfums, de la plupart des processus mis en place par Bertrand Lavier. Les problèmes que présentent une lecture conceptualisante son oeuvre ont déjà été soulignés à différentes reprises, nous irons donc rapidement ici. En ce qu'il mobilise des concepts, des œuvres d'art, des conventions artistiques, voire des savoir-faire, on pourrait être tenté de voir le travail de Lavier comme un travail sur l'art, mais encore une fois, pour l'artiste, l'art, comme le ready-made, n'est qu'une nourriture parmi d'autres qui alimente sa réflexion : « « Si l'on entend « travailler sur l'art » au sens de faire un art de commentaire sur l'art, je ne me situe pas là. (...) moi sans [les autres artistes] je peux très bien travailler. Je reconnais toutefois que l'art est un de mes grands serveurs. Je lui dois beaucoup. Mais c'est un serveur parmi d'autres » »¹¹⁷⁶. Lavier a finalement repeint Morellet comme il a repeint un transistor, et il a superposé Ellington à Girardon comme il a superposé un réfrigérateur Brandt sur un coffre-fort de chez Haffner. L'indépendance de

¹¹⁷³ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 170.

¹¹⁷⁴ F. Gautherot, X. Douroux, *Bertrand Lavier*, Athénium, Le Consortium, *op.cit.*, p. 97.

¹¹⁷⁵ A. Coulange, *Peut-être*, *op.cit.*, p. 15.

¹¹⁷⁶ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 175.

ces choix, sa façon personnelle de s'approprier les pratiques doit aussi mettre en garde contre une vision totalisante de son œuvre. Thierry de Duve remarque :

« Quand Lavier empile deux objets industriels neufs, est-il un sculpteur qui se sert de deux ready-mades ou un « artiste du ready-made » qui fait de la sculpture ? Ni l'un ni l'autre. En fait, l'objet-socle désigne à notre attention un ready-made comme s'il était une sculpture, pour inverser aussitôt le rapport de désignation ; et c'est maintenant « la sculpture » qui pointe son socle comme s'il n'en était plus un, puisque de toute évidence c'est aussi un ready-made. De même, quand Lavier peint (sur)un objet, il n'est ni un peintre, qui plutôt que sur une toile, peindrait sur un ready-made, ni un « artiste du ready-made » qui, accessoirement, peindrait. Enfin, quand Lavier taille un relief constructiviste dans un morceau de charpente métallique, il se sert du cadrage photographique comme s'il indiquait qu'il y a de la matière à sculpture, et il matérialise cette dernière comme s'il indiquait que sans la photographie, on n'y aurait rien vu. Ou quand, s'il fait voir un détail de sa composition abstraite dans la découpe d'un plancher de salle omnisports comme s'il s'agissait d'un tableau, il le regarde en peintre et le cadre en photographe comme s'il était l'un et l'autre, tout en n'ayant rien peint ni photographié. Mais par le jeu du comme si, il rappelle que toute photographie transforme le réel en peinture ready-made »¹¹⁷⁷.

Le point de vue est très intéressant et il pousse la part ready-made à son paroxysme, mais il cède trop de choses à Duchamp dès le départ. Ici les conventions sont toutes-puissantes et ne semblent tirer leur pouvoir que de l'acceptation sociale et culturelle. Cette lecture nie la valeur des choix formels de Lavier et la profondeur de sa réinterprétation de la vision, vision pourtant rejetée par le ready-made. En choisissant des matériaux selon des critères formels, symboliques (la « charge »), linguistiques, Lavier s'éloigne complètement de l'état d'esprit de Duchamp. De Duve a revanche parfaitement raison ici de pointer le ready-made comme une catégorie, puisque c'est bien comme telle que Lavier s'en sert. Mais à aucun moment elle ne prime sur les autres, et à aucun moment elle ne conditionne la nature de l'œuvre. Lavier n'accorde pas non plus de crédit au contexte. On l'a vu auparavant, il établit la différence entre les ready-mades et ses œuvres sur le critère que ces dernières sont autonomes alors que les premières sont dépendantes du lieu où elles sont montrées. Il rajoute également que pour lui, ce contexte ne fait pas nécessairement foi :

« La distance qui sépare le dripping du sol de l'atelier de n'importe quel barbouilleur est elle aussi infra-mince, mais voilà : dans un cas, un chef d'œuvre, dans l'autre, rien. C'est là aussi que Van Gogh est moderne, en ce sens qu'il autorise un nouveau genre à intégrer dans le musée et la collection - tout en l'en dissuadant simultanément. C'est dire que la « peinture » de Van Gogh interdit toute « croûte », puisqu'elle en est tellement proche. On aura compris qu'une œuvre n'est pas forcément d' « art » dès qu'elle intègre le musée »¹¹⁷⁸.

Les critères artistiques ne se fondent pas sur la ressemblance, sur le presque-comme, mais sur d'autres motifs plus profonds. Une nature morte maladroitement peinte, proche donc de celles de Van Gogh, n'aura pas nécessairement droit de citer. Exposée, elle n'y gagnera pas nécessairement ses galons d'œuvre d'art.

La force de Lavier est qu'il n'a cure de ces deux lectures, formalistes ou conceptualisantes, et au-delà de ça, il ne les rend pas exclusives l'une de l'autre. Le gros défaut de chacune est qu'elle se pose en contraire de l'autre, exposant par là ses manques et ses points faibles, pensant y gagner une plus forte identité. Les œuvres de Lavier empruntent des chemins suffisamment tortueux pour empiéter largement sur chacun des deux terrains. Aucune n'est suffisante pour expliquer réellement l'œuvre de Lavier :

¹¹⁷⁷ T. De Duve, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 25.

¹¹⁷⁸ B. Lavier, *Random*, *op.cit.*, p. 39.

« L'objet ne parvient effectivement à se transsubstantifier en œuvre d'art que sous deux conditions qui peuvent être séparées ou combinées. Il s'agit soit de l'action du contexte, soit de la mise en évidence de certaines propriétés formelles des objets eux-mêmes. La limite du ready-made duchampien est (...) de s'en tenir à la première condition. La force de la *Tête de taureau* de Picasso réside dans la forme qu'elle déduite des objets, mais c'est au prix du passage par la représentation. Certaines œuvres aujourd'hui, tout particulièrement celles de Bertrand Lavier, évitent ces deux limitations et réussissent donc une transmutation singulièrement éblouissante de l'objet en œuvre d'art »¹¹⁷⁹.

On aura donc pu voir au travers de l'étude approfondie du ready-made en quoi celui-ci diffère profondément des œuvres créées par Bertrand Lavier. Au fond, le handicap majeur que ne pourront surmonter aucun des conciliateurs entre les deux, c'est la nature même du ready-made, qui pour rester « vivant », ne doit pas être une œuvre d'art, mais quelque chose qui échappe à la définition. Au soir de sa vie, Duchamp reconnaissait que la force de sa proposition reposait majoritairement sur son caractère fuyant :

« « Un ready-made est une œuvre d'art sans artiste pour la faire si je puis simplifier la définition (...). Le mot art, étymologiquement, veut dire « faire ». Tout le monde fait, pas seulement les artistes, et peut-être y-aura-t-il dans les siècles à venir le « faire » (making) sans qu'il y ait le « faire attention à » (noticing) (...). Le fait que les ready-mades soient regardés avec la même révérence que les objets d'art veut probablement dire que je n'ai pas réussi à résoudre le problème qui consiste à essayer de supprimer l'art complètement. » »¹¹⁸⁰.

Les commentateurs de Duchamp n'ont aucun mal à le reconnaître : le maître a toujours eu beaucoup de mal à labéliser ses créations comme des « œuvres d'art » : « Dans diverses déclarations, Duchamp a toujours fait une distinction entre l'art et le ready-made »¹¹⁸¹. Leur nature gestuelle, critique, leur empêche d'être des artefacts, trop rapidement absorbables par les structures conventionnelles, et cette nature gestuelle est à l'opposée des pièces inventées par Lavier. Lorsqu'un journaliste lui demande si ce n'est pas contradictoire que les ready-mades soient finalement perçus, traités et achetés comme des œuvres d'art normales, Duchamp répond que si¹¹⁸². Le programme duchampien de tenter de faire « des œuvres qui ne soient pas d'art » est à l'opposé de celui de Lavier. Le ready-made n'est pas un objet, c'est autre chose, c'est un geste, une tentative critique qui ne prend pas en compte les qualités de l'objet mis à la place de l'œuvre d'art. Lavier au contraire, est entièrement tourné vers la manipulation d'un objet physique dont il va exalter les qualités propres. En ce qu'il amène une reconsidération de l'objet, le ready-made peut-être considéré comme une inspiration du travail de Lavier, mais pas au-delà. Les conclusions que chacun en tire sont bien différentes, et l'abysse temporel qui les sépare amène à penser que Lavier reprend le travail là où Duchamp l'a laissé. Ce dernier se servait de l'objet pour critiquer la peinture et son caractère sensible. Lavier l'utilise pour réinsuffler de la matière dans un art devenu trop philosophique. Chacun se sert de l'objet pour prendre une nouvelle impulsion, mais les objectifs et la façon de s'en servir sont distincts :

« Trop autonome pour prétendre n'être qu'un fragment, il retrouve alors le champ de l'autonome artistique : « De l'identifié au reconnaissable » annonce Lavier en guise de raccourci. Une « manipulation » où le dosage de l'intervention est particulièrement sensible, nécessite coup

¹¹⁷⁹ D. Soutif, « L'objet et l'art contemporain » in *Qu'est-ce qui est contemporain, Transversalité 1*, capc-Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1990, p.45-46.

¹¹⁸⁰ A. Gervais, *C'est Marcel Duchamp dans « la fantaisie heureuse de l'histoire »*, op.cit., p. 29.

¹¹⁸¹ *Ibid.*

¹¹⁸² <http://www.ina.fr/art-et-culture/musees-et-expositions/video/CPD07011070/marcel-duchamp.fr.html>

d'œil, connaissance des formes et implique le renouvellement de l'approche du ready-made, non comme butoir, mais comme passerelle vers un nouveau rapport à l'objet (deux choses bien différentes, affirme-t-il à juste titre) »¹¹⁸³.

Le point final de notre étude sera une étude comparée des « Fontaines ». Car il se trouve que Lavier a lui-même créé une œuvre portant ce titre. Il s'agit d'un ensemble de tuyaux d'arrosage classiques, de différentes couleurs, que l'on trouve dans tout magasin de jardinage. « Là j'ai créé une grande forme, comme un bouquet de fleur avec des tuyaux. J'ai utilisé des tuyaux d'arrosage ordinaires, vendus en grande surface. Chacun se ferme par un robinet et à son jet d'eau »¹¹⁸⁴. Lavier a donc lui-même réalisé une œuvre qui s'appelle *Fontaine*¹¹⁸⁵, qui est précisément une fontaine, remplissant cette fonction, alors qu'elle est composée d'éléments qui ne s'y prêtent pas. Duchamp utilisait un urinoir appelé *Fontaine*, et l'œuvre qui en résultait n'était ni un urinoir, ni une fontaine. C'était une pièce immatérielle. Chez Lavier le résultat est esthétique. On passe d'un bien utilitaire (l'arroseur) à un objet de décoration, de symbolique (la fontaine). Y-a-t-il une construction en négatif ? Cette œuvre du reste est très nettement sensible : elle sollicite la vue par les couleurs, le toucher par les éclaboussures d'eau, l'ouïe par le bruit des jets. Suzanne Pagé souligne « Les folles agitations colorées de la *Fontaine*, tuyaux d'arrosage de M. Tout le Monde »¹¹⁸⁶, « La chatoyante *Fontaine* (...) fait exploser, dans la lumière ambiante et dans le bruissement de ses tuyaux multicolores, la couleur et l'eau »¹¹⁸⁷. L'homonyme créé par Lavier est donc essentiellement matérielle. Cette homonymie est intéressante, comme si Lavier voulait signifier que pour une œuvre appelée « Fontaine », une autre réalité était possible. C'est peut-être la réponse à Duchamp qui voulait un art « sec »¹¹⁸⁸, la fontaine sensible répondant à la fontaine théorique. Chez Lavier, la fontaine est vraiment présente, l'œuvre est une fontaine. Chez Duchamp, la fontaine n'est qu'un mot servant à créer un décalage avec l'objet auquel il est rattaché, mais qu'il ne désigne pas, puisque l'œuvre est contenue dans le vide entre le titre et l'objet. On ne peut à nouveau alors que souligner la différence ontologique évidente, fondamentale, entre ces deux propositions artistiques. Duchamp développe un geste critique là où Lavier produit une œuvre d'art ancrée dans le sensible. Chez Lavier, l'activité artistique sublime l'objet, le magnifie, double l'ustensile d'une œuvre d'art hypnotique. Chez Duchamp le ready-made supprime l'objet pour laisser place à la réflexion alors que Lavier ne cesse d'attirer notre attention sur lui. En somme, Lavier, comme le dit Restany, crée des « objets-plus »¹¹⁸⁹, ce qui indique qu'ils ne sont ni des ready-mades, ni de simples objets. Au regard de ces réflexions, la comparaison entre le ready-made et les œuvres de Lavier semble infondée tant qu'elle ne s'en tient pas strictement au simple décalage de point de vue sur l'objet. Pour le reste, les motivations qui les précèdent, la

¹¹⁸³ X. Douroux, « Suite (seconde partie) », *Liberté et Egalité*, Museum Folkwang, Essen et Kunstmuseum Wihtherthur, 1989.

¹¹⁸⁴ Entretien avec D. Birnbaum, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 19.

¹¹⁸⁵ Cf. ANNEXES, fig. 133.

¹¹⁸⁶ S. Pagé, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 9.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁸⁸ D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, *op.cit.*, p. 121.

¹¹⁸⁹ P. Restany, « Brandt/Fichet-Bauché de Bertrand Lavier », *Les Objets-plus*, Ed. La différence, Paris, 1989, p. 106.

nature des opérations, le déroulement des opérations, leurs implications sur l'objet et les résultats obtenus sont définitivement trop différents pour que l'analogie soit pertinente.

2) Le rôle de l'artiste : « Rose Sélavier ».

Le deuxième angle d'attaque de notre étude comparée de Marcel Duchamp et Bertrand Lavier porte sur la vision de l'artiste que chacun développe. Les auteurs ont fréquemment souligné les rapprochements possibles entre les deux créateurs sur ce point, en se positionnant souvent selon la ligne suivante : chacun engage l'artiste dans un rapport distancié avec son travail et son objet. En ce qu'ils ne sont pas les créateurs des matières premières dont ils se servent, ils réduisent le rôle de l'artiste à celui d'un manipulateur dont la seule emprise sur l'œuvre est principalement mentale. Leur tendance à multiplier les intermédiaires qui les aident à réaliser matériellement leurs œuvres leur permet de décaler le rôle de l'artiste. Celui-ci ne serait plus un créateur, mais un passeur d'idées ou d'objets dont le champ d'action relèverait plus du domaine de la réévaluation que de la création ex nihilo de nouvelles choses. Nous allons voir, précisément, si ces allégations et donc ses rapprochement se justifient.

2.1. L'artiste chez Duchamp

a) Un travail mental

Au cours des paragraphes précédents, nous avons pu établir en quoi l'intervention de Duchamp sur le ready-made était éminemment cérébrale. Toutefois, le ready-made n'est pas l'ensemble du travail de cet artiste et cela ne nous renseigne qu'en partie sur ses intentions et sur sa vision réelle du rôle que doit jouer le plasticien, comment doit-il ou peut-il s'investir dans la construction d'une proposition artistique, qu'il s'agisse d'un geste, d'une théorie, d'un tableau ou d'une sculpture. La carrière de Duchamp n'est pas faite d'une longue suite d'idées. Jusqu'à l'achèvement du *Grand Verre*, ou plutôt son abandon progressif dans les années 1920, Duchamp produit régulièrement des tableaux. Depuis le début du siècle jusqu'à cette période, c'est donc la fonction de peintre qu'il occupe, fonction qu'il s'acharnera à détruire par la suite. Il passe de son propre aveux par la plupart des styles de l'époque : « Entre 1906 et 1910, ou 1911, j'ai un peu flotté entre différentes idées : fauve, cubiste, revenant parfois à des choses un peu plus classiques. Un événement important pour moi ça a été la découverte de Matisse en 1906 ou 1907 »¹¹⁹⁰. On est

¹¹⁹⁰ M. Duchamp, *Marcel Duchamp. Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 34.

donc seulement quelques mois avant l'une des œuvres qui va propulser Duchamp comme une figure majeure de la peinture, le *Nu descendant un escalier n° 2*¹¹⁹¹, qui est déjà une forme de remise en cause du cubisme. *Roue de bicyclette* et *Hérisson* ne tarderont pas. Pourtant, même à l'époque de *Fontaine* (1917), Duchamp continue encore de produire des tableaux, qui sont principalement des formes préparatoires à la finalisation du *Grand Verre*. Le cubisme est déjà en soi, par son caractère abstrait, géométrisant, déstructurant, une forme de suppression de l'auteur, qui accepte de soumettre sa main, son style à un système rationnel. On entre dans une forme de peinture qui dépend plus d'une organisation mentale que d'une habileté de la main. Cela s'accroît pour Duchamp avec son abandon du cubisme et son adoption du « dessin technique » entièrement tourné vers la rectitude, l'exactitude, la perspective, les volumes, bref des choses bien éloignées de l'incertitude de la manière manuelle, de la passion, de la projection de l'ego par le coup de poignet. Comme il le dit lui-même : « Je me battais contre la main »¹¹⁹². La main est ici bien évidemment opposée au cerveau. La main, justement, n'a pas de cerveau et il apparaît à Duchamp bien étrange que celle-ci commande au deuxième et non l'inverse, puisque par essence l'une agit et l'autre pense, et que s'il doit y avoir un diktat, c'est bien dans le sens du cerveau à la main qu'il doit s'accomplir et non l'inverse. Duchamp ne semble jamais avoir entretenu de rapport charnel, existentiel à la peinture qu'il a toujours vu comme un exercice logique, où la tension, le sentiment et la passion n'ont pas droit de cité : « Je n'ai pas connu non plus, l'effort de produire, la peinture n'ayant pas été pour moi un déversoir, ou un besoin impérieux de m'exprimer »¹¹⁹³. Ainsi, même à l'époque où il produisait encore des objets d'art au sens traditionnel, il apparaît qu'il était déjà guidé par la recherche de la cérébralité, à la possession de l'œuvre par son esprit plus que par sa main, perçue comme sans valeur. Avec le ready-made, Duchamp atteint la complétion de ce projet de cérébralisation de la pratique artistique puisqu'ici l'objet dit objet d'art n'a pas d'intérêt, et la véritable manipulation qu'y opère Duchamp est mentale. Il y a une prise de distance par rapport aux moyens physiques de l'art, par rapport au « faire », qui devient un « penser ». Tout son travail devient alors une machine à déraciner l'art de ses attaches sensibles, Duchamp transformant l'artiste en philosophe là où auparavant, selon lui, il était un producteur. En se débarrassant de la peinture, l'artiste supprime des champs d'actions, des problèmes, des questions matérielles pourtant fondamentales : « Rien n'illustre mieux son souhait de dépasser la notion de couleur considérée en peinture comme activité artisanale que ce choix d'une machine que l'on trouve dans le commerce »¹¹⁹⁴. Pour Duchamp, la peinture en tant que matière et en tant qu'activité physique apparaît progressivement comme une insulte à la haute exigence mentale que doit être le travail artistique, qui ne doit plus s'abîmer dans les affres de la « térébenthine ». Il développe alors progressivement tout une palette d'opérations lui permettant d'éviter ce contact physique avec l'œuvre. En s'attaquant au champ de l'art en général et non plus des disciplines en particulier, il s'affranchit de toute forme de considération technique, la tâche de l'artiste ne relevant plus du

¹¹⁹¹ Cf. ANNEXES, fig. 14.

¹¹⁹² D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 55.

¹¹⁹³ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 23.

¹¹⁹⁴ D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 62.

« savoir-faire » mais du savoir¹¹⁹⁵. En ne touchant plus les objets, Duchamp se délivre du même coup du problème de la manière, de la trace physique du passage de l'artiste qui permet d'identifier visuellement l'œuvre et de la rattacher à une personne en particulier : « On ne trouve chez lui ni unité de style, ni fil conducteur, ni message caché, son travail contraint celui qui le regarde à remettre en question les catégories qui président aux définitions, tradition de l'objet d'art, comme de l'acte créateur et de la place de l'artiste »¹¹⁹⁶. Le passage de Duchamp, son appropriation de l'objet étant cérébrale, même le style de l'artiste devient affaire de matière grise. On ne reconnaît plus un trait, mais un trait d'esprit, on ne reconnaît plus une façon de peindre, mais une façon de penser. La place de l'artiste se trouve donc dans un champ immatériel, ses actions ne prenant pas de forme concrète. Son travail de reproduction et de diffusion de son travail, par le principe de copies dans les fameuses « Boîtes »¹¹⁹⁷, entérine le caractère éthéré du procédé artistique, puisqu'il ne propose des œuvres au format réduit, identiques à un original déjà fait (already made), ne conduisant donc qu'une idée de l'œuvre. Celle-ci n'est connue que sous forme de reproduction et non d'objet, créant ainsi un lien social, secondaire et non-rétinien avec le spectateur, qui donc ne la rencontre qu'en esprit, et que c'est précisément ce travail mental qui fait l'œuvre d'art : « Défaire la *Boîte-en-valise*, (...) c'est admettre que la production artistique soit un système qui reproduit et réassemble les conventions par lesquelles des ouvrages divers deviennent des œuvres d'art »¹¹⁹⁸. Duchamp en somme développe un art consommé de l'esquive quant au travail physique que doit accomplir l'artiste. Sa posture distanciée est de rigueur, puisque voulant travailler sur l'art lui-même, il se doit de s'abstraire des basses œuvres pour mieux les regarder de haut, il se décharge ainsi de tout l'aspect technique pour pouvoir se consacrer entièrement à un travail plus profond, plus élémentaire sur l'art. Devoir se demander quel sujet peindre, comment le peindre, détournerait Duchamp de son véritable but qui est de chercher l'essence de l'art. C'est ce qui le pousse à n'utiliser que des moyens mentaux pour arriver à ses fins : « De la part de Marcel Duchamp, tout n'est que feinte, ruse et ironie »¹¹⁹⁹.

b). *La subordination du travail manuel au concept.*

Ce rejet du travail manuel ne doit pas induire le spectateur en erreur, qui pourrait y voir de la part de l'artiste soit un aveu de faiblesse. Si l'artiste, au cours de sa carrière, a imputé cette mise à l'écart de la main à sa légendaire « flemme », il ne faut pas s'y fier. De fait, son parcours a commencé comme celui d'un peintre, et le succès assez rapide de son *Nu* aurait pu lui octroyer une carrière confortable, si justement il avait été assez « flemmard » pour se cantonner à cette pratique. Ses qualités de peintre ne sont donc absolument pas en cause. Son habileté et sa capacité à réaliser des choses manuellement non plus : « Je suis tout à fait manuel. Je répare souvent des

¹¹⁹⁵ Cf, *ibid.*, p. 105.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁹⁷ Pour les « Boîtes Vertes » et les « boîtes en valise », Duchamp réalise manuellement des miniatures de ses travaux précédents, cf. ANNEXES, fig. 28.

¹¹⁹⁸ D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 13.

¹¹⁹⁹ T. de Duve, *Résonances du Ready-Made. Marcel Duchamp, entre avant-garde et tradition, op.cit.*, p. 97.

objets. Je ne suis pas du tout effrayé comme les gens qui ne savent pas réparer une prise d'électricité (...) Cela m'amuse de faire des choses à la main. Je m'en méfie, parce qu'il y a le danger de la « patte » qui revient, mais comme je n'applique pas cela à faire de l'art ça peut aller »¹²⁰⁰. Ainsi, simultanément et ultérieurement à la création des ready-mades, l'artiste n'hésitait absolument pas à fournir un travail technique lorsque cela était nécessaire. Ainsi, Walter Arensberg désirant acquérir le *Nu* qui avait déjà été vendu à un autre, Duchamp s'empressa de réaliser une copie d'un genre bien particulier : il s'agit d'une photographie à l'échelle 1 : 1 coloriée à la main. Les deux sont difficilement distinguables et chacune a recouru à de l'habileté et de la patience¹²⁰¹, entérinant le peu de cas que Duchamp fait de l'original, puisqu'au final, la copie a bénéficié d'autant de soin et est autant « unique » que l'original. La reproduction minutieuse des œuvres à échelle réduite pour la *Boite-en-valise* ou la *Boîte Verte* témoigne aussi d'une grande application de la part de Duchamp¹²⁰². On se rappellera enfin que pour *La Broyeuse de chocolat*, les contours de la machine étaient cousus à la main sur la toile¹²⁰³. Ces éléments ne doivent pas obscurcir le jugement du spectateur. Duchamp, en s'appliquant à ses tâches, ne contredit pas ses grandes théories par de petites pratiques qu'il cache au grand public. Il s'agit bien de se rendre compte du caractère mécanique de ces opérations, qui ne mettent pas en jeu son style, sa manière, sa sensibilité ou son goût personnel. Il s'agit dans les premiers cas mentionnés de fournir des répliques aussi exactes que possible d'œuvres déjà faites, œuvres elles-mêmes très mentales, par des moyens certes manuels, mais tout de même soumis à une rigueur mathématique implacable. Dans ses reproductions, la main est laissée de côté au profit du calcul, de la projection, de l'analyse cérébrale. Elle est conduite a priori, elle est dirigée en amont par le cerveau. En ce que la main exécute un travail de copie, elle est totalement soumise, n'a aucune marge de manœuvre. Dans le cas des coutures de la *Broyeuse*, on se rend rapidement à l'évidence que Duchamp nous livre un travail impersonnel, hors des moyens artistiques, une façon mécanique de dessiner ou encore une fois le processus manuel suit un tracé prédéfini par le cerveau. Il n'y a chez Duchamp ni infirmité ni désintérêt, simplement, la vision de l'art qu'il défend l'oblige à restreindre le champ de la main au maximum et à subordonner celle-ci totalement à l'esprit qui accomplit l'essentiel de l'action. Le type de travail manuel fourni n'est pas l'art en soi, il est simplement une façon conventionnée d'arriver à un but précis, qui lui est purement immatériel.

c). *La place dévaluée de l'artiste.*

Ce travail mental, cette volonté de chercher l'essence de l'art, amène Duchamp à une reconsidération profonde de la figure de l'artiste. Celui-ci, dont l'excellence technique n'est plus reconnue et dont la vision de l'art apparaît comme le fruit d'une histoire programmatique dont il ne peut se défaire qu'à grand peine, est purement et simplement défroqué par Duchamp. Avec la création des avant-gardes précédée de la montée en puissance de petits mouvements indépendants

¹²⁰⁰ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, pp. 184-185.

¹²⁰¹ F. Naumann, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de sa reproduction mécanisée, op.cit.*, p. 20.

¹²⁰² D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 118.

¹²⁰³ F. Naumann, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de sa reproduction mécanisée, op.cit.*, p. 50.

basant la nouveauté sur la rupture, la figure de l'artiste héroïque, visionnaire s'impose dans le milieu. Duchamp, issu d'une famille d'artistes, est peu dupe de ces représentations et n'entretient aucun fantasme quant à la figure de l'artiste :

« « Non, non (...), le mot 'anti' m'ennuie un petit peu car que vous soyez anti ou pas, il s'agit des deux côtés d'une même chose. Et j'aimerais être complètement (...) inexistant, au lieu d'être pour ou contre... L'idée de l'artiste surhomme est relativement récente, ça j'étais contre... En fait, depuis que j'ai cessé mon activité artistique, je sens que je suis contre cette attitude de révérence du monde envers l'artiste. L'art, étymologiquement parlant, signifie « faire ». Tout le monde fait quelque chose, pas seulement les artistes et peut être que dans les siècles à venir, il y aura un faire qui passera inaperçu » »¹²⁰⁴.

Duchamp a à propos de l'artiste une vision de celui-ci assez terre-à-terre, élémentaire. Il a à plusieurs reprises affirmé que le terme qui convenait le mieux selon lui était celui de l'artisan :

« Je voulais changer le statut de l'artiste ou tout au moins changer les normes qu'on brandit toujours pour définir un artiste. Encore une fois, dé-défier. Depuis les Grecs, et jusqu'au XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles, on le voyait comme un ouvrier, comme un artisan » »¹²⁰⁵ ; « « Nous sommes tous des artisans (...). Lorsque Rubens, ou un autre, avait besoin de bleu, il fallait qu'il en demande tant de grammes à sa corporation et on discutait la question pour savoir si on pouvait lui en donner 50 ou 60 ou davantage » »¹²⁰⁶ ; « PC : Il est curieux que vous qui passez pour un inventeur purement cérébral ayez toujours été préoccupé par les problèmes techniques. MD : Oui, vous savez, en étant peintre, on est toujours une sorte d'artisan » »¹²⁰⁷.

Conséquemment, puisque Duchamp lui refuse les belles décorations de l'inspiration, du génie créateur, de l'habileté, de la nouveauté, l'artiste est réduit comme nous le soulignons précédemment à un « faire », et cette activité-là ne le distingue en rien de tous les autres métiers de la société : « « J'ai peur du mot « création ». Au sens social, ordinaire du mot, la création, c'est très gentil, mais au fond, je ne crois pas à la fonction créatrice de l'artiste. C'est un homme comme un autre, voilà tout. C'est son occupation de faire certaines choses, mais le business-man fait aussi certaines choses, comprenez-vous » »¹²⁰⁸.

Duchamp dévalue significativement la place de l'artiste à la suite de ses observations acerbes sur le monde de l'art. Il se dresse entièrement contre la figure de l'artiste supérieur, libre, qui échapperait au contraire des autres hommes aux contraintes du monde. Pour l'artiste franco-américain, l'artiste n'est pas plus libre que les autres et est comme lui prisonnier de tout un ensemble de normes qui conditionnent sa façon de penser et donc sa façon de faire. La vision de l'artiste développée par Duchamp est tout à fait fascinante, car elle lui permet d'exposer sa vision de la vie entière comme ready-made : « « L'homme ne peut jamais s'attendre à commencer à partir de rien. Il doit commencer à partir de choses readymades comme par exemple sa propre mère ou son propre père » »¹²⁰⁹. L'artiste en herbe est déjà dès le départ le fruit de deux individus prédéfinis lui fournissant un héritage ready-made, génétique et culture. Par son éducation, son milieu social et ses facultés physiques, le chemin du futur artiste est balisé au préalable. Mais cela ne s'arrête pas là : l'artiste développe par la suite des facultés, des savoirs, des techniques propres à l'art, et ces choses font partie d'une tradition. L'artiste est donc le produit d'une vision de l'art

¹²⁰⁴ Entretien avec F. Roberts, *Laws of Physics*, p. 62, in D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, op.cit., p. 105.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 104.

¹²⁰⁶ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu*, op.cit., p. 25.

¹²⁰⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 24-25.

¹²⁰⁹ Entretien avec K. Kuh, *Duchamp*, p. 90, in D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, op.cit., p. 146.

préétablie à laquelle il va se conformer. Duchamp parle ici non seulement du genre (par exemple, au sens où l'Académie de peinture maintenait par le système des Règles, donc des conventions, le style classique), mais aussi du programme général (par exemple, que pour faire une œuvre d'art, il faut peindre ou sculpter). L'artiste, tant qu'il accepte cet état de fait, voit donc sa marge de manœuvre se réduire considérablement, puisqu'il n'agit que selon un cadre extrêmement réduit¹²¹⁰. Pour aggraver son cas, l'artiste n'est pas pleinement conscient de ces états de fait, et pense s'accomplir de manière libre, ces paramètres étant enfouis si profondément que l'artiste mobilise sans le savoir des acquis dont il ne peut revendiquer la paternité :

« Sur la plan esthétique, écrit [Marcel Duchamp], le scripteur n'est pas pleinement conscient de ce qu'il fait et de pourquoi il le fait. Il méconnaît, fondamentalement, toute la portée des décisions qu'il prend (...). Quand il produit son œuvre, le scripteur va de l'intention à la réalisation en passant, pendant quelques jours, quelques semaines, mois ou années, par une chaîne de réactions subjectives, effectuant alors cette différence par laquelle s'inscrit l'impossibilité d'exprimer complètement cette intention. Le coefficient de cette différence, est, précise-t-il, comme une relation arithmétique entre « ce qui est inexprimée mais projeté » et « ce qui est exprimé inintentionnellement » »¹²¹¹.

Dès lors l'artiste n'apparaît plus comme le départ de quelque chose de tout à fait nouveau, il n'incarne plus aussi clairement cette impulsion, cette rupture, ce cri qui déchire le silence. Il n'est plus un instigateur ayant levé un voile opaque qui obstruait la vérité, mais plutôt un passeur d'idées destiné à opérer de minuscules décalages. Duchamp se fait alors lui-même le passeur de la fameuse loi de Lavoisier, « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ». Ainsi démasqué, l'artiste ne peut plus se revendiquer comme étant le créateur de ses propres œuvres, puisque leur construction a nécessité la mise en branle et l'influence de choses que, premièrement, il ne maîtrise pas, et pire, deuxièmement, dont il n'a généralement pas conscience. Dès lors, l'artiste semble presque créer par accident. Sa responsabilité est sérieusement dévaluée par Duchamp qui ne lui accorde pas de réelle paternité. De ce point de vue, d'autres paramètres vont diminuer d'autant l'importance de l'artiste dans la création de l'œuvre. Ainsi, en ce que les regardeurs font le tableau, eux aussi peuvent et doivent revendiquer une part de responsabilité dans l'existence de l'œuvre, qui sans eux, n'est qu'une bouteille jetée à la mer : « En dernière analyse, l'artiste peut crier sur tous les toits qu'il a du génie, il devra attendre le verdict du spectateur pour que ses déclarations prennent une valeur sociale et que finalement la postérité le cite dans les manuels de l'histoire de l'art »¹²¹². L'artiste, au regard de ces considérations, apparaît comme bien peu de choses et la réduction de son rôle à celui d'un maillon de plus parmi la chaîne de l'existence de l'œuvre semble de plus en plus pertinente.

Une telle position ne doit pas étonner de la part de Duchamp. On pourrait s'émouvoir du fait qu'il fasse ainsi le procès d'une fonction qu'il occupe lui-même, sachant la branche sur laquelle il est assis. Pour Bourdieu, cette lucidité acerbe provient du fait que Duchamp est né dans ce milieu :

¹²¹⁰ « Il voit dans l'artiste un fabriquant plutôt qu'un créateur. Ce n'est pas qu'il remette en cause les pouvoirs de l'inspiration ou de la force créatrice, mais il reconnaît que tout acte créateur est compris dans un ensemble de conventions et d'attentes qui en déterminent par avance le résultat », D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 16.

¹²¹¹ A. Gervais, *C'est Marcel Duchamp dans « la fantaisie heureuse de l'histoire »*, op.cit., p. 12.

¹²¹² M. Duchamp, *Duchamp du signe, op.cit.*, p. 187.

« « Duchamp, né dans une famille de peintres, frère de peintres, connaît par cœur les ficelles du métier d'artiste. Il sait qu'une peinture doit produire, mais également se mettre lui-même en scène. Le joueur d'échecs qu'il est est capable de prévoir plusieurs coups à l'avance et sait notamment qu'il faut d'abord faire l'artiste si l'on veut que ce que l'on produit passe pour des œuvres d'art »¹²¹³, « « Bourdieu insiste sur le fait que l'art de produire va de pair avec l'art de se présenter, ou la reconnaissance de l'artiste qui n'est pas un donné mais quelque chose à produire, quelque chose qui fait partie intégrante de ce qu'on appelle la production artistique »¹²¹⁴.

L'artiste lui apparaît alors moins comme un génie créateur, candide, libre et exalté, que comme un calculateur, voire un poseur. Duchamp, outre son origine familiale, connaît d'autant mieux l'envers du décor après le refus de son *Nu descendant un escalier n°2* par de supposés innovateurs, sous prétexte que l'œuvre n'entrait pas dans leurs plans. Ainsi, même l'artiste cherchant sincèrement à innover ne peut compter uniquement sur la qualité de son travail, mais doit également composer avec le milieu social dédié. Cette révélation occasionnera chez Duchamp un certain dégoût de la société artistique : « « D'abord, le frottement journalier avec des artistes, le fait qu'on vit avec des artistes, qu'on parle avec des artistes m'a beaucoup déplu » »¹²¹⁵. Nous n'avons ici choisi qu'une seule phrase de cet entretien parmi lesquels pullulent tout au long du texte des saillies assez violentes envers les artistes de son temps, Duchamp n'hésitant pas à nommer les individus dont le comportement l'a dérangé. Apollinaire, la plupart des cubistes et des surréalistes s'y font régulièrement tacler. Duchamp pourra expérimenter le caractère profondément social de la figure artistique à son propre profit par la suite, faisant carrière aux Etats-Unis et ailleurs quasiment uniquement sur la magie qu'évoque son nom aux amateurs d'art. Rapportons ici un exemple simple : ayant besoin de soins, Duchamp se rend chez un dentiste, mais n'ayant pas de quoi payer, il s'empresse de lui réaliser un faux chèque à la main¹²¹⁶. Ici, ce qui fait la valeur de ce chèque, qui bien que précisément réalisé, annonce son caractère factice, ce n'est pas l'habileté technique de Duchamp, ni le temps de travail consacré, très largement supérieur à la rédaction ou même à l'impression d'un chèque normal. Ce qui donne de la valeur à ce chèque, qui plus est une valeur supérieure à celle d'un chèque classique, c'est le fait que ce soit « Marcel Duchamp » qui l'ait réalisé. Ceci illustre paradoxalement la vacuité du travail technique : outre le fait que Duchamp met des heures à produire ce qu'une machine accomplit en une seconde, ce chèque n'a de valeur que par le nom de son auteur. Un artiste anonyme, non-côté sur le marché de l'art, se serait probablement fait rire au nez par le dentiste en question. Ici, la valeur de l'œuvre n'est déterminée que par le statut de l'artiste, qui lui-même doit ce statut à des paramètres extrêmement vagues, intangibles et potentiellement instables.

Toutes ces remarques vont permettre à Duchamp de développer toute une série de pratiques au sein même de ses propres œuvres, qui vont questionner l'importance de l'artiste et mettre à jour la relativité de son rôle. La première d'entre elles va être de faire entrer de nouveaux paramètres qui vont réduire d'autant l'influence de l'artiste sur le résultat. Ainsi, au sein même de

¹²¹³ P. Bourdieu « The Field of Cultural Productions, or : Economic's World Reversed » in *The Field of Cultural Production : Essays on art and littérature*, Columbia University Press, New York, 1993, p. 108) » in D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, op.cit., p. 220.

¹²¹⁴ *Ibid.*

¹²¹⁵ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu*, op.cit., p. 27.

¹²¹⁶ *Ibid.*, pp 108-109.

la pratique artistique, Duchamp va « inviter » des intermédiaires, multipliant ainsi les « responsables » de l'œuvre, ce qui a pour conséquence directe de remettre en cause la figure d'auteur unique. C'est dans cette optique que Duchamp va laisser le hasard jouer un rôle dans la construction des œuvres : en 1914, il crée « *Réseaux des Stoppages* où se marque son effort pour faire intervenir [le hasard] dans un contexte bien différent, puisque le hasard s'exprime cette fois répétitivement à travers une suite d'empreintes qui tirent leur plasticité de leur caractère diagrammatique, jusqu'à composer ce qu'il est peut-être permis d'appeler un réseau cartographique »¹²¹⁷. Cette œuvre fait suite à *3 Stoppages étalon*¹²¹⁸, où Duchamp prenait trois fils longs d'un mètre, les laissait tomber et ainsi prendre une forme de manière accidentelle, puis d'en tirer de petites sculptures, traces de cet événement. A partir de ces fils, Duchamp tira la « peinture » que nous venons de nommer. Ici, Duchamp s'abstrait du processus formel. Il a choisi les fils et la hauteur dont il allait les faire chuter, mais il ne s'investit en aucun cas dans la manière dont la forme se crée. Tout au plus, il ne fait que choisir la manière dont le hasard va intervenir. Ici, le hasard a créé la forme, tandis que Duchamp a créé le principe. Il ira encore plus loin dans ce domaine, en validant le pouvoir du hasard a posteriori, sans l'avoir lui-même sollicité, en acceptant positivement les graves fêlures du *Grand Verre* occasionnées en raison de leur transport depuis la France jusqu'aux Etats-Unis: « C'est beaucoup mieux avec les cassures, cent fois mieux. C'est le destin des choses »¹²¹⁹. Cette fois, il n'avait pas prévu l'intervention du hasard, mais lui garantit malgré tout une forme de responsabilité après coup. Il annule du même coup sa propre responsabilité du choix qu'il avait exercée pour les *Stoppages*. Ici, il n'a pas ce choix. Soit il accepte cette intervention du hasard, soit il doit refaire l'œuvre. Evidemment, il choisit la première solution, faisant du même coup du hasard un auteur tiers de son œuvre fétiche. La mobilisation d'auteur tiers ne s'en tient d'ailleurs pas au hasard. Ainsi, il réalise à la fin des années 1910 une œuvre intitulée *Tu m'...*¹²²⁰ où interviennent d'autres « mains », un peintre professionnel, Klang et une amie, Yvonne Chastel¹²²¹. L'invention de Rose Sélavy, son alter-ego féminin et juif fait ici sens. Au lieu de solliciter des intervenants réels, pourquoi ne pas en solliciter des fictifs, comme il le fit avec le fameux R. Mutt. Mutt et Sélavy n'ont aucune existence, ils sont de pures créations mentales de Duchamp et en les propulsant auteur de différentes œuvres, il crée pour ainsi dire des œuvres qui n'ont pas d'auteur. Il tente ici de mettre en échec la socialisation de l'art en proposant des œuvres qui n'ont pas de créateur au nom célèbre pour les faire valider, rendant ainsi l'idée, puisque le ready-made est une idée, à être la seule chose à valider. Avec M. Klang, Mme Chastel, ou même avec les fabricants des objets sélectionnés pour être des ready-mades, Duchamp s'embarrasse de nouveaux auteurs physiques, qui peuvent réclamer leur part de paternité sur l'œuvre, puisqu'ils y ont pris une part active, parfois plus importante que celle de Duchamp en termes de « transpiration ». En adjugeant aux œuvres des auteurs fictifs, il supprime les auteurs tiers en même temps qu'il se supprime. L'œuvre se met alors à exister purement, pour elle-même,

¹²¹⁷ D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 49.

¹²¹⁸ Cf. ANNEXES, fig. 16.

¹²¹⁹ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 132.

¹²²⁰ Cf. ANNEXES, fig. 25.

¹²²¹ B. Marcadé, *Marcel Duchamp, La vie à crédit, op.cit.*, p. 193.

débarassée de l'objet et du créateur. A l'image du *Grand Verre*, Duchamp devient transparent, « inexistant » comme il le déclarait. L'artiste ne sert plus à cacher l'œuvre, qui doit être jugée sur des critères objectifs.

De ce point de vue, le ready-made va amener toute une reconsidération de la figure de l'auteur. Ainsi, le ready-made est un objet qui est comme on l'a vu choisi selon des critères négatifs, sur des choses qu'il ne possède pas, ou qu'il ne suscite pas chez l'artiste qui le choisit : il ne le trouve ni beau ni laid, ne lui attache aucune symbolique particulière, aucune narration, et n'entretient avec lui aucun rapport personnel, émotionnel, particulier. Cet état de fait élimine la responsabilité de l'artiste, puisqu'il n'engage rien de lui-même dans le choix de l'objet : « L'élection de l'objet est donc la première condition de la rencontre, mais elle n'est pas à mettre au compte de l'auteur, si on entend par « auteur » une intentionnalité, un goût, une responsabilité (...). Sans pour autant renoncer à la peinture de précision et beauté d'indifférence. Ce qu'il entre de l'adresse dans ce choix, mais sans visée ni préférence »¹²²². Ce mode d'élection permet à Duchamp de déclarer l'artiste irresponsable, et au-delà, même, victime de l'objet, puisque n'étant individuellement impliqué à aucun moment dans l'élection de l'objet, c'est ce dernier qui s'impose à lui, qui en quelque sorte se choisit tout seul, ou plutôt comme le dit Duchamp, choisit l'artiste : « « Il vous choisit si l'on peut dire. Si le choix entre pour quelque chose là-dedans, alors cela engage le goût, le bon ou le mauvais, le goût inintéressant. Le goût est l'ennemi de l'art, A, R, T. L'idée consistait à trouver un objet dépourvu de toute attirance d'un point de vue artistique. Ce n'était pas l'acte d'un artiste, mais celui d'un non-artiste, d'un artisan si vous voulez » »¹²²³. Thierry de Duve rajoute : « On ne saurait pas mieux dire qu'en dehors de sa rencontre hasardeuse avec un objet tout fait, l'auteur n'a aucun statut »¹²²⁴. Le ready-made est donc le fruit du hasard, de l'insensibilité et de l'irresponsabilité. C'est ce qui permet à Duchamp d'affirmer que le ready-made n'a pas réellement d'auteur : « « Un readymade est une œuvre sans artiste » »¹²²⁵.

Est-ce à dire que Duchamp ne fait réellement strictement rien et qu'il ne met en scène qu'un profond désenchantement nihiliste quant à la responsabilité artistique ? Son action dans *L.H.O.O.Q.* peut probablement nous éclairer sur ce point : « Qu'est-ce que j'en ai fait, d'ailleurs, de cette *Joconde*, à ce moment-là ? Rien. J'ai dessiné une moustache et une barbe, ça a été tout »¹²²⁶. Pourtant, le geste d'ajouter une moustache et une barbe au tableau le plus célèbre du monde n'est pas si anodin, même lorsque l'on fait totalement abstraction du caractère sacrilège et provocateur du geste. En rajoutant ces attributs à Mona Lisa, il exalte la profonde ambiguïté sexuelle du personnage, déjà présent dans l'œuvre de Léonard, en beaucoup moins explicite. Ce faisant, il rend au tableau l'essence que Léonard y avait mise tout en supprimant l'aura de l'histoire et des représentations, éléments injustifiés, injustifiables, qui ont fait de ce tableau l'image la plus connue du monde. En ce sens, son geste est plus l'hommage d'un connaisseur que celui d'un iconoclaste insensé : « c'est pourquoi crayonner une moustache et une barbe sur le visage de la

¹²²² T. de Duve, *Résonances du Ready-Made. Marcel Duchamp, entre avant-garde et tradition*, op.cit., pp. 23-24.

¹²²³ Entretien avec F. Roberts, *Laws of Physics*, p. 62, in D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, op.cit., p. 104.

¹²²⁴ T. de Duve, *Résonances du Ready-Made. Marcel Duchamp, entre avant-garde et tradition*, op.cit., pp. 23-24.

¹²²⁵ Entretien avec F. Roberts, *Laws of Physics*, p. 47, in D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, op.cit., p. 111.

¹²²⁶ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu*, op.cit., p. 107.

Mona Lisa n'est pas un acte transgressif, la toile n'est nullement profanée. Duchamp ne nie pas l'œuvre de Vinci, il découvre plutôt dans le travail de ce peintre un ensemble de gestes qui lui permettent de s'approprier cette image et de s'y réinscrire »¹²²⁷. Il s'inscrit en tant que simple passeur ici, mais va tout de même finir par s'adjuger la paternité du tableau. En réalisant par la suite *L.H.O.O.Q. rasée*, où il reproduit à nouveau la Joconde, mais cette fois-ci sans pilosité faciale (sans intervention de sa part donc, sinon par le titre et par l'exposition), Duchamp s'approprie l'image originale de la Joconde, qui n'est alors que son propre tableau, mais sans les poils : «*L.H.O.O.Q. se moquait de la Joconde, L.H.O.O.Q. rasée la détruit en prétendant la restaurer. L.H.O.O.Q. rasée fait de l'œuvre de Léonard un dérivé de L.H.O.O.Q. car elle renverse l'ordre chronologique tout en brandissant l'image c'est-à-dire en lui ôtant le pouvoir de susciter le plaisir esthétique* »¹²²⁸. Par ce procédé Duchamp apparaît comme l'auteur incontestable du tableau, mais il érige ici une figure de l'auteur complètement nouvelle, complètement reformulée, qui ne reprend rien des critères traditionnels de l'« autorialité ». Duchamp réussit à s'approprier l'œuvre simplement par la manipulation de concept et d'éléments de langage. Il déclare ainsi à Guy Vian «*C'est une œuvre d'art qui devient une œuvre d'art par le fait que je la déclare œuvre d'art sans qu'il y ait aucune participation de la main de l'artiste en question pour la faire* »¹²²⁹. Ce faisant, Duchamp recrée une version positive de l'auteur, ramenée à l'essentiel. Comme pour l'œuvre d'art, il opère une mise à jour et une destruction systématique des acquis et des conventions pour mieux s'approcher du cœur de l'art. Débarrassé du théâtre qui accompagne la mondanité artistique, l'auteur duchampien est un être tout entier tourné vers la décision, la prise de choix, et sur la manipulation consciente de ces conventions. L'auteur est toujours un maillon puisque par la naissance, nous sommes confrontés au ready-made, mais il doit s'éveiller et ne pas rester prisonnier du système. Il doit d'abord reconnaître ses chaînes et tirer dessus. En réalisant des copies et en utilisant des objets ou des œuvres déjà fait, Duchamp nous révèle la fragilité de notre propre rapport à l'œuvre :

« Que l'original semble être le fruit de la copie n'est pas entièrement faux du reste, dans la mesure où c'est par le biais de reproductions que le spectateur découvre généralement l'œuvre. Elles ont déjà « gelé » son regard, et lorsqu'il regarde l'original, c'est seulement pour vérifier s'il est conforme à la copie. Encore une fois, l'intervention de Duchamp, loin d'être un geste destructeur ou négatif, fait apparaître la relation délicate qu'entretiennent les œuvres avec leurs copies »¹²³⁰.

Les originaux étant désormais les ombres des copies, la paternité d'une œuvre ne réside plus dans la création d'un objet, mais dans la faculté du penseur à échapper à la mainmise de la relation écrite a priori entre cet objet et lui. Il crée donc une figure positive de l'artiste, qui est avant tout quelqu'un qui ne peut se satisfaire de ce qui est donné, et qui peut et doit s'approprier le monde qui l'entoure.

¹²²⁷ D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 135.

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 138.

¹²²⁹ A. Gervais, *C'est Marcel Duchamp dans « la fantaisie heureuse de l'histoire »*, op.cit., pp. 40-41.

¹²³⁰ D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 138.

d). *Le devoir d'innovation.*

Au final, Duchamp distingue deux types d'artistes : ceux qui suivent le programme, et ceux qui essaient de mettre ce programme face à ses propres limites. Il n'y a pas de fatalisme absolu chez lui. Duchamp ne reste pas figé, bloqué sur le fait que l'art est régi par un système normatif. Au fond celui-ci peut être toujours changé, et l'histoire le prouve : le *Discobole de Myron* ne faisait pas partie de l'idéal hiératique grec, le sfumato de Léonard tranchait avec la clarté clinique de la Renaissance, les portraits réalistes de Goya malmenait l'idéal néo-classique et *Impression, soleil levant* tombait comme un cheveu sur la soupe du XIX^e siècle. Sans tomber dans l'historiographie de la rupture, on se rend compte que les artistes marquants furent précisément ceux qui réalisaient des choses inattendues, à la fois en accord avec l'époque et à la fois totalement à côté. Ainsi, Duchamp, même dans ses peintures, avait la volonté d'échapper aux conventions picturales classiques. *Le Grand Verre* est en quelque sorte le manifeste et le testament de cela : « « Dans La Mariée, dans le Verre, j'essaie constamment de trouver une chose qui ne rappelle pas ce qui s'est passé précédemment. J'avais cette hantise de ne pas me servir des mêmes choses » »¹²³¹. De la même manière que l'on n'attendait ni un nu, ni un personnage en mouvement dans un tableau cubiste lorsqu'il peignit le *Nu descendant un escalier n°2*, le *Grand Verre* est comme une succession de motifs et de pratiques déconcertants : « Le Verre, étant transparent, pouvait donner son efficacité maximale à la rigidité de la perspective, il enlevait également toute idée de « patte », de matière. Je voulais changer, avoir une nouvelle approche »¹²³². Avec cette œuvre, Duchamp met en échec le programme préétabli de la peinture : la toile n'existe plus, le châssis n'existe plus, les couleurs ne sont pas naturelles, le dessin est mécanique, il n'y a pas de style, la narration est cryptée, la destruction hasardeuse du verre y a été acceptée, et pour couronner le tout, le « tableau » n'est compréhensible que par un texte que Duchamp n'a jamais écrit. *La Mariée mise à nue par ses célibataires, même* est un tableau qui n'a rien d'un tableau, nous obligeant à revoir tout ce que l'on croyait savoir à propos de la peinture. Le principe sera le même avec *Fontaine*. Alors qu'à l'exposition des Independents, tout le monde s'attend à voir une peinture s'apparentant au *Nu* ou aux *Joueurs d'Échecs*, Duchamp envoie un urinoir renversé et signé d'un faux nom. Il met ici en échec son propre programme : le spectateur s'attendant à voir une peinture remettant en cause la peinture se trouve face à un objet remettant en cause l'art dans son ensemble. C'est en étant le premier artiste à dévoiler que l'art n'est pas une activité libre et qu'elle aussi répond à des lois qui ont sans cesse besoin d'être questionnée, que Duchamp échappe au programme et crée quelque chose de nouveau, en ne se servant pourtant que de ce qui existe déjà¹²³³. Duchamp ne se contente pas ce qui se trouve devant lui, il ne se contente pas de faire état des conventions. Il ne lui a fallu que quelques années de pratique pour s'en rendre compte et ne faire qu'acter cette

¹²³¹ *Ibid.*, p. 68.

¹²³² M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 70.

¹²³³ « La nouveauté de ses œuvres n'est pas dans le rejet ou l'assimilation de ses traditions, mais dans le fait qu'il rend visibles les conditions par lesquelles l'art est possible, au moment précis où il menace de sombrer dans ce qui est de son point de vue même est son en-dehors, le non-art » D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 220.

révélation ne changerait strictement rien à l'affaire : « Il ne tire parti des conventions que pour en réviser le sens »¹²³⁴. Par son action critique, sans cesse mouvante –Duchamp a constamment essayé de renouveler les matériaux utilisés, de la musique à l'air en passant par son propre sperme dans *Paysage fautif*¹²³⁵ –, Duchamp fournit non pas des exemples de remises en cause, mais une méthode, un état d'esprit, car au fond, peu importe les œuvres, c'est ce leitmotiv de ne pas se laisser ossifier par la culture qui obsède Duchamp et qui est pour lui le fond de l'art. L'art est ce vide, ce vertige qui trouble les hommes et les force à penser à des choses auxquelles ils ne songeraient pas sinon. C'est ce qui fonde son action et sa vision de l'artiste, vu comme un empêchement de tourner en rond, non pas quelqu'un qui produit des œuvres, mais quelqu'un qui permet de penser ceci ou de ne pas penser cela, quelqu'un qui s'approprie le réel pour mieux en dévoiler les règles contingentes, inutiles, dont il faut le débarrasser. C'est précisément en ne produisant pas d'œuvre, en ne faisant rien comme il le dit, que Duchamp peut attirer l'attention de tous, artistes comme spectateurs, sur le fait que l'art est une activité mentale. La position de l'artiste dès lors, se doit d'être distanciée, attentive, et toujours critique face à l'art et à ses moyens. En ce sens, le rôle de l'artiste tel que le définit Duchamp est très proche de celui que se donneront les artistes conceptuels.

2.2. L'artiste chez Lavier

Qu'en est-il de Bertrand Lavier ? Il semble que ce dernier reprend bien des points développés par son aîné. Lui aussi s'implique peu dans la réalisation physique des œuvres, convoque des intermédiaires, et questionne l'art et la façon de le faire. Ce descriptif correspondant, comme on vient de le souligner, aux artistes conceptuels dont Lavier dit vouloir se détacher, il apparaît hasardeux de comparer aussi rapidement les deux artistes et d'en tirer des conclusions. Il s'agit donc, au travers des déclarations de l'artiste, d'essayer de définir précisément comme il envisage la fonction de l'artiste.

a) *L'artiste metteur-en-scène, mobilisant des intermédiaires.*

Le point le plus fréquemment soulevé pour rapprocher la vision de l'artiste de Lavier de celle de Duchamp est la tendance du premier à se positionner comme un concepteur d'œuvre plus que comme un créateur. Hormis le cas des objets repeints où l'artiste effectue lui-même l'intervention, Lavier sollicite pour la réalisation de ses œuvres de tiers, artisans-professionnels dans un domaine particulier. Lavier se pose comme celui qui a eu l'idée, et celui qui a eu l'idée de demander à d'autres de le faire pour lui. Il utilise pour décrire son rôle plusieurs métaphores : « Avec eux, j'ai agi comme un chef d'orchestre »¹²³⁶, « Je devais collaborer avec différents acteurs. Je suis un peu

¹²³⁴ *Ibid.*

¹²³⁵ Cf. ANNEXES, fig. 29.

¹²³⁶ Entretien avec D. Lequeux, *Sons & lumières par Bertrand Lavier: expérience Pommery #6, op.cit.*, p. 10.

comme un metteur en scène de cinéma dans mon travail »¹²³⁷. Cette posture ne lui pose aucun problème pour revendiquer la paternité des œuvres. On attribue la propriété d'une représentation musicale à son chef d'orchestre. Wagner, Mozart ou Beethoven ont écrit la musique, mais personne n'égale Karajan. On ne citera pas le premier violon, le pianiste ou le joueur de triangle, qui ne sont qu'au service de l'esprit qui fournit la vision générale et la direction à suivre. Le chef d'orchestre s'approprie la partition et en livre sa propre interprétation. Le metteur en scène vit la même chose : il n'a pas nécessairement écrit le scénario, il n'a pas lui-même fait les coupes au montage, il n'a pas financé le film et les rôles sont interprétés par des acteurs. Et pourtant, personne ne se souvient du nom de l'acteur principal de *2001 l'Odysée de l'Espace*, ni même de son scénariste, et peu savent qu'il s'agit d'un livre. Beaucoup en revanche, savent que le réalisateur s'appelle Stanley Kubrick. Le metteur en scène centralise les compétences, prend les décisions. Ce sont ces choix qui sont visibles à l'écran. Cette façon de déléguer les activités, de partager la responsabilité de la confection rappelle le fantôme de Duchamp pour certains, Claude Gintz déclarant à propos de *Duco et Ripolin* que « le célibataire n'a pas broyé le chocolat lui-même »¹²³⁸. En mobilisant le travail des autres, en se servant de savoir-faire tout prêts, Lavier semble adopter la même posture que Duchamp. Pourtant, il ne semble pas autant enclin que le franco-américain à voir la responsabilité de l'artiste réduite à ce point-là. Peu convaincu que l'art est une question de contexte, Lavier accorde peu de crédit aux intermédiaires ou un spectateur en ce qui concerne la création de l'œuvre. Duchamp convoquait à l'occasion des intermédiaires, parfois fictifs, pour prouver quelque chose, pour mettre en scène la relativité du rôle de l'artiste. Chez Lavier, on ne retrouve pas cet état d'esprit. En faisant appel quasi-systématiquement à des tiers, il nivelle leur part de responsabilité, puisqu'aucun n'est plus important qu'un autre suivant les œuvres. Ils sont toujours des exécutants suivant précisément les consignes du Bourguignon. Cette façon de déléguer devient in fine sa propre façon de faire, son style :

« ... non seulement Lavier n'entend pas établir une sorte d'inégalité entre l'œuvre d'art et les objets qu'il détourne, ou entre les différentes techniques qu'il maîtrise et sa propre activité, mais tous les objets, toutes les techniques, toutes les images qu'il s'approprie, tous les professionnels de l'art dont il s'entoure - du socleur au designer, du restaurateur au peintre de renom, en passant (entre autres), par le dessinateur de bande-dessinées, le sculpteur académique, l'informaticien ou le mosaïste - agissant de concert dans son œuvre pour mettre en relief la constante et indiscutable spécificité de sa propre action »¹²³⁹.

La seule chose commune et déterminante entre toutes ces œuvres, c'est le rôle décisionnaire qu'y a joué Lavier, c'est ce qui les lie et les identifie, soit une action mentale. La nature du rôle de l'artiste se décrit donc de deux façons : il s'agit d'une succession de choix, et ces choix se déroulent sur un plan mental. Lavier, comme Duchamp, a reconnu la place considérable du choix dans la fonction artistique, puisque de ce choix découle des réalités beaucoup plus techniques et beaucoup plus concrètes : « Si on se replace dans l'histoire de l'art, le choix devient primordial. Même les peintres classiques doivent choisir entre deux couleurs »¹²⁴⁰. Les excroissances matérielles de l'art sont subordonnées à des prises de décision qui elles dépendent de la mise en œuvre de

¹²³⁷ Entretien avec D. Birnbaum, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 16.

¹²³⁸ C. Gintz « A propos of Bertrand Lavier » « *Bertrand Lavier* », ARC2, MNAM, 1985.

¹²³⁹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 135.

¹²⁴⁰ Entretien avec D. Birnbaum, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 15.

l'esprit. Chez Lavier comme chez Duchamp, de toute évidence, le cerveau prime sur la main. Une différence se fait cependant jour d'emblée : chez le franco-américain, la personnalité de l'artiste ne doit pas entrer en compte dans les choix, alors que Lavier lui effectue des choix spécifiques portant sur des qualités particulières. En élisant des objets pour leur esthétisme, ou selon un système combinatoire, il met à l'épreuve son œil, sa faculté de juger, et donc, sa personnalité. Mozart, Girardon, Ellington et Calder ont déjà fait les œuvres avant que Lavier ne mette la main dessus. Cependant, c'est bien Lavier qui a choisit ces pièces *en particulier*, pour les confronter *de cette manière-là*, différemment d'un autre. Ainsi, on peut juger que la formation de pianiste de Lavier et son goût pour le jazz ont eut une influence sur ses choix : il a repeint autant de pianos que de réfrigérateurs, et Ellington n'est sûrement pas là par hasard. Quand on connaît son amour immodéré des belles voitures, on ne s'étonne pas de la présence de portières de Ferrari, d'aileron de Cadillac, de Mercedes repeintes, de mise en orbite des panneaux de signalisation ou encore de la présence de *Giulietta*. Chez Lavier, la notion d'arbitraire est au cœur même des choix. Même lorsqu'il demande à un éclairagiste et à un sonorisateur professionnel de mettre en scène ses objets au château de Pommery, il utilise leur arbitraire¹²⁴¹. Lors de son exposition, « La peinture des Martin » où l'artiste expose dans une galerie un ensemble de peintures de différents siècles ayant pour seul point commun d'avoir un auteur portant le nom de Martin, Lavier met absolument en jeu la valeur de son choix, puisque toutes les peintures sont mises au même niveau : « Plus besoin de regarder les étiquettes. Voilà enfin la peinture libérée de ses chaînes : la référence obligatoire à l'auteur. Car, quoiqu'on en dise, on ne regarde pas de la même manière un Rembrandt et un Aert de Gelder. Ici plus d'hésitation, tout est de Martin. On peut s'abandonner au plaisir pur de la jouissance esthétique, sans être troublé par l'érudition »¹²⁴². Ici, ce ne sont pas les peintures qui font l'œuvre. Celles-ci, sélectionnées uniquement en fonction du nom de leur auteur, réservent de bien mauvais surprises. En l'occurrence, c'est l'exposition-même qui est l'œuvre d'art, puisque cet alignement insensé de tableaux sans intérêt pour la plupart ne trouve sa cohérence qu'en tant qu'ensemble choisi par Lavier dans un but précis. Martin est un nom quasiment générique qui recouvre donc bien des réalités différentes, mais le nom qui fait véritablement la différence ici est celui de Lavier. C'est sa personnalité, sa façon de voir les choses qui donnent un caractère artistique à cette exposition. Ce n'est que parce que Lavier a choisi précisément ce nom de Martin, parce qu'il aime les clichés, parce qu'il a engagé son goût, donc, que l'exposition a eu lieu et que l'œuvre a vu le jour. On peut évidemment arguer que Marcel Duchamp mettait aussi, sans le vouloir, ses goûts en avant en choisissant une pelle à neige ou un urinoir. La différence est que Duchamp essaye de choisir des objets qui ne parlent pas à ses goûts, et surtout, il déclare ne pas avoir d'intention à cet égard. La position de Lavier est de ce point de vue beaucoup plus nette et finalement inverse. Duchamp voulait être inexistant pour que l'idée seule en soit d'autant plus éclatante. Chez Lavier le passage de l'artiste est absolument significatif et obligatoire pour la naissance de l'œuvre. En revanche, ce principe de choix entérine comme nous le disions le caractère cérébral du rôle de l'artiste :

¹²⁴¹ Cf. B. Blistène, *Sons & lumières par Bertrand Lavier: expérience Pommery #6*, op.cit., p. 30.

¹²⁴² J.-H. Martin, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, op.cit., p. 52.

« Ses processus « marginalisent » la subjectivité créative au point de la faire disparaître dans des séquences de gestes apparemment insensés, répétitifs, anonymes ou basés sur une pure superposition ou un déplacement de tel ou tel objet. Surtout, le processus est presque intégralement délégué à d'autres ; à cause de sa nature éminemment mentale, il ne voit l'artiste présent que comme « metteur en scène » d'une opération »¹²⁴³.

Lavier n'effleure même pas les objets, sauf exception. Pourtant son importance est capitale, puisque c'est par sa propre capacité à anticiper sur leurs qualités visuelles que la valeur des œuvres repose : « Il intervient à peine sur les objets, mais il ouvre grand les yeux »¹²⁴⁴. Cette antériorité, cette importance du choix vide totalement de leur importance les actions des autres. Ils ne sont convoqués que pour jouer les rôles donnés par Lavier lui-même et le résultat, tout rétinien qu'il soit, ne dépend pas de l'intervention physique de l'artiste :

« Dans le cas de ma superposition pointilliste¹²⁴⁵ (...), la superposition produit un télescopage de catégories qui engendre une sorte de vide de la désignation, et l'on ne sait plus très bien devant quoi l'on se trouve. A distance, l'illusion est totale, c'est du Signac. De près ce n'est que la mosaïque. C'est de l'entre-deux, dans l'aller-retour entre des sensations et des jugements antagonistes qu'on a affaire à du Bertrand Lavier »¹²⁴⁶.

Ici les deux produits visuels ont été réalisés par d'autres. L'image est de Signac, la transcription du mosaïste professionnel. Mais l'idée, le concept de faire refaire une œuvre de Signac, c'est du Bertrand Lavier. Ici l'artiste n'est pas accidentellement l'auteur de l'œuvre, et n'est pas seulement un passeur. Il est l'unique condition sine qua non de sa naissance, puisque celle-ci ne dépend que de sa décision et des particularités qu'elle induit. Une fois approprié ce mode de fonctionnement mental, les composants deviennent interchangeables :

« Les objets soclés existeraient sans M. Allal (...), Le *Château des papes* existerait sans Mme Decomarmon, et même sans Signac (si Lavier faisait reproduire par un autre mosaïste un tableau d'un autre peintre pointilliste) et *Nature morte and still life* existerait sans André Lhote et sans M. Grandjeamp (dès lors que Lavier s'approprierait une autre nature morte et solliciterait les services d'un autre restaurateur). Pas une de ces œuvres, en revanche, n'existerait sans Lavier »¹²⁴⁷.

Lavier adopte une posture moins désincarnée que celle de Duchamp, pour lequel l'artiste n'est qu'un passeur. Le chaîne mise en place par Lavier est nettement plus hiérarchisée. Il est le seul à prendre des décisions, et ce sont ces décisions qui doivent être jugées. Ce qui était relativiste chez Duchamp est catégorique chez Lavier. Le natif d'Aignay-le-Duc voit avant tout l'artiste comme un « insuffleur de vie », au sens où c'est par sa manipulation propre que l'objet, ou tout autre matériau utilisé, devient réellement une œuvre d'art. Bien des matériaux convoqués, mobilisant des effets propres à l'art plastique, ne contiennent de quelconque volonté artistique :

« BL : Il y a un double anonymat qui est très important pour moi dans cette série de peintures : l'anonymat du peintre qui a appliqué le blanc d'Espagne sur la vitrine et l'anonymat de l'imprimante qui a « peint » la toile.

DB : Il n'y a aucune volonté esthétique absolue ou évidente, pour ainsi dire.

BL : Non. (...)

DB : Il y a beaucoup d'exemples, dans vos œuvres, d'un certain désir de montrer des choses qui ne soient pas conçues comme de l'art, qui ne répondent à aucune intention particulière. C'est une sorte de non-intentionnalité qui est à voir. Je me trompe ?

¹²⁴³ G. Verzotti, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 15.

¹²⁴⁴ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 88.

¹²⁴⁵ L'artiste fait référence à son œuvre *Château des papes*, pour laquelle il a demandé à une mosaïste de reproduire selon sa pratique un tableau pointilliste de Signac.

¹²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 142-143.

¹²⁴⁷ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 149.

BL : Non, non. Sans doute parce que je pense qu'il faut en faire le moins possible pour avoir plus d'effet, « less is more », ou quelque chose comme ça. Plus on prend de la distance, plus l'effet artistique devrait être fort »¹²⁴⁸.

Pour Lavier donc, la différence se situe dans cette individualisation de la manipulation. Le peintre de chantier qui a mis la vitrine au blanc d'Espagne n'a cherché rien d'autre qu'à obstruer la vue. La mosaïste ne cherchait rien d'autre qu'à copier un tableau. L'ouvrier actionnant la machine peignant l'objet industriel ne cherchait qu'à respecter un cahier des charges. Le seul à mettre en jeu son individualité dans l'histoire, à faire entrer son goût, à faire de ses propres préférences, de ses propres qualités, de sa propre volonté ce qui va conditionner le passage de l'objet à l'œuvre, c'est bien Lavier. En ceci, comme Duchamp, Lavier prend bien une distance avec le matériau et ce qui le constitue, mais pour mieux s'y investir lui-même. Pour Lavier cette prise de distance n'est valable qu'à la condition de mieux pouvoir s'approprier l'objet, l'apprécier dans son ensemble comme dans ses détails pour affiner son choix et exalter les possibilités esthétiques qu'il recouvre. Il ne cherche absolument pas à se dissoudre dans l'œuvre, dans le geste. A Duchamp qui souhaitait être « inexistant, Lavier répond : « Si l'on n'arrivait pas à me reconnaître d'une œuvre à l'autre, je serais très ennuyé »¹²⁴⁹. Pour les deux, donc, est artiste celui qui prend des décisions. Chacun cependant règle l'aiguille de l'importance de ces décisions où il l'entend.

b). *Le passage visible de l'artiste.*

Une autre différence apparaît alors. En tant qu'artiste présent, il se fait visible. On doit ressentir sa présence, éprouver son passage. En ce sens, le rôle de l'artiste chez Lavier est beaucoup moins abstrait que chez Duchamp, puisque le créateur s'inscrit non pas dans un travail sur l'art en général, ce qui en ferait un philosophe, mais sur l'art en particulier, ce qui est fait, en l'occurrence un peintre, fonction qu'il revendique depuis longtemps :

« Depuis quelque temps et avec insistance, Lavier se déclare peintre. Ainsi, nous aurions traversé des décennies au fond du piège creusé par Marcel Duchamp, obsédés par la mort de la peinture, ayant retourné dans tous les sens toutes les définitions possibles de l'œuvre d'art, tableau ou ready-made, pour en arriver là. Pour entendre un artiste, celui qui a pu jouer jusqu'au bout, mieux que Duchamp lui-même, le jeu de l'objet ready-made en ne le privant pas de sa fonction (...) pour entendre donc cet artiste revendiquer le droit d'appartenir à une catégorie franchement suspectée par Duchamp »¹²⁵⁰.

Lavier s'inscrit totalement en faux par rapport à Duchamp. Pour ce dernier, se déclarer peintre revient à se subordonner à la convention. Lavier, en toute connaissance de cause, contredit Duchamp en se déclarant peintre, et, au-delà de ça en employant les moyens classiques, attendus du peintre : la brosse, le pigment, le support. Lavier envisage l'artiste sur des terrains résolument abandonnés, voire méprisés par Duchamp. Ce dernier, en découvrant et en mettant à jour l'essence de l'art, qui se jouerait donc sur de subtiles décisions, proclame la fin des formes traditionnelles : « Il sait qu'après Duchamp, être artiste est facile, être peintre ou sculpteur infiniment plus difficile »¹²⁵¹. En se réappropriant ses champs même, Lavier prend une voie différente, celle de la

¹²⁴⁸ Entretien avec D. Birnbaum, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, pp. 19-20.

¹²⁴⁹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 175.

¹²⁵⁰ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 12.

¹²⁵¹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 26.

réhabilitation des moyens. Il déclare en somme que si être artiste revient à prendre des décisions, cela ne dispense pas de les faire au sein des pratiques artistiques mêmes, qui en ce qu'elles sont propres à l'art, constitue sa différence et forge son identité contre d'autres formes d'activité. Duchamp arguait que tout le monde faisait quelque chose, le business-man autant que l'artiste. Lavier vient rappeler la différence entre les deux activités.

c). *Le travail artistique comme convention active*

Ici prend sens son activité de peintre, qui est une réappropriation du terrain de l'art. Lavier cependant suit les pas de Duchamp, puisqu'il s'agit d'un choix conscient. Lavier n'a suivi aucun cursus artistique et ne fait pas partie d'une famille de peintres. Il est issu d'une époque baignée par le conceptuel, où les conclusions de Duchamp sont sues et pour la plupart acceptées. En ce sens, prendre un pinceau ne relève pas ici de la programmatique, mais d'une forme de revendication. Bertrand Lavier utilise ici la méthode même de Duchamp pour le contrer : identifier la convention, la mettre en scène, puis la détruire. Tout le travail de l'artiste, chez Lavier, est visible. Son passage a sans contestation possible altéré les objets qui sont présentés. S'il a réduit au maximum les moyens, qui sont toujours le fruit d'une conceptualisation de ceux-ci, reste que l'artiste nous force toujours par prendre acte de sa mainmise physique sur l'œuvre. Ainsi, Catherine Francblin déclare en parlant de la différence entre l'objet et l'œuvre que « remarquer combien elle est fine, c'est prendre conscience que Lavier n'a pas supprimé cette distinction : qu'il l'a seulement ramenée à la limite du presque rien »¹²⁵². Presque rien donc, mais pas rien. Lavier s'en tient à des décalages subtils, des attentions délicates, mais qui font toute la différence. Il se rapproche de Duchamp en ce qu'il essaie de ne se servir que de l'essence de la pratique artistique, mais pour lui, cette essence ne fonctionne que si elle reste visible. C'est ce qui distingue principalement ici Duchamp et Lavier : l'un voit cette différence entre objet et œuvre comme strictement mentale, l'autre comme visuelle :

« Mais on n'approche pas plus d'un *Relief-peinture* qu'on approche d'un tableau de Barnett Newman, on ne marche pas plus sur les surfaces d'un papier-peint, on ne joue pas sur la table de ping pong basculée à la verticale, on ne franchit pas la porte du garage dressée comme un monument. Dans ces œuvres pourtant, comme à son habitude, Lavier ne fait subir aux objets que nous connaissons qu'un traitement minuscule. C'est sans y toucher, ou presque, qu'il confère à un fragment de plancher accroché au mur la majesté d'un tableau de Mondrian, qu'il imprime à un panneau de signalisation routière la puissance sévère d'une icône »¹²⁵³.

Toutes les pratiques développées par Lavier créent une forme de visualisation de la pratique artistique qui n'a rien à voir avec la forme documentaire, ce qui le préserve de l'influence conceptuelle. Il n'est pas question de voir le work in progress, mais plutôt de laisser visible la différence. C'est ce qui fonde l'aspect de la touche Van Gogh : les coups de pinceaux sont visibles afin que l'on puisse prendre acte de la peinture apposée par l'artiste et de la différencier de celle posée par la machine ou l'ouvrier, qui se trouve en-dessous. Pour les autres pratiques, il s'agit surtout de fournir un point de vue sur les objets, de trouver une façon de les mettre en scène qui

¹²⁵² *Ibid.*, p. 138.

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 88.

les raccroche inévitablement au champ de l'art. Les objets superposés le sont comme les statues et les socles, les façades préfabriquées sont accrochées comme des tableaux, les images de Disney prennent corps, comme les doivent les véritables œuvres. Lavier n'est pas le propriétaire des matériaux qu'il emploie, en revanche, il est tout à fait l'inventeur de la manière dont il les présente, manière remarquable, puisque le but est de voir¹²⁵⁴. Cette façon de conduire le spectateur à faire l'expérience de la différence ne se situe elle pas sur un plan conceptuel, mais sur un plan physique. Le spectateur pour remarquer que l'objet est repeint, doit s'approcher. Il en va de même pour la fameuse mosaïque reprenant le tableau de Signac, qui pour faire sens ne doit être vue qu'à une certaine distance : « Quand on s'approchait, on se rendait compte que ça devenait une mosaïque, quand on faisait l'expérience physique de reconnaître une mosaïque. C'est à ce moment-là que l'œuvre de Signac devient un Bertrand Lavier. C'est cette espèce de marche réelle, physique »¹²⁵⁵. Ici l'artiste ne propose pas qu'une expérience mentale. L'action qu'il produit, son intervention est vécue phénoménologiquement par le spectateur. Ainsi l'intervention de Lavier n'est mentale lorsqu'elle est à l'état de décision. Mais cette décision déclenche des opérations qui elles se produisent bien dans le monde physique. A ce titre, la place que Lavier accorde à l'artiste est singulièrement différente de celle envisagée par Duchamp. Reprenons ce que nous disions à l'instant : « Dans la plupart des cas, la perception de ces effets est fortement tributaire de la position du spectateur ou, plus précisément, de ces mouvements. A distance, un objet peint par exemple semble identique à lui-même »¹²⁵⁶. Le spectateur est donc engagé dans le processus. On pourrait penser alors qu'il a une importance dans la constitution de l'œuvre, puisqu'il doit se trouver à un point précis pour en faire l'expérience et rendre l'œuvre efficiente. Cependant, en forçant le spectateur à un déplacement particulier, à une posture particulière, Lavier ne lui laisse pas le choix : il le force à faire un chemin qu'il a lui-même balisé. En ce sens, seul l'artiste est l'auteur de l'œuvre, et le spectateur ne peut que la refaire, la refaire visuellement : « Dans la plupart de mes œuvres, le spectateur est amené à jouer un rôle qui dépassé le rôle conventionnel qui lui est habituellement assigné. Même devant *Brandt/Fichet-Bauche*, le rôle du spectateur a changé. Le spectateur en est le détonateur. Et en quelque sorte, en ce qui me concerne, c'est le tableau qui fait le spectateur »¹²⁵⁷. Ici, le spectateur ne fait pas l'expérience d'une certaine idée de l'art mise en orbite par un artiste anonyme, il est confronté à la présence physique de l'artiste, à sa façon de voir le monde. L'artiste lui impose de prendre les mêmes points de vue sur les objets, comme s'il était au côté du spectateur, lui indiquant où et comment regarder. En ce sens, et contrairement à Duchamp, l'artiste chez Lavier est constamment présent.

¹²⁵⁴ « Lavier n'a inventé ni le terrain de basket-ball, ni la façade d'immeuble. Mais il a « inventé » le cadrage qui lui permet de piéger la réalité » C. Francblin, « La rematérialisation de l'art », *Contemporanea*, New-York, 1990.

¹²⁵⁵ Entretien avec H.-U. Obrist, *Argo*, *op.cit.*, p. 29.

¹²⁵⁶ D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 26.

¹²⁵⁷ B. Lavier, *Random*, *op.cit.*, pp. 20-21.

d) Le travail concret

Bertrand Lavier accorde à l'artiste une importance que Duchamp lui refusait. Pour Lavier, l'artiste conserve cette capacité à, par la force de sa volonté et de son travail, faire naître une œuvre d'art. Lavier ne conteste pas à Duchamp que l'artiste ne fait que puiser dans ce qui existe déjà et qu'il subit des influences, qu'il ne tire rien ex nihilo. Simplement, il pense que le plasticien est en mesure de changer irrémédiablement le cours des choses, que son passage fait une réelle différence. Reprenons l'exemple des *Walt Disney Productions* : il s'agit au départ d'images de bandes-dessinées, produisant une parodie d'art contemporain. On se trouve donc dans la pure expression du ready-made, au sens où il s'agit de quelque chose de déjà-fait, et qui dépend totalement d'une vision conventionnelle de l'art. Pourtant, Lavier finit, grâce à de multiples étapes et de multiples tiers, par en faire des œuvres d'art réelles, « sérieuses », prenant l'espace et pouvant réellement être jugées. Dès lors qui est le créateur ? Certes le dessinateur de chez Disney a eu l'idée, et a créé l'image, mais pour lui ces motifs n'étaient pas des œuvres d'art. Lavier, lui, a cru en leur potentiel et les a concrétisées. Il y a donc ici deux différences majeures avec Duchamp : premièrement, la primauté du concept ne garantit pas la propriété de l'œuvre et ne fait pas l'œuvre, et deuxièmement, le « faire » à son importance. Duchamp croyait aussi au « faire », mais à un « faire » mental. Avec Lavier, l'œuvre doit passer par la concrétion. Quant au concept, celui-ci doit toujours s'accompagner de l'intentionnalité, de la volonté. Le dessinateur de bandes-dessinées n'avait pas l'intention de créer des œuvres d'art, alors que Lavier, dès le départ, souhaitait en faire ainsi. Chez lui, on retrouve une part de ce pouvoir magique, de cette démiurgie que Duchamp avait tenté d'annihiler. En concrétisant ainsi les idées d'un autre, par l'injection de sa propre volonté artistique, Lavier redonne à l'artiste ses facultés de création, au-delà de la manipulation conceptuelle. Comme Duchamp, il pense que les artistes qui comptent sont ceux qui amènent de nouvelles choses : « « Je pense qu'il est toujours possible de faire des nouvelles choses, et c'est la tâche dont s'acquitte l'avant-garde » »¹²⁵⁸. Seulement, cela ne se traduit pas de la même façon. Il y a chez Lavier toute une thématique de la temporalité qui est absente chez Duchamp. Chez ce dernier, la création vient d'une rupture avec les conventions par la mise à jour de ceux-ci, rupture qui s'effectue sur un plan essentiellement mental. Chez Lavier, il faut « faire les choses » le premier. Il reconnaît que les actions qu'il effectue sont d'une simplicité telle que n'importe qui aurait pu le faire, mais rétorque invariablement à ce type de propos : « Oui, vous auriez pu le faire, mais c'est trop tard »¹²⁵⁹. L'artiste pour Lavier incarne ce surgissement, cette scission dans le temps, qui par ses actions change la donne. Chez Duchamp, il n'y a pas cette notion de propriété, de droit d'aînesse. A la limite, d'autres peuvent produire des ready-mades, ce qui fut d'ailleurs le cas à la fin de sa vie où il autorisa d'autres artistes à exposer des urinoirs plus ou moins proches de celui qu'il avait choisi. On ne possède pas un concept, on ne possède pas un geste. Lavier, en faisant des objets, n'a pas ce problème. Son action aussi est composée de gestes, mais ces gestes ont des incidences physiques ayant pour résultat des situations visuelles précises. Un autre artiste

¹²⁵⁸ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 171

¹²⁵⁹ Entretien avec D. Birnbaum, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 21.

peut tout à fait se mettre à décider que ceci ou cela est une façon de faire de l'art, sans que l'on convoque Duchamp. Celui-ci n'a fait que montrer que c'était possible. En revanche, repeignez un quelconque objet, ou mettez-en un sur un autre, il sera difficile de ne pas vous comparer à Lavier. Les actions de Duchamp sont si minimales, si mentales qu'elles ne peuvent se posséder ainsi, tandis que les opérations lavieriennes semblent définitivement les siennes.

En théorie et en pratique, il est donc plus simple de rapprocher Duchamp et Lavier sur leur façon d'envisager l'artiste que de traiter l'objet. Lavier semble redevable à son aîné de beaucoup de choses. Sa façon de faire de l'art est en quelque sorte permise par les découvertes de Duchamp. En ramenant l'art à une prise de décision, en dévoilant son caractère programmatique, il a certainement ouvert la voie à la naissance de Lavier qui, horticulteur de formation, sans technique, armé simplement de sa pensée et de son esprit retors, n'aurait sûrement pas eu un chemin aussi facile. Comme Duchamp, Lavier est avant tout quelqu'un qui voit l'artiste comme un perturbateur de l'art et de ses acquis. Comme lui, il prend acte des conventions qui le régissent pour mieux les contourner. Comme lui, il n'a que peu de considération pour la technique, pour le « faire soi-même » et reconnaît la puissance de la volonté. Simplement, Lavier, agissant cinquante à soixante ans plus tard, ne fait pas face aux mêmes conventions, et ne prend donc pas les mêmes décisions. Il ne parcourt pas le même chemin, mais il le fait du même pas. Ce chemin le conduit au final vers une destination bien différente, où les gestes, les théories et les idées sont remplacées par des transistors repeints et des réfrigérateurs-sur-des-coffres-forts. Et surtout, Lavier, s'il s'accorde avec Duchamp sur le fait que l'artiste est avant tout un décisionnaire, diffère de son aîné dans la place qu'il lui accorde. Chez Lavier les intervenants tiers, les techniques, les conventions peuvent disparaître, mais jamais l'artiste, dont le travail est le garant de l'existence de l'œuvre.

3) L'approche de la réalité.

Marcel Duchamp et Bertrand Lavier partagent à n'en pas douter des points communs. Ils ont pour eux d'être deux artistes typiquement français, inclassables dans leur genre, échappant sans cesse aux catégories. Ils arborent le même appétit pour la vie. Chacun a fait de l'ironie et du deuxième degré sa marque de fabrique, développant ainsi une manière légère de faire de l'art, une façon de créer sans effort. Une description de leurs personnalités, de leurs façons de se représenter, utiliserait des termes plus ou moins identiques. Marcadé, dans sa biographie consacrée à l'aîné des deux, rappelle ainsi une description de Michel Sanouillet, auteur des premiers ouvrages de références regroupant les écrits de Duchamp, *Marchand du sel et Duchamp du signe* : « « Discrétion, prudence, honnêteté, rigueur de jugement, souci de l'efficacité, subordination de la passion à la logique et au bon sens terrien, humour composé et matois, horreur des excès

spectaculaires, débrouillardise, amour du bricolage, et par-dessus tout, doute méthodique » »¹²⁶⁰. A quelque modification près, et encore, c'est une liste qui conviendrait absolument à Lavier.

Au fil de nos réflexions, nous avons pu constater qu'il existait des différences majeures que l'on ne saurait ignorer lorsqu'il s'agit de comparer les deux artistes. Ceci doit nous engager à la même prudence pour le reste. Il apparaît clair que Lavier et Duchamp n'envisage pas tout à fait l'art de la même façon. L'un est fermement attaché au concept, l'autre à la vision, ce qui nous amène à penser que chacun développe un rapport à la réalité bien spécifique. Les profondes différences dans la façon de considérer l'objet, l'artiste et sa pratique, nous incite à considérer que la distinction entre les deux s'opère à un niveau bien plus élémentaire. A ce stade, permettons-nous une hypothèse : et si chacun avait un rapport au réel diamétralement opposé ? La priorité donnée soit au concept soit aux sens ne fait-elle pas appel à des lectures philosophiques antinomiques ? Duchamp est-il artiste reprenant la vision du monde de Platon, et Lavier est-il un artiste reprenant celle d'Epicure ? Rappelons succinctement la différence entre les deux. Platon est le défenseur du concept, seul élément détenteur de la vérité¹²⁶¹. Dans *La philosophie de l'art*, Jean Lacoste résume ainsi la pensée de Platon¹²⁶² : chaque chose possède un être, essence, qui pour le philosophe est l'Idée. Celle-ci est permanente, imperméable au changement et « au devenir ». L'artisan qui produit une chose, par exemple un lit, se réfère à cette Idée, qui lui indique ce qu'il doit accomplir. Il ne produit par la réalité du lit - seule l'Idée possède cette qualité -, mais un analogue ». Ce lit construit ne reflète qu'une Idée « obscurcie », dans la mesure où il n'est qu'une possibilité parmi l'infinité de lits permise par l'Idée. La représentation est encore éloignée d'un cran, puisqu'elle consiste à produire un point de vue particulier sur un objet déjà lui-même particulier. La représentation est donc éloignée de deux degrés de l'Idée, de la réalité. « Le peintre imite donc le réel, non pas tel qu'il est, mais tel qu'il apparaît. Il peint un *phantasma*. La peinture se définit donc par son éloignement du réel et du vrai, elle produit un simulacre, une idole (*eidolon*) »¹²⁶³. De cette analyse découle toute une approche du réel, donc, où seul le concept a droit de citer et où les sensations, la matière, ne sont qu'une émanation secondaire de la vérité. Platon livre une lecture morale de la création artistique où l'art d'imitation est un dangereux mensonge qui détourne les hommes de la sagesse et de la vérité. Avec son obsession de ramener l'art à une façon de penser, méprisant l'objet, niant la vision, passablement dégoûté du caractère mondain, particulier, contingent des modes artistique, Duchamp semble se rapprocher de cette vision.

Epicure, quant à lui, succède de peu à Platon dans la chronologie et développe une approche plus matérialiste¹²⁶⁴. Il défend ainsi la place capitale des sensations dans l'approche du monde, puisqu'elles constituent le premier moyen d'accès. La raison comme le souvenir procèdent de la

¹²⁶⁰ M. Sanouillet, « Duchamp et la tradition intellectuelle française », in *Etant donné Marcel Duchamp n°1*, p. 23 in B. Marcadé, *Marcel Duchamp. La vie à crédit, op.cit.*, p. 15.

¹²⁶¹ Ceux qui souhaitent se référer aux réflexions originales du philosophe grec doivent lire le passage 595a, chapitre X de *La République* de Platon.

¹²⁶² J. Lacoste, *La philosophie de l'art*, Que sais-je, PUF, Paris, pp. 7-8.

¹²⁶³ *Ibid.*

¹²⁶⁴ Pour une lecture détaillée de la philosophie d'Epicure quant à l'accès au réel, cf. G. Arrighetti, « Epicure et son école », *Histoire de la Philosophie I Orient – Antiquité – Moyen Age*, Pléiade, Gallimard, 1969, pp. 753-755.

sensation, qui leur fournit les éléments nécessaires à leur fonctionnement. Raison et souvenir sont par conséquent secondaires, car absolument tributaires de la sensation. Raison et souvenir, de plus, ne sont en rien infaillible, et par conséquent, en rien supérieures. « Le premier degré de connaissance, et le premier critère de vérité, est donc bien la sensation »¹²⁶⁵.

Cette philosophie semble plus en accord avec les œuvres de Lavier, où le spectateur vit l'expérience artistique principalement par le truchement de la vision. On a pu remarquer chez au cours de nos analyses une nette tendance de Lavier à la réévaluation de ce type de rapport, mis à mal par la période conceptuelle. Cette réévaluation rappelle inévitablement celle d'Epicure, chronologiquement successeur de Platon dont il dut combattre la pensée conceptocentrée. Evidemment, ces rapprochements sont simplistes, mais ils permettent tout de même d'établir des différences de fond entre Duchamp et Lavier. Nous allons éprouver ces rapprochements en trois moments. Dans un premier temps, nous examinerons comment chacun d'entre eux évalue et définit le concept et la matière, et comme les arrange-t-il l'un par rapport à l'autre. Ensuite, nous nous intéresserons à leur utilisation du langage, et enfin, en troisième et dernière partie, nous aborderons la nature paradoxale de leur approche de la réalité.

3.1. Duchamp platonicien, Lavier épicurien ?

a) Le rejet du visuel

Les éléments que nous allons mobiliser concernant Duchamp ont pour la plupart déjà été mentionnés. Il s'agit ici de les réexaminer dans le but de faire le point sur la nature de son rapport à la réalité. La base de la pensée de Marcel Duchamp s'ancre sur le principe que l'aspect visuel des choses est insuffisant, incomplet, voir même nocif, si on lui accorde trop d'importance. Son procès au rétinien en est l'illustration la plus parfaite :

« Depuis Courbet, on croit que la peinture d'adresse à la rétine ; ça a été l'erreur de tout le monde. Le frisson rétinien ! Avant, la peinture avait d'autres fonctions ; elle pouvait être religieuse, philosophique, morale. Si j'ai eu la chance de pouvoir prendre une attitude anti-rétinienne, malheureusement ça n'a pas changé grand-chose, tout le siècle est complètement rétinien, sauf les Surréalistes qui ont un peu essayé de s'en sortir. Et encore, ils ne s'en sont pas tellement sortis ! Breton a beau dire, il croit juger d'un point de vue surréaliste, mais au fond c'est toujours la peinture au sens rétinien qui l'intéresse. C'est absolument ridicule. Il faudrait que ça change, que ça ne soit pas toujours comme ça »¹²⁶⁶.

Cette haine du rétinien est l'axe conducteur de la réflexion de l'artiste. Le choix lui-même du mot est intéressant. Duchamp n'emploie pas le terme neutre et pourtant plus approprié de « visuel », voire « esthétique ». Duchamp ne s'exprime pas en ces termes, qui permettent une projection sur un champ plus abstrait. Le mot « rétinien », en revanche, s'apparente plus à un terme médical, descriptif, destiné à recouvrir froidement une réalité. Plutôt que d'aller sur le terrain de la neutralité et donc de la conceptualisation possible, Duchamp choisit un terme presque

¹²⁶⁵ *op.cit.*, p. 755.

¹²⁶⁶ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu*, *op.cit.*, p. 71-72.

trop précis. Celui-ci renvoie à l'organe impliqué dans le processus visuel. La rétine est la « tunique interne nerveuse de l'œil, qui reçoit les impressions lumineuses par ses cellules visuelles et les transmet au nerf optique »¹²⁶⁷, soit un simple réceptacle passif, passeur d'informations à traiter par le cerveau. Duchamp réduit donc la visualité en art à un problème d'organe, supprimant par là toute forme de profondeur, de spiritualité, et par là, d'intérêt. L'art, s'il est visuel, n'est plus une activité culturelle, et réflexive, mais une activité biologique extrêmement basique. Un phénomène de réduction est inscrit dans cette terminologie : en employant le terme de « rétinien », Duchamp fait une synecdoque. La rétine n'est qu'un élément parmi d'autres opérant au sein du système optique. Duchamp emploie donc une notion insuffisante, incomplète, indiquant par la même ce qu'il pense à propos du phénomène en soi. La vision n'est qu'un moyen instable de connaître le monde, le réel. Suivant le chemin de Platon, Duchamp pense la vision comme un système déficient qui n'a accès qu'à une partie des choses. C'est tout le problème du point de vue, il est unique, partial, limité alors que la réalité elle est infinie : « Tout point de vue est exclusif. Mais tous seraient nécessaires ensemble »¹²⁶⁸. Au cours de ses travaux, Duchamp a mis en place plusieurs opérations pour démontrer l'insuffisance de la vision. Les ready-mades en sont exemplaires, puisque le regard est inutile, et même nocif à leur compréhension puisqu'ils n'ont aucun intérêt visuel et que leur acceptation en tant qu'œuvre d'art se fait que sur un plan mental. Le *Grand Verre* est également une tentative d'écrasement de la vision, éternellement présentée comme incapable de donner un accès pertinent à l'œuvre, qui devait être accompagnée de notes :

« Je voulais que cet album aille avec le verre et qu'on puisse le consulter pour voir le Verre, parce que, selon moi, il ne devrait pas être regardé au sens esthétique du mot. Il fallait consulter le livre et les voir ensemble. La conjonction des deux choses enlevait tout le côté rétinien que je n'aime pas. C'était très logique »¹²⁶⁹ ; « « Il ne faut pas regarder le *Grand Verre* pour lui-même, mais seulement en fonction d'un catalogue que je n'ai jamais fait » »¹²⁷⁰.

Toute la peinture de Duchamp depuis le *Nu descendant un escalier* jusqu'au *Grand Verre* fut une tentative de rabaissement du rétinien au profit du cérébral. A chaque fois, Duchamp propose une figure féminine où est annoncée ou suggérée la nudité et par le voyeurisme. La femme est nue et descend un escalier, la femme passe de vierge à mariée, sous-entendant un acte sexuel, la mariée est mise à nue... Et pourtant, loin de la dilection lubrique, l'artiste ne propose que des formes abstraites, déconstruites, mécaniques, où le style est d'un systématisme glaçant. Duchamp relègue le nu féminin, genre voyeur par excellence et pour les peintres, sorte de championnat du travail de la forme, à un exercice froidement mental. La géométrie, la perspective, le verre et la reproduction ne font que diminuer d'autant plus le caractère sensuel, vital, de ce type de représentation¹²⁷¹. L'apothéose se produit avec l'œuvre posthume de Duchamp, *Etant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...*¹²⁷². Duchamp y met en scène la culpabilité du voyeur, venant se repaître du spectacle d'une femme nue, à travers les trous d'une porte¹²⁷³. Mais la froideur de la

¹²⁶⁷ *Le Nouveau petit Robert de la langue française*, Le Robert, 2007, p. 2230.

¹²⁶⁸ T. de Duve, *Résonances du ready-made*, op.cit., p. 11.

¹²⁶⁹ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu*, op.cit., p. 71.

¹²⁷⁰ D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, op.cit., p. 53.

¹²⁷¹ *Ibid.*, p. 61.

¹²⁷² Cf. ANNEXES, fig. 33.

¹²⁷³ Cf. ANNEXES, fig. 34.

réalisation évoque plutôt la découverte d'un cadavre, comme si Duchamp, après autant d'années de travail, tendait un dernier piège, après sa mort : il met en scène la mort de ce type de rapport, et nous montre que nous sommes encore prêts à tomber dans ce vieux piège : faites deux trous dans un mur et vous ne penserez alors qu'à l'urgence de voir. En somme, il met ici directement en scène le triste spectacle même du voir, puisque ce que les gens présents dans la même pièce que celui qui regarde ne verront que lui et non ce qu'il se passe à l'intérieur¹²⁷⁴. Duchamp développe ici un discours culpabilisant, presque moralisateur à l'égard de celui qui privilégie ses yeux. En réalisant une œuvre photo-réaliste extrêmement précise, l'artiste met à jour ce qui fait selon lui sa vacuité : elle ne sollicite que les sens :

« Plutôt que de perpétuer la tradition qui associe la représentation de la nudité à la féminité, il voit dans le nu le symptôme des problèmes que pose la représentation picturale elle-même. Ce qui est ici en cause, c'est le fait qu'en peinture finalement la représentation se fonde sur l'impact visuel plus que sur l'impact intellectuel, ce qui conduit à privilégier chez le spectateur la part du voyeur, à rechercher la séduction du regard et la fascination. Duchamp quant à lui, s'intéresse plutôt aux aspects conceptuels de la représentation, à ce qui la rend possible, à la fois comme médium et comme argument philosophique et contrainte institutionnelle »¹²⁷⁵.

b) La haine de la peinture

Ceci conduit tout naturellement Duchamp à haïr la peinture, qui précisément repose sur la mise en action de la vision. L'artiste entreprend de remettre en cause et de rabaisser toutes les caractéristiques du médium. Le dessin devient une affaire géométrique où la main suit des règles et des calculs. La couleur n'est pas mieux lotie. Quand il ne s'agit pas d'un camaïeu de brun ou de gris, elle est une composition chimique, ou même une absence : « Les *Neuf Moules Mâlic* sont tous passés au minimum ; ils ne sont pas peints, ils attendent qu'on leur donne une couleur. Je me refusais à la couleur : le minimum est une couleur sans en être une. C'est ce genre de choses qui me travaillait à l'époque »¹²⁷⁶. Le support lui-même ne fait pas long feu. Après s'être servi de toiles et de châssis pendant quelques années, Duchamp décide de s'en passer au profit que quelque chose de totalement inattendu : le verre. Avec cette matière, Duchamp, en habile joueur d'échecs, fait tomber deux pièces d'un seul coup : la toile et le fond. Il supprime ainsi la toile en tant que matière et support traditionnel, et aussi le fond, puisque celui-ci, transparent, change selon la place du spectateur¹²⁷⁷. Duchamp est loin de se plaindre de cet état de fait : « le Verre m'a sauvé à cause de sa transparence »¹²⁷⁸. On comprend ici le sens de l'opération : cette transparence permet la suppression de la vision, puisqu'il n'y a rien à voir. Elle autorise le passage du visible à l'invisible, du sensible au concept, le regard ne s'arrêtant sur rien, se perdant dans le vide, étant forcé d'appeler l'esprit à la rescousse pour se sortir de cette mauvaise passe. Au-delà même des moyens, Duchamp n'a pas plus d'affection pour les courants de peintures eux-mêmes. Même l'abstraction, pourtant une rationalisation de la peinture, ne trouve grâce à ses yeux : « Quand vous faites un

¹²⁷⁴ T. de Duve, *Résonances du ready-made*, op.cit., p. 39.

¹²⁷⁵ D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, op.cit., p. 16.

¹²⁷⁶ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu*, op.cit., p. 82.

¹²⁷⁷ Cf. D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, op.cit., p. 57.

¹²⁷⁸ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu*, op.cit., p. 28.

tableau, même abstrait, il y a toujours une sorte de remplissage forcé. Je me suis toujours demandé pourquoi »¹²⁷⁹. Pour lui, les abstraits, en ce qu'ils continuent de faire des tableaux, avec les moyens-mêmes de la peinture, restent encore esclaves de la vision, et donc incapable de créer un art réellement mental. Ceci permet à Duchamp de dresser une comparaison entre les artistes qui travaillent l'écrit et ceux qui travaillent l'image. Bien évidemment, elle n'est pas à l'avantage des derniers : « « En France il y a un proverbe : « Bête comme un peintre ». Le peintre était considéré comme bête, mais le poète et l'écrivain comme très intelligents. J'ai voulu être intelligent »¹²⁸⁰. L'artiste adhère ici à l'idée d'un monde où celui qui utilise son cerveau est supérieur à celui qui utilise sa main. Duchamp reproche aux peintres de se poser plus de questions sur les formes que sur les Idées, et d'être ainsi esclaves de pré-requis dont ils n'ont même pas conscience. Ils leur reproche également leur tendance à se regrouper en petites chapelles et minuscules tendances, qui s'apparentent plus au microcosme mondain qu'à un groupe de réflexion : « De loin, ces choses, ces mouvements s'enjolivent d'un charme qu'ils n'ont pas de près »¹²⁸¹. Les groupes artistiques ont une façon de fonctionner trop légère, trop aveugle, pour que Duchamp puisse avoir de la considération pour eux. Ils reposent sur des éléments qui relèvent plus de la sociabilité que du véritable travail intellectuel, et cette hypocrisie semble le hérissier. Il semble aspirer à quelque chose de pur, dégagé des conventions et des vieux réflexes, et la peinture est devenue une affaire beaucoup trop routinière pour le permettre. Il n'a aucun mal, dès lors, à souhaiter sa fin :

« « Je crois que la peinture meurt (...). Le tableau meurt au bout de quarante ou cinquante ans parce que la fraîcheur disparaît. La sculpture aussi meurt. (...) Je pense qu'un tableau, au bout de quelques années, meurt comme l'homme qui l'a fait ; ensuite ça s'appelle l'histoire de l'art »¹²⁸² ; « Je trouve que [la fin du tableau] est une très bonne solution pour une époque comme la nôtre où on ne peut pas continuer à faire de la peinture à l'huile qui, après 400 ou 500 ans d'existence, n'a aucune raison d'avoir l'éternité comme domaine. Par conséquent, si on peut trouver d'autres formules pour s'exprimer il faut en profiter. C'est d'ailleurs ce qui se passe dans tous les arts. En musique, les nouveaux instruments électroniques sont le signe d'un changement dans l'attitude vis-à-vis de l'art. Le tableau n'est plus la décoration de la salle à manger, ni du salon. On a pensé à autre chose pour décorer. L'art prend davantage la forme d'un signe, si vous voulez ; il n'est pas ravalé au niveau de la décoration, c'est ce sentiment qui m'a dirigé dans ma vie »¹²⁸³.

Duchamp fait donc une distinction nette entre art et peinture, la seconde ne méritant plus d'être mentionnée au côté du premier. Cet appel à la mort de la peinture, ou tout du moins à sa profonde relégation, résonne à celui de Platon qui souhaitait mettre les artistes à la porte de la cité idéale.

c) La mort de la mimésis

Ce que reproche au fond Duchamp à la peinture, c'est son adhésion continuelle au vieux programme qui porte à bout de bras la création occidentale depuis des siècles : la mimésis. Cette volonté d' « imitation de la nature » conditionne l'essentiel de l'évolution de la peinture jusqu'à la

¹²⁷⁹ *Ibid.*

¹²⁸⁰ A. Gervais, *C'est Marcel Duchamp dans « la fantaisie heureuse de l'histoire »*, op.cit., p. 45.

¹²⁸¹ B. Marcadé, *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, op.cit., p. 226.

¹²⁸² M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu*, op.cit., p. 116.

¹²⁸³ *Ibid.*, p. 162.

fin du XIX^e siècle, voire au-delà. La subordination à ce programme représente donc l'adversaire majeur à combattre pour Duchamp, cette tradition qui ossifie le travail artistique et l'empêche d'avancer. Après avoir tenté de conceptualiser l'œuvre avec les ready-mades, Duchamp se concentrera pendant les deux dernières décennies de sa vie à mettre en scène la mimésis pour mieux la détruire, réalisant des pièces qui semblaient revenir à la matérialité la plus simple et au trompe-l'œil le plus rétinien : *Torture-morte*¹²⁸⁴, qui présente un moulage de son pied enflé dans un bocal avec des mouches, et *Sculpture-morte*, un autoportrait de profil avec de faux-légumes. Judovitz vous dévoile le fond de l'affaire :

« On joue ici avec les propriétés matérielles du médium comme tel, soit que s'efface la distinction du modèle au rendu, soit qu'on use de matériaux tel le massepain qui est aussi comestible que le sont les légumes. Le matériau entre donc en affinité avec le sujet qu'il est censé représenter, en l'occurrence des légumes. Si ces œuvres obsèdent le spectateur, c'est parce qu'elles détruisent, par le biais de la reproduction, les distinctions de formes et de matière qui définissent la vocation mimétique de l'art. C'est pourquoi, en raison même de leurs excès de réalisme, elles marquent moins le retour de Duchamp à l'art figuratif qu'elles ne parodient les conventions qui le définissent comme tel »¹²⁸⁵.

Selon le schéma classique qu'il a déjà employé avec le ready-made, il faut donc lire dans un premier temps ces tentatives comme une révélation sur la convention qui est en jeu. En quelque sorte, Duchamp combat le mal par le mal en utilisant les moyens qu'il réprouve, en l'occurrence ici l'hyperréalisme. Simplement, en mettant ainsi en scène ces moyens, il le vide de tout contenu positif, et même, annonce leur mort. Il le fait par le titre et par le symbole. Le moulage du pied s'apparente à une torture et les mouches évoquent plus un cadavre qu'un portrait plein de vitalité. La sculpture évoque Arcimboldo, mais ces légumes factices n'augurent rien de bon non plus sur l'état du modèle. Ces œuvres n'évoquent en rien la pulsation vitale, et semblent au contraire mettre en scène la mort de quelque chose, la mort des genres représentatifs eux-mêmes et de la volonté qui les sous-tend¹²⁸⁶. Duchamp démontre par ce procédé toute la vacuité du principe mimétique, qui pense pouvoir rendre compte de la vie alors qu'il lui nie le mouvement et la pensée et n'en produit que l'apparence. Elle n'est qu'une infime partie de ce qu'elle est censée représenter, et ce type de rapport est pour Duchamp absolument insuffisant. *Etant donnés* relève du même principe, mais va encore plus loin, puisque cette fois l'artiste va s'attaquer au problème du plaisir qui accompagne la reproduction mimétique. En livrant une installation photo-réaliste extrêmement explicite, Duchamp utilise toutes les armes de la mimésis : ressemblance, clarté, évidence. Par l'adjonction de ces procédés simples, qui firent la gloire des peintres classiques comme David, Duchamp insémine quelque chose de terrifiant. Le spectacle d'une belle femme nue est ordinairement source de plaisir, mais par la mise en scène même des procédés et la façon dont ils sont utilisés, Duchamp arrive à les détourner pour nous dévoiler la profonde perversité de la situation :

« Ce qui concerne directement [le spectateur] est précisément la surdétermination de l'explicite : son hypervisibilité et sa sexualité emphatique. La clarté excessive de cette scène nous conduit à questionner l'inquestionnable : « Qu'y-a-t-il de moins clair que la lumière »¹²⁸⁷, (...) Cette scène problématise l'une des données majeures de la tradition occidentale en

¹²⁸⁴ Cf. ANNEXES, fig. 32.

¹²⁸⁵ D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 140.

¹²⁸⁶ Nous rejoignons ici les analyses de Judovitz, cf. *Ibid.*, pp. 140-142.

¹²⁸⁷ O. Paz, *L'apparence mise à nue, in ibid.*, p. 101.

peinture et en philosophie : le rapport d'équivalence de la raison à la lumière puisqu'ici la lumière fonctionne comme le signe du doute. (...) l'excès de lumière nous met mal à l'aise, car il détruit ce sur quoi repose le voyeurisme, sa raison d'être - l'équivalence de la vision et du plaisir
»¹²⁸⁸.

Duchamp renverse l'action mimétique. En culpabilisant ainsi le spectateur, il cherche à lui faire comprendre l'absurdité profonde de cette façon de fonctionner, qui ne repose que sur la vision et la satisfaction de celle-ci. En pervertissant les données mimétiques, il met à jour à quel point celles-ci reposent sur des fondements fragiles et éthiquement discutables. Pour revenir à l'époque de Platon, Duchamp crée une œuvre cathartique : il espère qu'avec une telle mise en scène de la vision et de ses défauts, personne n'osera plus proposer une œuvre reposant sur ce type de rapport. Si comme l'histoire de la modernité en peinture nous incite à penser, les courants, du romantisme au cubisme en passant par l'impressionnisme, nous apprenent sans cesse à mieux voir, à voir plus, Duchamp, en proposant le « voir intégral » tente de mettre fin à cette aventure qu'il juge sans intérêt et même nocive. Ici, plus le spectateur voit, plus il se sent coupable. En donnant au spectateur ce qu'il cherche, Duchamp lui apprend à regretter ce désir. L'artiste appelle ainsi à la mise à mort d'une forme d'art qui réduit la vie et les hommes à des formes : « L'obscénité du nu n'est pas dans l'abandon de sa pose, mais dans la mise en scène du regard du spectateur, si naturellement concupiscent qu'il ne se fait que trop souvent le metteur en scène de ses propres désirs. S'il y a de la violence, c'est bien celle de l'histoire pictural du regard et de sa puissance réifiante »¹²⁸⁹. Si les moyens et le ton sont résolument plus pervers et subversifs que ceux de Platon, Duchamp poursuit bien le même combat que celui du philosophe grec, qui des siècles auparavant avait prévenu contre les dangers d'une telle vision des choses. On retrouve chez chacun d'entre eux cette condamnation morale de la mimésis, qui leur apparaît comme le cancer de la pensée artistique. Et contre ce cancer, il existe un seul remède : le recours au concept.

d) Le concept supérieur et sa nécessaire mise en action.

Duchamp, au cours de ses déclarations, n'a cessé de clamer la supériorité du concept sur la matière, en donnant à l'Idée la fonction génératrice de l'œuvre et à sa réalisation le simple rôle d'illustration. Pour Duchamp comme pour Platon, c'est toujours le concept qui arrive en premier, qui est à la base de tout geste, de toute création d'objet. Selon l'artiste, une œuvre valable ne peut être qu'une œuvre mûrement réfléchie, et non l'expression d'un besoin ou la nécessité de la satisfaction : « Il faudrait que je réfléchisse deux ou trois mois avant de me décider à faire quelque chose qui ait une signification. Cela ne pourrait pas être simplement une impression, un plaisir. Il faudrait qu'il y ait une direction, un sens. C'est la seule chose qui me guiderait. Il faudrait que je le trouve, ce sens, avant de commencer »¹²⁹⁰. Il réfute à l'art toute origine biologique¹²⁹¹. S'il n'y a donc rien de sensible à la base de l'art, pourquoi s'en soucier ? Pourquoi donner au sensible une quelconque importance dans la création d'une œuvre ? Duchamp envisage la vie comme Platon : ils

¹²⁸⁸ D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, pp. 189-191.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 213.

¹²⁹⁰ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 186.

¹²⁹¹ *Ibid.*, p. 15.

existent des Idées dont ce que nous connaissons ne sont que des déclinaisons dont la qualité varie. L'art n'échappe pas à cette règle, l'artiste ayant dans le meilleur des cas une ou plusieurs idées novatrices, dont les exécutions seront plus ou moins fidèles :

« Dans la production de n'importe quel génie, grand peintre ou grand artiste, il n'y a vraiment que quatre ou cinq choses qui comptent vraiment dans sa vie. Le reste, ce n'est que du remplissage de chaque jour. (...) Je songe à la rareté, autrement ce qu'on pourrait appeler l'esthétique supérieure. Des gens comme Rembrandt ou Cimabue ont travaillé tous les jours pendant 40 à 50 ans, et c'est nous, la postérité, qui avons décidé que c'était très bien, parce que cela avait été peint par Cimabue ou par Rembrandt. Une petite saleté de Cimabue est encore très admirée. C'est une petite saleté à côté des trois ou quatre choses qu'il a faites, que je ne connais pas du reste, mais qui existent. J'applique cette règle à tous les artistes »¹²⁹².

Duchamp va illustrer cette supériorité du concept sur la matière avec l'œuvre des 3 *Stoppages-étalon*. En utilisant trois fils d'un mètre, qu'il laisse tomber, puis en donnant taillant des morceaux de bois selon la forme de ces fils ainsi tombés pour en faire des étalons, Duchamp met à jour la relativité de la convention du mètre. Ce mètre est deux choses que Duchamp réprouve : de la matière et un pré-requis. Ces trois fils font un mètre, et pourtant, aucun d'eux ne mesure un mètre. C'est donc qu'il existe un mètre au-delà de la mesure et au-delà de la convention, le principe du mètre, son concept, qui lui est universel et recouvre toutes les possibilités dont Duchamp en livre symboliquement trois : « Les 3 *Stoppages-étalon* entendent défier la notion même de conformité sociale. Pour l'artiste, le nombre 3 impliquait un concept d'universalité : « Un, c'est l'unité (...) deux c'est le double, la dualité, et trois, c'est le reste ». Le nombre 3 représente donc toutes les options possibles »¹²⁹³. Aucun, pris individuellement, ne mesure réellement un mètre, mais ensemble, ils convoquent le concept qui les justifie, et chacun fait défaut à cette idée du mètre car chacun est impropre à l'incarner. Il y a donc une réelle infériorité de l'exemple matériel ici par rapport au concept, qui lui est pur et vierge de toute altération.

Cet état de fait va pousser Duchamp à insuffler le conceptuel dans chacune de ses pratiques, afin qu'elle échappe au piège de la matière. En s'adonnant à l'abstraction, il se libère de la structure visuelle de l'objet, et donc de sa corporéité. L'objet devient une idée, une construction mentale¹²⁹⁴. En se débarrassant de l'esthétique comme critère de jugement, il annule la nécessité de se servir de son œil. Les yeux ainsi châtrés, le spectateur doit se servir de « sa matière grise » pour appréhender les œuvres. L'obsession du mouvement chez Duchamp, très présente dans le *Nu*, et dans les différents tableaux qui suivent, part de cette idée : « « [à Pierre Cabanne] J'ai voulu créer une image statique du mouvement. (...) Le mouvement est une abstraction » »¹²⁹⁵. Le mouvement est précisément perçu par le cerveau, mais pas par l'œil, qui lui n'enregistre que vingt-cinq images fixes par secondes. C'est uniquement par le traitement cérébral que la connexion se fait entre ces images et que l'individu ressent le mouvement. En mettant en scène ce processus, Duchamp se place sur un plan exclusivement mental, l'œil étant démuné face à l'exposition de sa propre faiblesse. Seul le cerveau est susceptible d'interpréter et de décrypter cette image. Duchamp imagine ainsi un moyen de sauver la peinture, en en faisant un langage conceptuel, où le

¹²⁹² *Ibid.*, p. 121.

¹²⁹³ F. Naumann, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de sa reproduction mécanisée*, op.cit., p. 46.

¹²⁹⁴ D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, op.cit., p. 22.

¹²⁹⁵ *Ibid.*, p. 30.

traitement de la réalité ne se fait pas selon des éléments littéraux, mais des signes repensés. Ce faisant il crée une peinture qui est conceptuelle et non plus optique : « Tout devenait conceptuel, c'est-à-dire que cela dépendait d'autres choses que la rétine »¹²⁹⁶.

L'œuvre générale du Duchamp se lit alors comme une tentative de dématérialisation de l'art par le truchement d'objets inutiles et reconsidérés, ce qui fait dire à Man Ray : « « Son œuvre était encore invisible, purement cérébrale, et pourtant tangible » »¹²⁹⁷. Duchamp se sert de choses matérielles, pour aussitôt les mettre en péril, désignant leur fragilité, et ainsi les dépasser, puisque ce qui l'intéresse ne se situe pas dans le monde des objets mais dans celui des Idées. Le mode conceptuel est la seule façon d'appréhender le réel, car c'est le seul qui peut tout prendre en compte. C'est probablement ce qu'il sous-entendait en parlant de 4^{ème} dimension : « « Ce qui nous intéressait à ce moment-là, c'était la 4^{ème} dimension. Dans la *Boîte Verte*, il y a un tas de notes sur la 4^{ème} dimension (...) Je considérais que la 4^{ème} dimension pouvait projeter un objet à trois dimensions autrement dit que tout objet à trois dimensions, que nous voyons froidement, est une projection que nous ne connaissons pas » »¹²⁹⁸. La matière apparaît sous les yeux froids du franco-américain comme quelque chose de désespérément limité, incomplet, parfaitement impropre à rendre compte de la réalité. C'est ce qui le poussa, plus par provocation qu'autre chose d'ailleurs, à déclarer qu'il n'avait plus à réaliser d'œuvres d'art, et que sa propre vie et sa propre respiration suffisaient à l'éclosion de l'art lui-même : « Donc, si vous voulez, mon art serait de vivre : chaque seconde, chaque respiration est une œuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle ni cérébrale. C'est une sorte d'euphorie constante »¹²⁹⁹. Cette citation, souvent reprise, illustre bien l'état d'esprit de l'artiste, qui de par ses propres conclusions, hésite à s'embarrasser d'œuvres physiques. Duchamp se dédie puisqu'il n'a jamais réellement cessé de produire des pièces, mais chacune met bien en scène la parfaite vacuité de son existence phénoménale.

Duchamp voit aussi la preuve de la supériorité du concept sur la matière dans la façon dont sont reçues les œuvres. Nous l'avions déjà souligné : l'artiste a observé qu'à l'époque moderne la connaissance d'une œuvre d'art se fait essentiellement aux travers de reproductions, de copies, de gravures, de photographies dans les journaux, les magazines ou les catalogues. Le format est altéré et à cette époque là l'immense majorité des photographies sont en noir et blanc. Dans ce cas-là, la rencontre entre le spectateur et la pièce ne se fait pas au travers de l'original, qui est précédée par une copie, qui ne rend compte que d'une idée de l'œuvre. Les spectateurs, qui parfois sont séparés des œuvres par des océans, ne rencontreront probablement jamais ces pièces. Un rapport non-matériel s'effectue alors :

« C'est le public sans cesse croissant dont l'acculturation à l'art se fait presque exclusivement par le musée imaginaire et qui, plutôt que de se référer par le regard aux originaux, lit les reproductions dans les livres et les magazines d'art pour ce qu'elles sont de fait : rien de plus qu'un énoncé institutionnel qui présente en position de référents toute sorte de choses comme si leur qualité artistique n'était qu'un statut. Et le paradigme du ready-made, jusqu'ici formel, commence à révéler sa terreur historique et sa signification éthique. Il dit les conditions énonciatives de l'art « à l'ère de sa reproductibilité technique » (...) lorsque la copie

¹²⁹⁶ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 65.

¹²⁹⁷ B. Marcadé, *Marcel Duchamp. La vie à crédit, op.cit.*, p. 214.

¹²⁹⁸ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, pp. 66-67.

¹²⁹⁹ *Ibid.*, p. 126.

précède l'original, lorsque le musée imaginaire est premier et le musée réel second (...) Mais le musée réel n'est que le référent du musée imaginaire, comme l'or reposant dans les coffres des banques centrales n'est que le garant symbolique de la monnaie émise. Le patrimoine artistique mondiale n'a en commun que l'énoncé « ceci est de l'art »¹³⁰⁰.

La rencontre avec l'œuvre réelle ne se fera alors que sous une forme de vérification de ce qui a déjà été vu, et quelque part, l'objet physique matériel, devient secondaire, puisque le spectateur a déjà été au contact avec l'Idée. L'époque moderne permet ce rapport dématérialisé à l'œuvre et Duchamp produit des œuvres qui vont absolument dans ce sens.

Le dernier élément qui entérine la primauté du concept sur la matière chez Duchamp est la place qu'il réserve à l'appréciation de son œuvre. Tous ceux qui se sont penchés sur le cas de l'artiste le savent : il y a autant d'interprétations que d'interprètes, Duchamp semblant être une docile pâte où n'importe quel discours peut allègrement s'imprimer. André Gervais cite Robert Lebel : « « Le débat est ouvert entre les « regardeurs » auxquels il a imprudemment délégué tous les pouvoirs et qui sont aujourd'hui maître du terrain »¹³⁰¹. Pour Duchamp, qui n'a jamais donné son avis sur la qualité des avis émis sur son art de son vivant, chacune semble se valoir, et il laisse à leurs auteurs la paternité de leurs découvertes. Selon lui, l'interprétation est une affaire d'appropriation, et celle-ci révèle plus la personnalité de l'auteur que celle de l'artiste : « Chacune d'eux donne à son interprétation sa note particulière, qui n'est pas forcément fautive, ni vraie, - qui est intéressante, mais seulement intéressante en considérant l'homme qui a écrit cette interprétation, comme toujours d'ailleurs. C'est la même chose pour l'interprétation de l'impressionnisme par les gens qui ont écrit sur lui. On croit l'un ou l'autre selon qu'on est proche de tel auteur »¹³⁰². Si cela relativise complètement l'importance de l'interprétation, si fondatrice de notre discipline, cela indique aussi que l'œuvre agit comme un principe dont on peut tirer différentes lectures, parfois complémentaires, souvent contradictoires. Jean Schuster nous livre une vertigineuse et hélas non-exhaustive liste des approches dont l'œuvre de Duchamp a été l'objet, voire la victime :

« « La sociologie, le marxisme, la paranoïa-critique, l'herméneutique, la psychanalyse, le zen, l'occultisme, la théorie des jeux, la physique, la phénoménologie, la théologie, la linguistique, le naturalisme [...] autant de moyens d'interroger le sphinx qui répond toujours avec la bonne grâce d'une hôtesse d'accueil. Car le sphinx n'existe que dans l'esprit des autres. (...) En fait, si Duchamp a été si énigmatique, c'est à un « énigmatisme » de réception qu'il faudrait se référer par opposition à l'« énigmatisme » d'émission de la tradition hermétique. (...) Duchamp s'est voulu transparent comme le verre. C'est sa différence avec tous les « vrais dieux » de tous les temps qui ont électrisé l'esprit : tous avaient l'opacité qui retient l'exégète scrupuleux. Duchamp tolère qu'on dispose de lui comme d'une fenêtre impeccable et sans rideaux qui donne sur le « n'importe quoi » du regardeur. Et quand le regardeur doit parler de Duchamp, il parle de lui-même »¹³⁰³.

Ceci à une implication qui nous intéresse concernant la vision de la réalité par Duchamp. Ces énoncés ont tous la particularité d'essayer de déchiffrer une réalité cachée chez Duchamp, une sorte de vérité élémentaire que telle ou telle grille de lecture pourrait dévoiler. On part donc du principe que l'œuvre renferme un savoir objectif, pur :

¹³⁰⁰ T. de Duve, *Résonances du ready-made*, op.cit., pp. 50-51.

¹³⁰¹ A. Gervais, *C'est Marcel Duchamp dans « la fantaisie heureuse de l'histoire »*, op.cit., p. 10.

¹³⁰² M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu*, op.cit., p. 70.

¹³⁰³ J. Schuster, « Autour de Marcel Duchamp » in *La Quinzaine Littéraire* n° 188, Paris, 1974, p. 7-9 in A. Gervais, *C'est Marcel Duchamp dans « la fantaisie heureuse de l'histoire »*, op.cit., p. 11.

« « On peut attribuer à un texte une signification unique et en quelque sorte canonique ; c'est ce que s'efforce de faire (...) en gros la critique d'interprétation, qui cherche à démontrer que le texte possède un signifié global et secret, variable selon les doctrines : sens biographique pour la critique psychanalytique, projet pour la critique existentielle, sens socio-historique pour la critique marxiste etc. ; on traite le texte comme s'il était dépositaire d'une signification objective, et cette signification apparaît comme embaumée dans l'œuvre-produit » »¹³⁰⁴.

Cela est possible parce que l'œuvre de Duchamp est purement conceptuelle, qu'elle propose une Idée de l'art, et qu'ainsi, toutes les déclinaisons interprétatives en sont possibles. Il ne propose rien d'absolument précis, pas de théorie particulière, il met simplement en jeu un concept, qui donc, appartient à tout le monde et peut être manipulé de bien des façons. Duchamp fait peu de cas des interprétations, car au fond, comme la concrétisation d'une idée, elle n'est qu'une part de la vérité, elle n'est qu'une face du diamant. Cette vérité ne peut s'appréhender qu'intellectuellement. Les multiples interprétations ne sont que des émanations du concept primordial proposé par Duchamp.

La seule façon de sauver ce qu'il reste de l'art, c'est donc de le conceptualiser. Duchamp agit dans ce sens en partageant la responsabilité de l'œuvre avec le public. Lui-même au fond, lorsqu'il propose une œuvre, propose un certain point de vue. En laissant le spectateur responsable de sa propre lecture, il ouvre la voie à la multiplication des points de vue. *Fontaine* peut être ainsi appréhendée simultanément comme un concept, un geste, un jeu sociologique, un piège, une sculpture, une photographie... et toutes ces lectures rendent compte, à leur façon, de l'idée de départ. Il déplace par cette conceptualisation le terrain d'action de l'art, qui n'est plus un rapport visuel entre le spectateur et un objet, mais un échange mental entre l'émission d'une proposition et sa réception. Duchamp s'attelle ici à amenuiser drastiquement les ressources physiques de l'art. Lorsqu'il s'engage à ne produire qu'un nombre limité de ready-mades par an, il se protège contre un surplus d'incarnation dans son œuvre, il limite ainsi « la chair » du ready-made à quelques objets sans importance, souvent perdus, souvent remplacés. Il ne voudrait pas noyer son Idée sous un flot d'objets qui obstruerait la vue du spectateur et l'empêcherait de se poser les bonnes questions.

e) La possibilité d'un art pur

Ceci nous amène à penser que Duchamp croit en l'existence d'un art pur, un art débarrassé de la matière, et même débarrassé des conventions qui le définissent. Celui-ci fait preuve d'un rejet assez confondant du système artistique lui-même, à son propre détriment. Aussi étonnant que cela puisse paraître, Duchamp a fait très peu d'expositions personnelles de son vivant, moins d'une dizaine selon les sources, et il est attesté qu'il ne s'est quasiment jamais déplacé pour les voir. Il est manifestement très peu intéressé par la concrétion de son œuvre, et ceci prouve aussi que le côté sociologique de l'art ne l'intéresse que quand il le met en jeu dans un processus artistique (*Fontaine*), mais qu'en soi il le rejette. Il doit donc pencher pour une nature plus profonde, moins frivole, qui n'a pas besoin des mondanités. Il n'est apparemment allé qu'au vernissage de son

¹³⁰⁴ R. Barthes, « Théorie du texte », in *Encyclopedia Universalis*, vol. 15, Paris, 198, p. 1015 in A. Gervais, *C'est Marcel Duchamp dans « la fantaisie heureuse de l'histoire »*, op.cit., p. 14.

exposition personnelle à Londres¹³⁰⁵. Duchamp, pourtant réputé pour sa sociabilité, son goût pour les rencontres et les échanges, pour la fête en général, est catégorique sur son dégoût à l'encontre de ce type d'événements¹³⁰⁶. Duchamp rejette en bloc tout ce qui rattacherait l'art à la matérialité, y compris celle de sa propre personne. Il n'a pas besoin d'aller à une exposition d'Idées, celles-ci appartiennent à tous. L'exposition devient un simple jeu de vanités destiné à mettre en valeur l'artiste, et Duchamp, qui par le ready-made, s'est évertué à devenir transparent, voire inexistant, pense que cela serait contradictoire d'attirer l'attention sur lui. Il dit ainsi se voir comme n'importe quel autre artiste : « Il y a six mille expositions par jour dans le monde ; si tous les artistes qui exposent croyaient clairement que c'est la fin du monde pour eux, ou au contraire, l'apogée d'une carrière, ce serait un peu ridicule. Il faut se considérer comme un de ces six mille peintres »¹³⁰⁷. Sa conception virginale de l'art ne s'arrête pas là. Duchamp a eu au cours de sa carrière, des opportunités incroyables. Arensberg lui proposa ainsi dans les années 1910 plusieurs milliers de dollars contre l'ensemble de son œuvre et celle à venir. La somme, pour l'époque, est monumentale. L'artiste, qui aime assez peu travailler, aurait pu se jeter sur l'occasion, ce qu'il ne fit pas. Lorsque le collectionneur finit par réussir à réunir par ses propres moyens une grande partie des œuvres de l'artiste, celui-ci lui demanda de les mettre en exposition au Musée de Philadelphie, sans rétribution. Duchamp, encore une fois, cherchait à éviter la marchandisation de son œuvre : « Surtout, je ne voulais, autant que possible, en faire de l'argent »¹³⁰⁸. L'artiste profita en d'autres occasions des largesses de ses protecteurs, mais jamais il ne couru le cachet pour ses œuvres, comme si celles-ci devaient être préservées de ce jeu futile de la montée des prix. On n'achète pas une idée, on ne marchandise pas un concept. Ceci fait apparaître une facette de l'artiste presque candide. Il semble croire fortement en la possibilité d'un art détaché de tout ce qui le rattache vilement au monde terrestre. Même les fameuses conventions qui le déterminent, ne semblent pas faire partie de la définition « réelle » de l'art, et n'en sont qu'une perversion. C'est ce qu'on peut comprendre de sa déclaration à propos du Louvre :

« Je n'ai pas été au Louvre depuis 20 ans. Cela ne m'intéresse pas à cause de ce doute que j'ai sur la valeur des jugements qui ont décidé que tous les tableaux seraient présents au Louvre au lieu d'en mettre d'autres dont il n'a jamais été question et qui auraient pu y être. Au fond on se satisfait très bien de cette opinion qu'il existe une sorte d'engagement passager, une mode basée sur un goût momentané, ce goût momentané disparaît et malgré tout certaines choses durent encore. Cela ne s'explique pas très bien et cela ne se défend pas forcément non plus »¹³⁰⁹.

Cela signifie, en creux, qu'il existe une valeur absolue des œuvres, indépendante du jugement de goût, qui lui est contingent. L'art en tant que fait social le dégoûte et les conventions sont à fuir, elles sont à révéler et à combattre. Duchamp nous laisse entrevoir ici son rapport au monde, rapport très pur et moins joueur que ce qu'il laisse paraître. L'artiste pense le réel comme une Idée, dont les incarnations sont nécessaires à la transmission, à la condition que celles-ci ne soient pas confondues avec la source dont elles sont issues. Sans aller jusqu'à dire que Duchamp

¹³⁰⁵ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, pp. 140- 143.

¹³⁰⁶ Cf. *Ibid.*, p. 142.

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 159.

¹³⁰⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹³⁰⁹ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 123-124.

lisait tous les soirs la *République* de Platon avant de s'endormir, on ne peut que reconnaître la proximité de vue entre les deux.

f) *Lavier, le rejet du conceptuel dominant et l'amour du visuel*

Lavier envisage bien différemment le rapport entre le concept et la matière. Il est d'ailleurs bien au courant des vues de Marcel Duchamp sur le sujet, et ce n'est pas par hasard s'il déclare : « Il a tellement été reproché aux peintres d'être bête ! »¹³¹⁰. Comme nous l'avons signalé à plusieurs reprises, Bertrand Lavier est l'héritier de toute une époque conceptuelle, qui fut celle aussi de la redécouverte de l'artiste franco-américain. La France est un pays d'écrivains, de philosophes et de poètes, et les peintres n'y font pas bonne recette. C'est ce que démontre Daniel Soutif, en tentant d'expliquer la posture de Lavier :

« Le français est ce curieux langage qui préfère, à la différence de l'anglais ou de l'italien, l'expression « art plastique » à celle, certainement plus compréhensive et plus juste, d'« arts visuels ». Ainsi peintres et sculpteurs se voient-ils affublés de l'appellation plutôt laide de « plasticiens ». La vision, dont on sait qu'elle n'est pas exactement le fort de notre tradition intellectuelle (...) se voit de la sorte marginalisée, là même où sa centralité devrait pourtant être indiscutable. Par-delà les traditions lexicales révélatrices, on ne manquera pas de remarquer également l'existence d'autres formes plus insidieuses encore de dépréciation de la vue. Ainsi de ce « formalisme » souvent convoqué pour dévaluer telle ou telle œuvre jugée insuffisamment intelligente ou « conceptuelle »... la trop célèbre charge de Marcel Duchamp contre ce qu'il appelait l'« art rétinien » relève sans nul doute de cette tradition, comme celle à peine moins fameuse à propos de ces propres ready-mades, ces objets qu'on « ne regarde même pas »... (...) Bertrand Lavier, à rebours de cette carence, est au contraire l'un de nos rares artistes qui place toutes les formes, toutes les étapes, toutes les strates de la vision au cœur de son travail »¹³¹¹.

En effet, Lavier ne partage pas le même amour que Duchamp pour l'Idée, et s'est fait un devoir de remettre à l'honneur l'objet concret après plusieurs années de déconsidération : « J'ai commencé à travailler à la suite d'une école, l'art conceptuel, qui prônait la « dématérialisation de l'art ». Spontanément, je me suis intéressé à l'inverse : re-matérialiser l'œuvre d'art »¹³¹². Il déclare de la même manière : « « Il y a tout un contentieux sur l'artiste français. Pour beaucoup, l'artiste français est forcément un artiste « littéraire », dont le travail n'a aucune efficacité visuelle. Prendre le contre-pied de cela et l'exposer ne me déplaît pas » »¹³¹³. Lavier envisage la pensée conceptuelle ou plutôt conceptualiste, comme une façon de voir qui n'aurait rien de plus que les autres. Devenue système, elle prend la forme d'un discours, et ce discours est comme tous ceux de son espèce, sujet à la réfutation. Pour lui, elle pose le problème d'être dominante, et de prétendre détenir une vérité supérieure, alors qu'elle n'est qu'un système de pensée de plus¹³¹⁴. Bertrand Lavier semble ici partager les réserves d'Epicure sur l'esprit et la logique, qui sont tout autant que la vision sujets à l'erreur d'appréciation, et donc, guère plus fiables. Il semble au contraire de son aîné s'inquiéter de la disparition physique de l'art, et va chercher par différents moyens à le réinscrire dans la matérialité. Le premier moyen est bien entendu la reconsidération de la vision, à nouveau sollicitée par le processus artistique « L'important pour moi, c'est de faire sentir la force

¹³¹⁰ Entretien avec B. Marcadé, *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, *op.cit.*, p. 19.

¹³¹¹ D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 23.

¹³¹² Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet*, *op.cit.*, p. 29.

¹³¹³ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 171.

¹³¹⁴ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 14.

visuelle de ces œuvres sans employer de méthodes néo-conceptuelles. (...) Au lieu de charger les œuvres de tout un poids intellectuel, je voudrai les laisser s'imposer visuellement »¹³¹⁵. Il ne partage pas le goût de Duchamp pour la disparition de la peinture, qu'au contraire il va réinstaller en toute occasion. Il n'hésite pas à prendre le contrepied de Duchamp à propos de la transparence. Lavier mobilise en plusieurs occasions celle-ci : vernis transparent, peinture de vitrines, peinture de miroir. Pour autant, ce qu'il en retire est bien différent. « La première fois tout est transparent. Le radiateur est transparent, l'éclairage est transparent, les murs sont transparents. L'art de Lavier combat cette transparence par la « répétition différente » »¹³¹⁶. Le vernis, ou la peinture qui reproduit les coloris originaux de l'objet, sont transparents et laisse le regard filer, qui cependant n'a pas le temps de s'évader dans l'éther conceptuel, car il est aussitôt captivé par l'objet lui-même, qui le somme de le juger. Les miroirs comme les vitrines, perdent cette faculté à réfléchir ou abandonne le regard pour devenir des objets troubles où toute l'attention se concentre. Le regard ne se projette jamais au-delà de l'objet, il y est confiné par le processus-même. Ainsi, la transparence ne se fait pas l'agent d'une dispersion, mais bien celle d'une concentration, faisant du regard non plus un vain spectre incapable d'embrasser quoi que ce soit, mais plutôt un faisceau précis qui sait ce qu'il cherche. Cette confiance dans les sens rappelle celle d'Epicure. Lavier utilise même ces matières transparentes pour en faire des tableaux. Ainsi repeintes, photographiées, exposées, il y a peu d'ambiguïté sur ce que l'on regarde : « Chez le Lavier de *Rue du Bac*, *Rue St-Honoré* et autre *rue Réaumur*, la vitrine s'obture, perd sa transparence pour devenir tableau »¹³¹⁷. Il y a donc chez Lavier une forme de revendication sur la place que doit occuper la vision sur le champ artistique, et l'artiste entre explicitement en lutte contre sa disparition. Chez Duchamp, l'objet n'avait aucune qualité visuelle, ou n'était en tous cas jamais choisi en fonction de ce critère. Il en était donc trouble, terne, invisible. Seule l'idée, le concept qui présidait à son élection avait un véritable éclat. Lavier adopte une position différente, où tout est mis en œuvre pour attirer la lumière sur l'objet, pour que précisément tous les regards se tournent vers lui et qu'on ne l'oublie pas : « L'exorcisme est donc dirigé contre l'obscurité physique, là où disparaissent les corps et les véritables archétypes du voir »¹³¹⁸.

g) Le réel tiré de la matière ?

Peu convaincu par la toute-puissance du concept, l'artiste attache en revanche une importance non-négligeable à la matière. Ainsi, en parlant de *Polished*, œuvre traitant de l'inadéquation des mots par rapport à la réalité, Lavier insiste que sans la matérialisation de l'objet, l'œuvre n'aurait été qu'une tentative mentale un peu vaine. Il ajoute : « « Aujourd'hui je suis content d'avoir persisté. Il ne s'agit pas d'une pièce purement conceptuelle. Elle vous met face à une réalité » »¹³¹⁹. Ici l'artiste confirme qu'il opère une distinction entre réel et conceptuel – ou

¹³¹⁵ Entretien avec D. Birnbaum, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 22.

¹³¹⁶ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 156.

¹³¹⁷ D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 26.

¹³¹⁸ G. Celant, *Bertrand Lavier*, Athénéum, le Consortium, *op.cit.*, p. 9.

¹³¹⁹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 24.

moins, il ne les lie pas absolument –, et ce faisant, relie le réel à la matérialité. *Polished* est une œuvre réelle parce qu'elle présente des objets, des éléments que l'on peut éprouver sensiblement. Le traitement qu'il fait par la suite subir aux objets les renforce. Repeints, découpés, accrochés, superposés, ils sont d'autant plus présents, d'autant plus visibles, d'autant plus ressentis, comme si l'artiste leur accrochait des poids au pied afin qu'ils ne puissent prendre leur envol conceptuel. Chez Lavier la réalité semble avoir un certain poids, celui de la matière. Ainsi, même quand il s'agit de la fine épaisseur de l'impression numérique, l'œuvre se charge d'une couche de matière qui fait toute la différence :

« Il y a un minimum de matière déposé par une machine avec infiniment plus de précision que la main de l'homme. Quand tu regardes cette « vitrine », assez grande, tu es subjugué par l'effet qui est produit et qui permet de retrouver les trois dimensions classiques de la peinture qui n'apparaissent pas dans la réalité de la vitrine, celle-ci étant beaucoup plus plate. Le tableau est comme agité, il y a de la profondeur. (...) Par les moyens les plus désincarnés, on arrive à trouver une réalité extrêmement sensible »¹³²⁰.

Il opère ici une distinction entre la vitrine, qui elle est ready-made et ne propose rien d'autre qu'une idée générale, et l'œuvre qui elle est fait de matière. Par le jet d'encre sur la toile, l'ajout de matière sur une surface, l'œuvre prend littéralement corps. Elle prend vie, donc. Les objets sont présentés dans leur matérialité et celle-ci est mise à l'honneur, puisque la chose est présentée, à l'exception des objets découpés, sans modification profonde de leur apparence. Lavier ne veut surtout pas supprimer l'aspect matériel de l'objet, au contraire il l'exalte, puisque c'est sa qualité première et ce pourquoi il a été choisi. Tout est fait pour attirer l'attention sur cette corporéité, sur cette identité réifiée, sur le fait que c'est une chose que l'on regarde, que l'on manipule, qui a une existence concrète. L'objet se fait ainsi d'autant plus perceptible que l'artiste a augmenté tout ce qui en faisait une chose sensible. Les couleurs sont portées à leur paroxysme, les formes sont mises en valeurs, les particularités sont mises à l'honneur, et permet ainsi à l'objet d'être plus présent pour le spectateur, plus tangible, et donc plus réel : « Ce qu'il représente s'incarne dans la chair d'une réalité plus puissante que la réalité »¹³²¹. Au fond, Lavier a suivi une formation d'horticulteur, pas de philosophe, il a été pendant plusieurs années entraîné à étudier la nature – donc, le réel ? – par le biais de l'observation la plus précise et la plus attentive, où tout se joue par la matière. Il y est question de terre et d'eau, de racines et d'air, d'êtres vivants plantés dans le sol. On est loin des problèmes sociologiques de la reproduction des œuvres d'art ou de la fragilité des rapports entre les artistes et le public. Loin de nous l'idée de faire de Lavier un simple jardinier et de Duchamp un philosophe éclairé ; il s'agit en revanche de se rendre compte que le Bourguignon accorde un prix beaucoup plus élevé à la matérialité, à l'aspect concret des choses. On décèle au delà un véritable attachement affectif aux matières, aux formes et aux couleurs, puisque loin de la culpabilisation duchampienne, les œuvres de Lavier se prêtent sans souci à la dilection : « En chacun de ses travaux, la couleur recouvre d'une épaisseur uniforme la peau d'une chose (...) afin qu'elle advienne (...) offerte à toutes les explorations du toucher et du plaisir visuels et plastiques »¹³²². On trouve chez l'habitant d'Aignay-le-Duc une sensualité qui horrifierait Duchamp. Au

¹³²⁰ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, pp. 42-45.

¹³²¹ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 158.

¹³²² G. Celant, *Bertrand Lavier*, Athénéum, le Consortium, *op.cit.*, p. 7.

contraire de ce dernier, Lavier envisage la conceptualisation non pas comme une simple dématérialisation, mais comme une disparition, où l'œuvre, au-delà de son corps, perd purement et simplement son existence, comme le remarque Catherine Francblin : « A ces entreprises marquées par la disparition, le deuil, ou par une suite de fuite dans l'éther des idées, Lavier oppose la présence de ces œuvres qui ajoutent à la réalité livrée à l'entropie un degré de réalité supplémentaire »¹³²³, « Lavier retient in extremis une existence qui semblait devoir s'évanouir dans les simulacres »¹³²⁴. Ici, leurs conceptions semblent radicalement opposées.

h) L'apparition du réel au travers d'un cadre, du général au particulier.

La particularité du rapport au réel de Lavier, mis en balance avec celui de Duchamp, consiste aussi dans la façon dont il est présenté au spectateur. L'aîné souhaitait sans cesse présenter au public des façons générales de faire de l'art. Il voulait la mort de la peinture, ne semblait pas réellement s'intéresser à la sculpture, et une fois passé l'épisode du *Grand Verre*, qui n'avait lui-même plus grand-chose à voir avec un tableau, il ne proposa plus que des ready-mades, des gestes, des tentatives théoriques où seule l'idée de l'art était mise en jeu. Le réel étant conceptuel, on ne peut en présenter un aspect précis si l'on souhaite le proposer dans sa forme la plus pure. Chez Lavier, c'est l'inverse, puisque loin de nous mettre face à l'art en général, il nous confronte à l'art en particulier : « « Est-ce que je travaille sur l'art avec de telles œuvres ? pas vraiment, je travaille sur des domaines spatio-temporels et des domaines de représentations différents » »¹³²⁵. Il y a chez lui une volonté de présenter les choses sous un angle précis, de façon à ce que le spectateur puisse concentrer son attention d'une certaine manière. On est loin de l'évaporation duchampienne :

« Bertrand Lavier a récemment donné une définition de son travail qui me paraît parfaitement pertinente. Il s'agit d'une révision des genres artistiques - peinture, sculpture, installation (nous parlons de genres traditionnels et « modernistes » comme on le voit) - réalisée avec l'intention précise d'introduire un virus dans le processus qui en perturbe le parcours, qui le corrompt dans ses intentionnalités, de telle sorte que le résultat final, l'œuvre, se manifeste comme intrinsèquement altérée, d'une altération qui vient entièrement « de l'intérieur » comme une mutation génétique »¹³²⁶.

La connaissance du réel, sa découverte, se fait donc au travers du particulier. On ne peut en faire l'expérience que précisément, et non d'une manière générale. Lavier ne semble pas croire à l'efficacité d'un procédé aussi large et évanescent, et cherche à s'attacher à des modifications d'ordre plus intime et plus concrète. Son action se voit, se ressent, et peut-être répertoriée. Cela tient à la façon dont ce dernier envisage notre relation au réel, sur notre façon de le rencontrer. Selon lui, le réel n'apparaît jamais tel quel, mais toujours au travers d'un filtre : « « S'est-on suffisamment rendu-compte, explique Lavier, que le réel qui nous arrive est toujours cadré : notre

¹³²³ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 158.

¹³²⁴ C. Francblin, « La rematérialisation de l'art », *Contemporanea*, New-York, 1990.

¹³²⁵ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 178.

¹³²⁶ G. Verzotti, *Bertrand Lavier*, Roma, *op.cit.*, p. 11.

propre champ de vision, l'écran de cinéma ou de la télévision (...) Moi j'expose cela en vrai, en dur »¹³²⁷. En effet, nombre de ses œuvres présentent des objets qui soient ont déjà été altérées par un point de vue, soit se présente sous un profil préférentiel, la frontalité en général :

« Le point commun entre ces œuvres et qu'elles nous apparaissent comme les morceaux d'une réalité qui aurait été « cadrée ». L'isolement de l'élément de façade, le découpage du parquet ou celui de la moissonneuse-batteuse sont arbitraires. Leur impact tient en partie à l'effet de déplacement qu'ils produisent mais il ne s'agit plus ici du déplacement d'un objet d'un contexte non-artistique vers un contexte-artistique, vieille problématique désormais obsolète -grâce à Lavier- du ready-made ; En raison précisément de l'arbitrage du cadrage comme l'angle de vue sous lequel Lavier choisit de les montrer, ces objets sont à la recherche non d'un espace qui les qualifie, mais d'un espace qui leur soit absolument spécifique ; ils ne sont pas produits par un espace particulier, mais cherchent à en produire un »¹³²⁸.

Lavier prend le chemin inverse de Duchamp et fait du point de vue le système préférentiel de rencontre avec l'œuvre. Il met ainsi en scène notre rapport au réel, puisque, comme le démontrait Epicure, nous n'en faisons la connaissance que par le truchement des sensations, c'est-à-dire au travers de faisceaux, de canaux sélectifs qui par traitement nous donneront accès à l'information. Ses œuvres apparaissent alors comme une mise à jour de ce dispositif de focale. C'est un réel découpé, réorganisé qui est proposé. Il s'attache à nous faire découvrir le réel par le biais de l'extrêmement particulier. Le regard, qui fonde notre rapport au monde et conditionne sa perception, se pose sur tout, s'approprie tout et joue un tel rôle qu'on ne saurait renier son pouvoir et son importance. Chez Lavier, rien n'est neutre, rien ne s'évapore, tout peut, par le travail esthétique, devenir spécifique :

« A Daniel Soutif qui lui demande si ces images prises [ndla : *les Bandes-amorces*] dans le but d'amorcer la pellicule juste avant la première photographie sont autre chose qu'un « déchet dénué de sens », il répond : « De même que la nature est supposée avoir horreur du vide, le jugement esthétique semble toujours trouver de quoi s'exercer, puisqu'il ne peut s'empêcher de voir des qualités, y compris dans des clichés réalisés sans aucune souci de signification, de composition ou autre »¹³²⁹. Si donc il n'existe pas selon Lavier - dans le domaine de la photographie tout au moins - de « déchet dénué de sens », il n'existe pas non plus d'image qui puisse, comme le pensait Duchamp, échapper au jugement de goût »¹³³⁰.

On ne peut aborder le monde que par des moyens particuliers, selon une volonté particulière. Il est dès lors vain d'essayer de le penser comme un tout idéal, inconnaissable au sens, puisque le réel n'est accessible que par de petites portes ouvertes par nos terminaisons nerveuses.

i) Le réel construit à partir de la représentation ?

Chez Lavier, la réalité elle-même est donc tirée de la matière. C'est depuis elle que se fonde le monde et notre rapport à lui. Au-delà, même de ça, il voit le monde de manière inverse que Platon et Duchamp. Pour lui, on ne va pas du concept à la représentation, mais de la représentation à la réalité. Catherine Millet échafaude cette hypothèse lors d'un entretien, que Lavier s'empresse de confirmer :

«CM : Les *Walt Disney Productions* exposent une sorte de boucle sans fin où la représentation s'engendre de la représentation. N'est-ce pas là une manière de dire qu'il n'y a pas de réalité hors de la représentation, que n'existe, en somme, que ce qui est représenté ?

¹³²⁷ B. Lavier, *Conversations 1982-2001, op.cit.*, p. 118.

¹³²⁸ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 15.

¹³²⁹ Interview avec D. Soutif, *Libération*, 22 février 1991.

¹³³⁰ C. Francklin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 101.

BL : Je suis absolument de cet avis. Les gens savent que Paris existe et que Paris est beau parce que la ville a été filmée, photographiée, et donc représentée »¹³³¹.

En somme, la représentation crée un concept auquel d'autres hommes peuvent se rattacher. C'est parce que quelqu'un a d'abord remarqué que quelque chose était beau et l'a annoncé que d'autres ont pu se ranger à cet avis : « Lavier nous le montre et nous le voyons. Toujours l'art fut en avance sur le réel. Le ciel n'existe que depuis que les Vénitiens l'ont peint, la montagne n'est devenue belle que lorsque les peintres l'ont désignée à notre attention »¹³³². La réalité provient alors du pré-découpage effectué par un tiers, qui eu certes à ce sujet une intuition mentale, mais dut en livrer une expression concrète afin de donner une délimitation précise à ce qu'il a entrevu. Nombre d'œuvres de l'artiste permettent ce renversement philosophique. *Landscape Painting and Beyond* institue le trouble entre le réel et la représentation, en mettant ainsi en balance la photographie d'un paysage réelle, sa moitié repeinte, et la suite du paysage totalement inventée par un peintre. On se demande alors où se situe l'art, la vie, l'invention : dans la photographie tellement « carte postale », mais fidèle au paysage ? Dans le recouvrement, toujours fidèle, mais où se voit le passage de l'artiste ? Ou dans la libre création de ce dernier ? « Quel est l'événement sensible le plus réel ? Le vécu ou la représentation, la reproduction ou le tableau ? (...) Où se situe le mirage ? Où l'échange se conclue-t-il ? Le tableau prolonge-t-il la réalité, la rend-il équivalente, ou vice-versa ? »¹³³³. Lavier piège ici le spectateur qui se trouve bien embarrassé devant ce maelström représentatif, où toutes les formes d'illusions sont présentes, et où pourtant l'art continue d'affleurer. Les objets repeints constituent une autre forme de brouillage de la logique traditionnelle qui veut que l'image descende du concept. En repeignant directement sur l'objet sans le reproduire sur un support, Lavier fait voler en éclat les catégories, puisque nous sommes mis face non pas soit à un objet, soit à un tableau, mais face aux deux simultanément. Il crée un mariage impossible : « En peignant l'objet ou en conférant une forme objectale à la composition picturale, Lavier installe une équivoque entre réalité et tableau. (...) Lavier institue une coexistence entre réel et représenté »¹³³⁴. Avec ce procédé, l'artiste désavoue avec force le système platonicien qui est aussi celui de Duchamp, puisque selon eux, le réel et la représentation sont deux choses distinctes, voire opposées. Lavier présente ainsi des pièces où une œuvre est explicitement tirée d'une image. Les *Photos-reliefs*, ces morceaux d'objets découpés selon des photographies trouvées par l'artiste, attestent absolument de cette volonté : « *Photo-relief n°2* accomplit le chemin inverse : de la trace à la matière, de la production à la reproduction »¹³³⁵ ou comme dit Millet : « l'objet copie l'image »¹³³⁶. Les *Walt Disney Productions*, fabriqués à partir d'images de bandes-dessinées, sont de même nature. L'art, qui est pour le contemporain génétiquement associé au réel, se nourrit selon lui de la représentation, il ne peut apparaître qu'après ce filtrage. L'art devient une lecture du monde qui ne peut se faire qu'après avoir appris justement à effectuer ce déchiffrement. La vision conceptuelle, dans son désir de pureté, prévoit un rapport direct entre le réel

¹³³¹ *Ibid.*, p. 180.

¹³³² M. Nurisdany, *Bertrand Lavier*, de Luca, l'idea di europa, *op.cit.*, p. 18.

¹³³³ G. Celant, *Bertrand Lavier*, Athénéum, le Consortium, *op.cit.*, p. 9.

¹³³⁴ *Ibid.*, pp. 8-10.

¹³³⁵ C. Francblin, « La rematérialisation de l'art », *Contemporanea*, New-York, 1990

¹³³⁶ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 11.

et l'homme. Le réel, c'est-à-dire le concept, est présent dans l'homme qui y accède par son esprit. Le réel lui est endogène. L'homme n'a pas besoin de sortir de lui-même pour accéder à la réalité. Une utilisation des sens, qui elle relève d'une extériorisation de l'homme puisque ce dernier active ceux-ci pour entrer en contact avec ce qui l'entoure, est contraire à cela. Elle ne propose qu'un rapport secondaire, fait d'étapes et d'intermédiaires, entre l'homme et la réalité, qui sous le coup des interprétations et des incarnations, perd son caractère objectif et donc, sa qualité de vérité. La lecture empirique est bien différente. En sacralisant l'activation des sens, elle propose une réalité exogène à l'homme. Cette réalité est partout où ses sens pourront le vérifier, c'est-à-dire dans son environnement. L'appréhension de la réalité ne peut donc se faire qu'a posteriori de l'activation des sens. Ce n'est qu'après avoir vu un arbre que l'homme peut rendre compte de son existence. La réalité est pour cette lecture une construction dépendante des sens, et plus particulièrement de la vision, le sens le plus actif et le plus sollicité. Epicure et ses disciples en somme, sont comme Saint Thomas, à condition de remplacer la croyance par l'ontologie : ce que je vois, c'est ce qui est. Blistène en tire une réflexion extrêmement précise, rapprochant Lavier de Wittgenstein : « Il y a chez Bertrand Lavier un réel souci de vérité, ou tout du moins le rêve de s'en approcher, qui passe par la succession des images qu'il produit. « Nous nous formons une image des faits » dit Ludwig Wittgenstein. Et de commenter le mot « image » : « Une image représente l'existence et la non-existence d'états de choses, elle est un « modèle » de la réalité, elle est elle-même un fait »¹³³⁷. Pas de contradiction entre image et réalité ici, au contraire, puisqu'elles se nourrissent l'une et l'autre. On peut alors se risquer à interpréter cette phrase de Lavier : « Je vois les œuvres avant de les faire »¹³³⁸. Si l'artiste veut simplement ici dire qu'il a une idée précise de ce qu'il veut faire avant de réaliser une œuvre, la terminologie et la place des mots dans la phrase ont leur importance. Il apparaît que l'origine des œuvres est moins une idée qu'une vision et que c'est à partir de cette vision que sont tirées les objets artistiques. Auparavant l'œuvre n'existe qu'à l'état de projet, ou plutôt de projection. Elle ne vient à la vie qu'à partir du moment où elle est concrétisée. L'image, la représentation, précède le réel. En somme la vision devient une condition de possibilité de la réalité. Les œuvres d'arts, dès lors, ne doivent pas l'ignorer : « Lavier ayant évité d'écraser l'art sur le réel, n'est pas non plus dans la situation d'avoir à refouler la matière dont est pétri le réel »¹³³⁹.

Ainsi, il apparaît que dès le départ, Duchamp et Lavier s'engagent sur des voies bien distinctes, et ne fonde pas la nature du réel sur les mêmes bases. Ceci explique nombre de leurs différences. Pour autant, ce n'est pas le seul élément à prendre en considération.

3.2. Le rôle du langage

Nous allons à présent nous concentrer sur l'examen de leur rapport au langage. Cet élément nous intéresse, car il est constitutif de la relation au monde. Examiner la manière dont on dit les

¹³³⁷ B. Blistène, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 141.

¹³³⁸ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 41.

¹³³⁹ C. Millet, *Bertrand Lavier, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit.*, p. 15.

choses révèle souvent la façon dont nous sommes liés à elles. Duchamp et Lavier font chacun un usage particulier du langage, qui constitue un élément essentiel de leur pratique artistique. Le premier, en se passant de l'objet, fait grande utilisation du titre, de notes et des discours pour pallier à cette absence. Le second n'est pas en reste. L'essentiel des œuvres de ses dix premières années de carrière se basent sur des jeux de langage. Bien des années plus tard, il déclarait toujours : « La question du langage est le noyau dur »¹³⁴⁰.

a) *L'usage particulier du titre : décalé chez Duchamp, descriptif chez Lavier.*

L'usage artistique que Duchamp fait du langage se porte principalement sur les titres. On l'a déjà évoqué auparavant, il y a très fréquemment un décalage entre celui-ci et ce qui est montré, et cette pratique ne se limite pas au ready-made. Alors qu'il n'est ni peintre ni artiste « professionnel », Duchamp assure sa subsistance en devenant dessinateur humoristique pour les journaux au début du siècle créant des décalages entre image et titre : « L'image (...) est généralement neutre, l'effet humoristique étant essentiellement produit par le titre ou la légende »¹³⁴¹. On trouve déjà ici les ingrédients de la recette qu'il emploiera pour les ready-mades plus tard : une matière première quelconque, sans intérêt particulier, et dont la nomenclature va lui faire prendre un virage inattendu. Il ne s'agit pas d'une simple absence de correspondance entre l'objet et le nom qui ne s'y rapporte pas, ce qui ne relèverait que d'une poésie un peu paresseuse et trop littéraire. Duchamp met un point d'honneur à ce que les titres ne veulent rien dire en soi. Ainsi, pour l'un de ces derniers tableaux, *Tu m'...*, Duchamp prend le parti de ne pas terminer la phrase, laissant le spectateur rajouter ce qu'il souhaite :

« Dans cette peinture j'ai exécuté l'ombre portée de la roue de bicyclette, l'ombre portée du porte-chapeaux qui est en haut et aussi l'ombre portée de la roue du tire-bouchon. J'avais trouvé une sorte de lanterne qui faisait des ombres facilement et je projetais l'ombre que je traçais à la main sur la toile. (...) C'était une sorte de résumé des choses que j'avais faites plus tôt, puisque le titre n'a aucun sens. Vous pouvez mettre le verbe que vous voulez, à condition que ça commence par une voyelle, après *Tu m'...* »¹³⁴².

A d'autres moments, l'artiste n'hésite pas à employer un titre étant à la fois précisément adéquat et parfaitement inopportun. Pour l'œuvre *Le Buisson*, l'artiste représente deux personnages féminins nus dont l'un est agenouillé au pied de l'autre. Le titre est alors une référence concupiscente à ce que l'on ne voit pas précisément mais qui est suggéré : « Ce dédoublement, et le mélange aussi des fonds et des figures peuvent sembler un jeu de mots sur le titre de la toile *Le Buisson* qui, dans sa lettre même, met en évidence le référent sexuel que la représentation de la nudité dissimule ou voile à la vue. En jouant avec le sens du titre, Duchamp banalise le référent visuel, et défie par là les attentes nominales d'un spectateur voyeur »¹³⁴³. On commence à observer ici un décalage entre signifiant et signifié, entre chose et nom, le dernier

¹³⁴⁰ Entretien avec C. Millet, *Lavier/Manet, op.cit.*, p. 29.

¹³⁴¹ B. Marcadé, *Marcel Duchamp. La vie à crédit, op.cit.*, p. 26.

¹³⁴² M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 102.

¹³⁴³ D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 25.

étant plus précis que le premier, qui lui est caché, donc raté, puisque le titre désigne mieux ce qui est mis en jeu que l'image. Celle-ci apparaît comme incomplète, incapable de montrer ce qu'un seul mot suffit à convoquer. Avec l'arrivée des ready-mades, Duchamp rencontre une forme de plénitude dans la manipulation du titre. *In Advance of the Broken Arm* est un modèle du genre. Au-delà de n'avoir aucun rapport avec la pelle, l'expression est insensée et l'emploi de l'anglais qui dans les années 1910 est loin d'être une langue aussi courante qu'aujourd'hui, ne facilite pas sa compréhension : « Je pensais que, surtout en anglais, ça n'avait pas d'importance, pas de relation possible. Evidemment, l'association était facile : on peut se casser le bras en pelletant la neige, mais c'est tout de même un peu simpliste et je ne croyais pas que ça allait être remarqué »¹³⁴⁴. Le point culminant est atteint avec *La Mariée mise à nue par ses célibataires, même*, titre dont la longueur n'a d'égal que son absurdité. La particularité du titre se situe à plusieurs niveaux. Tout d'abord, Duchamp n'emploie ni un mot comme *Le Buisson*, ni une expression comme *In Advance of the Broken Arm*, mais une phrase entière. Celle-ci est absolument descriptive d'une situation qui ne se retrouve absolument pas dans le tableau, à moins bien sûr d'avoir une connaissance précise de l'œuvre de Duchamp et de savoir reconnaître la mariée et les célibataires. Enfin, l'adverbe même, placé en fin de phrase, désamorçait totalement cette dernière, la rendant insensée. Le titre semble tellement travaillé qu'il pourrait être une œuvre d'art à lui tout seul :

« Les titres, en général, m'intéressaient beaucoup. Je devenais littéraire à ce moment-là. Les mots m'intéressaient. Le rapprochement des mots auxquels j'ajoutais le virgule et « même », un adverbe qui n'a aucun sens, puisque ça n'est pas « eux-mêmes » et ne se rapporte ni aux célibataires ni à la mariée. C'est donc un adverbe dans la plus belle démonstration de l'adverbe. Ça n'a aucun sens. Cet anti-sens m'intéressait beaucoup sur le plan poétique, du point de vue de la phrase. Ça avait beaucoup plus à Breton aussi et ça a été une sorte de consécration pour moi. En effet, quand je l'avais fait je ne savais pas ce que ça valait. Quand on traduit cela en anglais, on met *even*, c'est également un adverbe absolu et là aussi ça n'a pas de sens. A plus forte raison avec la possibilité de mise à nu. C'est un non-sens »¹³⁴⁵.

Avec cette machine à interprétation qu'est *Le Grand Verre*, choisir un titre normal aurait probablement atténué l'aura de l'œuvre. Un titre normal donne un sens, qui est une direction, et donc, un choix. C'est donc une coupure dans l'infini des possibilités du réel. Choisir le non-sens, c'est faire abstraction des possibilités, et donc les englober dans leur totalité¹³⁴⁶. D'un point de vue platonicien, et philosophique en général, c'est donc une prise en charge totale du réel, sans compromission. L'œuvre n'a, pour enfoncer le clou, pas qu'un seul titre. Duchamp l'appellera aussi, par commodité, *le Grand Verre*, ou encore « le retard en verre », nomenclature lui permettant d'éviter toute référence au tableau : « Je voulais donner à « retard » un sens poétique que je ne pouvais même pas expliquer. C'était pour éviter de dire un tableau en verre, un dessin en verre, une chose dessinée en verre, comprenez-vous ? Le mot « retard » m'avait plu à ce moment-là, comme une phrase qu'on trouve. C'était réellement poétique, dans le sens le plus mallarméen du mot, si vous voulez »¹³⁴⁷. On sent ici une volonté chez Duchamp d'éloigner l'attention du spectateur. Non seulement celui-ci ne comprend pas ce qu'il voit, mais le titre ne l'aide pas beaucoup. Duchamp utilise la faculté des mots, en ce qu'ils sont des sons et du sens, à produire

¹³⁴⁴ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 92.

¹³⁴⁵ *Ibid.*, pp. 67-68.

¹³⁴⁶ Cf. D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 88.

¹³⁴⁷ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 67.

autre chose que ce qu'ils sont. Un mot n'ayant de visage que par sa graphie, le rapport à celui-ci ne peut être d'ordre visuel, mais mental. En mettant ainsi l'emphase sur le titre, Duchamp déplace les enjeux artistiques depuis la vision jusqu'au langage, depuis la description jusqu'à la définition. Un titre décalé met en échec la vision, puisque celle-ci n'est pas mise en face de ce qu'elle croit s'approprier, l'urinoir étant en fait, par exemple, une fontaine. C'est cela, le « retard » : « Duchamp joue sur une notion de reproduction artistique qui lui permet de redéfinir la nature de l'objet esthétique en retardant son devenir d'objet propre. L'intervalle de ce retard, créé à la fois par l'apparence de l'objet et par son titre humoristique, devient la trace infra-mince de son expression libidinale »¹³⁴⁸. Pour autant, Duchamp ne troque pas une prison pour une autre et sait très bien que les mots comme les images sont sujets à la contextualisation. C'est pour cela qu'il propose des expressions ou des phrases insensées, qui porte l'attention sur le langage sans le glorifier, puisqu'il est présenté déstructuré. Comme nous le disions, donc, il ne s'attaque pas un langage comme producteur de sens, mais comme producteurs de non-sens :

« Au terme de cette transposition, Duchamp découvre qu'il n'y a que des « non-mots » et des « non-images » puisque ni le nom (comme image) ni l'image (comme négation) n'ont d'essence intrinsèque. En dépit de leur caractère nominatif et essentialiste, le sens des noms, comme celui des images, dépend en effet de leur contexte. Le titre et l'image relèvent donc tous deux du non-sens dans la mesure où leur pouvoir référentiel repose sur leur interaction »¹³⁴⁹.

Ceci révèle paradoxalement la nature mentale de l'œuvre, qui ne peut-être enfermée ni dans une image, ni dans un mot. Le nom est pour Duchamp un référent comme un autre et le réel peut tout aussi bien s'y perdre que dans une image. On voit la poindre une différence majeure avec Lavier où le mot a justement valeur de précision. Chez Duchamp cependant, le mot a dans cette fragilité une valeur positive. Cette incertitude quant à son sens et à ce qu'il évoque lui permet d'être plus que ce qu'il ne semble proposer au départ : « « L'intelligence (...) c'est en quelque sorte la pénétration de ce qui pour l'homme normal moyen est incompréhensible ou difficile à comprendre. Il y a comme une explosion dans le sens de certains mots : ils valent plus que ce qu'ils veulent dire dans le dictionnaire » »¹³⁵⁰. Sur l'échelle de la vérité, cette capacité procure au mot une valeur que n'a pas l'image. Il n'est pas monodirectionnel, il n'est pas enfermé par ses propres limites. Duchamp va se servir des mots comme d'armes contre le visuel et contre le sens. En utilisant des calembours, des jeux de mots, ils privent ceux-ci de leur sens premier pour créer une incertitude. Il annule ainsi la capacité narrative du mot, descriptive, basement terre à terre, pour donner au mot une qualité plus abstraite. Il déclare ainsi à Katherine Kuh : «« Je me réfère à des idées purement mentales qui s'expriment dans l'œuvre mais qui sont sans rapport avec des allusions littéraires »»¹³⁵¹. De cette façon, Duchamp échappe au caractère conventionnel du mot, qui n'est que le résultat de l'agrément d'une communauté humaine pour désigner un objet, une idée ou un fait selon un son précis. C'est une description conventionnelle. Mais c'est aussi, dès le départ, une abstraction, puisque le mot peut désigner la chose, l'idée ou le fait sans qu'elles soient présentes.

¹³⁴⁸ D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 124.

¹³⁴⁹ *Ibid.*, p. 88.

¹³⁵⁰ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 24.

¹³⁵¹ D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 89.

Le mot a donc cette fonction naturelle de faire passer le curseur depuis le matériel vers le mental, à faire exister les choses sur un plan purement verbal, immatériel.

Chez Duchamp donc, la présence et l'emploi du langage agissent comme des agents de détournements, destinés à aiguiller le spectateur hors des champs physiques. Le mot lui-même, par son emploi poétique, abstrait, son emploi à contre-emploi, n'est plus qu'un jeu mental destiné à placer l'œuvre sur un plan intellectuel. Le mot met en échec la vision, la logique et le sens, obligeant le spectateur à employer d'autres voies pour appréhender l'œuvre. Il apparaît ainsi que le langage est pour Duchamp un moyen de combattre « le rétinien » et de le remplacer par « la matière grise ».

Lavier attache aussi une importance capitale au langage dans son œuvre. Pour Bernard Blistène cette idée est omniprésente. Son approche de la chose est singulièrement différente de celle de Duchamp, comme nous allons le voir.

Concernant les titres, Bertrand Lavier, au contraire de son aîné, semble plutôt rechercher la précision et l'exactitude. Les objets composant les œuvres y sont désignés selon leur marque ou selon leur modèle. Le réfrigérateur s'appelle « Brandt », la voiture « Mercedes 190 », les images tirées de la bande-dessinée de Mickey portent le nom de leur maison d'édition. Les noms correspondent donc absolument à ce qu'ils désignent et, même, ils les spécifient. Là où chez Duchamp, le mot permettait de sortir de la particularité de l'objet pour entrer sur le plan verbal général, ici le mot permet de particulariser la situation. Nous ne sommes pas en face d'un objet seulement, ni même d'un réfrigérateur seulement, nous sommes en face d'un Brandt. Le nom est donc utilisé comme un passage du général au particulier. On ne nous transporte pas dans un monde parallèle, éthéré, puisque le titre nous ramène résolument vers l'objet. A propos de *Rouge géranium par Duco et Ripolin*, Francblin déclare : « Le rôle que Lavier prête au langage nous convie (...) à prendre en compte ce que le titre met en évidence sans rien ajouter pourtant que le tableau ne contienne déjà »¹³⁵². Le titre est utilisé comme un nom, il identifie l'objet, ce qui a pour conséquence que le langage n'est pas ici facteur d'évasion mais de concentration. Ainsi nommé l'objet est d'autant plus présent, d'autant plus intégré à l'œuvre. En ce qu'ils se correspondent, le titre et l'image sont placés sur un pied d'équivalence, là où chez Duchamp le premier avait un clair ascendant sur le deuxième. Le langage perd chez Lavier sa capacité d'autonomie, sa capacité à l'abstraction, et se retrouve rattaché à la chose qui n'en a que plus d'éclat :

« Le titre des œuvres de Lavier est révélateur de son mode de fonctionnement : le nom du matériel est utilisé, ou de l'objet, ou son logo, marque l'équivalence entre signe verbal et signe iconographique, c'est l'image équivalente à l'œuvre elle-même. La figuration du nom ou de la marque (...) pousse à l'extrême la substitution des choses par des paroles et conduit à la perte de l'expérience due à l'attention portée au signe de l'objet plutôt qu'à sa nature-même d'objet »¹³⁵³.

L'image comme le titre sont dépendants de cette chose, qui conditionne leur existence. Dès lors, le titre a une valeur illustrative, il devient lui-même image, puisqu'il est utilisé pour sa fonction descriptive. Le nom renseigne autant sur l'aspect que les formes réelles de l'objet. Si le titre est « Mercedes » ou « Cadillac », le spectateur s'attendra à percevoir certaines formes avant

¹³⁵² C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 18.

¹³⁵³ G. Verzotti, *Bertrand Lavier*, de Luca, *l'idea di europa*, *op.cit.*, p. 40.

qu'elles ne s'offrent à lui. Lavier utilise ici la capacité de définition du nom dans une perspective esthétique¹³⁵⁴. Le titre correspond à l'objet, il ne « retarde » pas nos attentes vis-à-vis de lui, et ce qu'il nous annonce, si on fait sa connaissance avant l'œuvre physique, est totalement vérifié. Il permet d'ancrer l'objet dans un système de rapports caractérisant l'objet. Chez Lavier le nom apparaît comme une autre façon d'imprimer le sceau de la réalité sur l'objet, en mettant ainsi le système verbal à son service. Il n'est pas suffisant à lui seul pour rendre compte de l'œuvre, mais il fait partie de son identité : « Le titre est choisi de telle sorte que ce qu'il exprime dans l'ordre du langage se superpose autant que faire se peut avec ce que l'œuvre exprime dans l'ordre du réel. Autant que faire se peut c'est-à-dire imparfaitement. Une différence minime, un décalage ultra-mince subsiste, (forcément)... »¹³⁵⁵. Rien ne peut remplacer le visuel ici, le titre annonce quelque chose que l'on peut attendre, mais il ne saurait rendre compte de l'objet dans ses moindres détails. Ainsi, le langage chez Lavier est perpétuellement soumis à sa vérification par le visuel. Comme nous allons le voir, cela a une incidence sur le niveau de réalité octroyée au langage par l'artiste. Le titre n'est pas pour autant sans valeur. Il revêt d'ailleurs pour Lavier la même qualité poétique que Duchamp lui donnait, mais selon des modalités bien différentes :

« DB : Chez vous les titres n'ont rien de poétique. Ils sont clairs et nets.

BL : C'est littéral. (...) vous savez Daniel, je crois que c'est plus poétique d'intituler une œuvre *Brandt/Fichet-Bauche* que *Songe d'une nuit d'été* (...). Avec tout ce qu'il y a de cliché dans la poésie, c'est plus dérangeant d'avoir un titre qui colle à la réalité immédiate »¹³⁵⁶.

Ici le Bourguignon s'inscrit dans une sorte de chronologie. La poésie sur le mode du décalage entre signifiant et signifié a été tellement utilisée à la suite de Duchamp et des surréalistes que revenir à une forme précise du langage prend des accents d'étrangeté. C'est en ce que Lavier fait mine de ne rien dire de plus qu'il confère à l'objet un caractère déstabilisant. Lavier ne cherche pas à mentir à propos de l'objet, et il tient à ce que le spectateur l'envisage réellement pour lui, presque de manière obscène, pornographique. Il insiste bien sur ce que l'on est en train de voir. Il y a donc une espèce de bravoure de la part de l'objet de revendiquer ainsi son identité, élément qui ne joue pas en sa faveur. Cette précision, cette faiblesse, presque, fait sa qualité poétique. Chez Lavier cette poésie vient de la clarté avec lequel l'objet s'annonce, sans fioritures. On note encore une fois une différence singulière entre les deux artistes, venant probablement du fait que Lavier cherche à se démarquer de soixante à quatre-vingt ans de dictature du décalage. Le titre revêt pour lui une importance majeure en ce qu'il aide l'objet à se caractériser. Paré de son identité, il apparaît comme plus fort et plus réel et l'en priver amoindrirait à coup sûr sa présence : « Ce n'est pas Lavier qui pourrait baptiser ses pièces « sans titre », car, alors, ce serait les déclarer sans réalité »¹³⁵⁷. Ce nom fait partie des multiples facettes par lesquelles on accède à l'objet, et celui-ci étant aussi un nom – une Mercedes en devient une parce qu'elle s'appelle ainsi, c'est le principe de la marque et de l'image de marque), une absence de celui-ci déréalise quelque peu l'objet.

¹³⁵⁴ Cf. C. Francblin, « La rematérialisation de l'art », *Contemporanea*, New-York, 1990

¹³⁵⁵ *Ibid.*

¹³⁵⁶ Entretien avec D. Birnbaum, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 17.

¹³⁵⁷ C. Francblin, « La rematérialisation de l'art », *Contemporanea*, New-York, 1990.

b) Duchamp, la mise en échec de l'image par le langage : Lavier, la mise en échec du langage par l'image.

On l'aura compris l'approche du langage chez Lavier a peu de chose en commun avec celle de Duchamp. Le premier lui conteste également la toute puissance que lui avait octroyée le second. Rappelons-nous de l'œuvre intitulée *Polished*, dans laquelle un objet physique est décrit, puis le texte de cette description traduit de langue en langue, traduction à partir desquelles sont édifiés de nouveaux objets, différant sensiblement du modèle, en raison de décalage de traduction, révélant ainsi les limites du langage : « Nous sommes confrontés dans notre conscience d'amateur d'art qui veut que l'attention visuelle (...) révèle la limite des mots (...). *Polished* montre comment le visuel se soustrait aux mots »¹³⁵⁸. Le langage se révèle incapable de rendre compte des objets, c'est-à-dire, selon Lavier, incapable de rendre compte du réel. Il y a ici une réelle mise en échec du langage par le visuel, puisque chaque pièce matérielle est là pour prouver que, guidée par les mots, elle conduit à l'erreur et au mensonge. On retrouve la critique épicurienne du raisonnement, qui est tout aussi sujet à l'illusion et à l'approximation que les sens. Ici, les sens permettent la vérification de l'erreur du processus verbal. C'est parce qu'on a fait confiance aux mots que l'on a été trompé. Si les artisans responsables de créer les nouvelles pièces avaient simplement eu pour modèle l'objet original, ils n'auraient probablement pas fait toutes ces erreurs. La traduction, comme système mental reposant sur les équivalences et les interprétations- ici se révèle toute la subjectivité du langage -, échoue lamentablement à rendre compte du réel. Par ricochet, l'attention se porte donc sur l'objet qui lui se sort grandi de la situation : « Si donc Lavier se sert du langage dans *Polished*, c'est moins pour témoigner de ses ambiguïtés que pour mettre en évidence l'écart entre énoncés textuels et énoncés charnels, et révéler la qualité visuelle de ces derniers »¹³⁵⁹. Les nouveaux morceaux de bois peuvent ne pas être conformes, mais ils ont par l'incarnation acquis une identité propre et des qualités visuelles. Ils peuvent donc agir comme des éléments positifs, là où l'énoncé verbal ne fait état que de son inconséquence.

Il apparaît donc que si Duchamp et Lavier font du langage un champ prioritaire de leur travail artistique, ils en tirent des conclusions divergentes, et même contradictoires. Il y a donc une forme de paradoxe ici, puisque le fait de travailler sur le même domaine les rapproche inévitablement, mais l'usage qu'ils en font est résolument discordant.

3.3. Une approche paradoxale du réel.

De paradoxe, c'est justement ce dont il va s'agir à présent. Rattacher un artiste à une philosophie permet d'éclairer certains points et de mettre à jour des systèmes de pensées. Pour autant, cela ne rend pas nécessairement compte de la complexité de chacun. Duchamp n'est pas absolument platonicien, Lavier n'est pas absolument épicurien. Ils sont artistes et non-philosophes, et leur style échappe à la simple rationalisation. De plus, étant chacun des observateurs attentifs de

¹³⁵⁸ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 13.

¹³⁵⁹ C. Francklin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 24.

l'art contemporain et de ses défauts, ils s'emploient tout deux à ne pas entrer dans des cases préconçues. Marcel Duchamp et Bertrand Lavier ont tous deux une vision paradoxale du monde, atténuant ainsi la lecture résolument catégorique que l'on serait tenté de faire à la suite de nos précédentes conclusions. Etant dotés tous deux d'une personnalité complexe et d'un attrait pour la distance, l'ironie et l'individualisme, il paraît malaisé de les enfermer ainsi dans des schèmes de pensée qui ne sont pas les leurs. Ni Duchamp ni Lavier n'est du genre à faire partie d'un camp. Duchamp, insaisissable, capable d'organiser mille et une expositions pour le compte des dadaïstes et des surréalistes tout en réprouvant leur façon de penser, semble un épais mystère pour ses exégètes comme pour ses contemporains :

« Une jeune femme ayant eu des conversations avec lui remarqua que, comme les Orientaux, il cernait « la vérité par mille biais légers » et qu'il répondait « à n'importe quelle question sans hésiter ». Ce rapide portrait de Duchamp vaut bien de longs commentaires. Annexé par tout le monde, il n'appartient à personne et se dérobe à chacun ; nul n'en détient la clé et nul n'en dévoilera jamais le mystère. D'autant qu'il n'y a pas de mystères, et pas de clef »¹³⁶⁰.

Son cadet bourguignon n'est de ce point de vue pas en reste, Daniel Soutif déclarant que « Le paradoxe (...) caractérise l'entreprise de Lavier »¹³⁶¹.

a) *Le monde insaisissable de Duchamp, le paradoxe comme valeur*

Marcel Duchamp a pris soin au cours de sa carrière et de sa vie, de cultiver une image fuyante. De sa déclaration de vouloir devenir bibliothécaire afin de ne pas subir le monde des artistes, à sa vraie-fausse retraite pour devenir joueur d'échecs professionnel, l'artiste cultiva un goût certain pour les fausses pistes et les contradictions. Son approche des choses n'est pas aussi claire et nette que celle de Platon. Duchamp aime les grains de sable qui grippent les belles mécaniques, les poisons qui sapent les belles certitudes. Toute son entreprise du ready-made relève de cette volonté. Une de ces œuvres les moins connues nous apparaît frappante de ce point de vue : *Porte, 11 rue Larrey* (1927), où à l'intérieur de son propre atelier, Duchamp utilise une seule porte pour fermer plusieurs espaces, l'atelier, la salle de bains et la chambre, changeant ainsi considérablement l'aspect des pièces et leur façon de communiquer entre elle suivant la position de la porte. Celle-ci arbore une couleur différente de chaque côté. « J'ai montré la chose à des amis en leur disant que le proverbe « Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée » se trouvait ainsi pris en flagrant délit d'inexactitude »¹³⁶². Ici en l'occurrence, la porte se trouve continuellement ouverte et fermée à la fois, et lorsqu'elle se trouve entre les deux positions, elle n'est aucune des deux. L'objet est pris en défaut, sa nature est bouleversée. Son destin de porte est complètement remis en cause, alors qu'elle accomplit pleinement son rôle. Cette porte est donc à la fois tout et son contraire. Elle incarne une impossibilité. Cette volonté semble animer Duchamp tout au long de sa carrière. On a déjà souligné le paradoxe inscrit dans l'ADN du ready-made : il n'est effectif, et donc artistique, qu'à partir du moment où on ne l'accepte pas comme une œuvre d'art mais comme

¹³⁶⁰ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 19.

¹³⁶¹ D. Soutif « Bertrand Lavier, le lieu des paradoxes », *Art Studio* n° 5, Paris, été 1987, p. 84-86.

¹³⁶² Entretien avec Michel Sanouillet, « Dans l'atelier de Marcel Duchamp », *Les Nouvelles littéraires*, n° 1424, 16 décembre 1954, p. 5.

une sorte de poison destiné à interroger les limites de la création artistique. Simplement accepté, le ready-made perd toute sa force critique et n'est plus qu'un artefact vide. Duchamp, comme on l'a vu, était loin d'ignorer cet état de fait. Dans cette entretien de 1967 destiné à la télévision, Duchamp affirme qu'il est absolument contradictoire que les ready-mades soient finalement perçus, traités et achetés comme des œuvres d'art normales, mais il ajoute que la contradiction est une donnée artistique sur laquelle on n'a pas assez travaillé jusqu'à aujourd'hui¹³⁶³. L'art et le réel ne sont-ils finalement pas des choses qui échappent éternellement à la logique et au bon sens ? Duchamp, bien qu'obsédé par les machines, par la science, par la technologie, par les concepts, n'est pas un féru de la réflexion logique. Il aime au contraire, comme le montre son utilisation des titres, quand les relations entre les choses échappent à cette logique. A ce titre, l'ensemble des tableaux peints ayant pour thème la machine n'ont rien de cohérent ou de raisonné. Duchamp ne fait qu'y suggérer poétiquement une machine, qui en vérité n'est pas conçue pour fonctionner : « « Mon approche de la machine était tout à fait ironique. Je n'ai fait que le capot. C'était une explication symbolique. Ce qu'il y avait sous le capot et comment ça marchait ne m'intéressait pas. J'avais dans la tête tout un système, mais pas organisé logiquement » »¹³⁶⁴. Son acharnement sur le *Grand Verre*, dans l'utilisation de géométrie exacte et de perspective mathématique relève du même état d'esprit : « L'intérêt, dans le *Grand Verre*, pour la machine et les moyens techniques de production n'a d'autre effet (...) que de jeter le discrédit sur la logique scientifique, alors même qu'il semble qu'on l'y applique avec une fidélité extrême »¹³⁶⁵. En effet, l'exactitude scientifique de certaines techniques employées sont mises au même niveau que les brisures et les dépôts de saleté, eux-mêmes fruit du hasard. Il n'y a donc pas de rationalisme forcené chez Duchamp, son amour du concept, bien que réel, transpire d'une manière beaucoup plus ambiguë que chez Platon. Si sa croyance en un art pur est plus que probable, Duchamp ne fait pas mine de s'affranchir de ce qui constitue la vie : l'inconstance, le trouble, l'incertitude. Ce rejet de la science et de la pensée logique peut être cependant porté au crédit de sa croyance au concept. En effet, ceux-ci apparaissent à Duchamp comme des systèmes de pensée « à la mode » comme le sont le cubisme et le surréalisme, que comme tout système, celui-ci est exclusif de beaucoup d'autres choses. Ainsi, celui qui envisage le réel comme un tout universel, indivisible, ne saurait adopter un quelconque système de pensée, et toujours avoir à l'esprit que la réalité, justement, se présente « sous mille biais légers » et qu'il faut savoir en discerner l'essence, au-delà des contradictions. C'est probablement pour cela que Duchamp envisage science et logique comme des systèmes aussi insuffisants que d'autres. Ils avaient simplement eu le mérite de ne pas avoir été utilisés jusque-là : « Toute la peinture, à commencer par l'Impressionnisme, est anti-scientifique, même Seurat. Cela m'intéressait d'introduire le côté exact et précis de la science, cela n'avait pas été souvent fait, du moins on n'en parlait pas beaucoup. Ce n'est pas par amour de la science que je le faisais ; au contraire, c'était plutôt pour la décrier, d'une manière douce, légère, sans importance. Mais

¹³⁶³ <http://www.ina.fr/art-et-culture/musees-et-expositions/video/CPD07011070/marcel-duchamp.fr.html>

¹³⁶⁴ D. Judovitz, *Déplier Duchamp, op.cit.*, p. 55.

¹³⁶⁵ *Ibid.*

l'ironie était présente »¹³⁶⁶. Ici, Duchamp met directement en garde contre ce qu'il vient à peine d'établir, prouvant ainsi sa méfiance à l'égard de toute forme de système.

De ce point de vue, son usage des conventions artistiques est parfaitement éclairant. Il y a chez Duchamp une sorte de volonté de combattre le mal par le mal¹³⁶⁷. Duchamp semble s'évertuer à mettre en scène ce qu'il déteste pour mieux le dénoncer : la nature sociologique de l'art est autant glorifiée avec *Fontaine* qu'elle expose immédiatement sa vacuité. Qui voudrait d'un art qui ne soit que mondanités ? L'utilisation de l'hyperréalisme à la fin de sa vie, avec *Torture-Morte*, *Sculpture-morte* ou *Etants donnés* ... relève de la même logique. Duchamp sait qu'il faut en passer par là, que les êtres humains ne sauraient accepter la nature conceptuelle de l'art, sans qu'on leur ait auparavant prouvé par a + b que l'aspect sensible de l'art n'avait rien d'intéressant. L'essentiel de la pensée de Duchamp est inscrite en négatif de ses œuvres. On pourrait dire que le cœur de l'art de Duchamp se situe dans *tout ce qu'il ne montre pas*. Duchamp, lorsqu'il semble mettre à l'honneur quelque chose, ne fait qu'en révéler les mécanismes obscènes et honteux qui le conditionnent. Il en va ainsi de son œuvre posthume, baroud d'honneur contre le rétinien et le charnel : « Tandis que les readymades ressemblent à des objets ordinaires et ne sont objets d'art que par décision, le paysage et le nu d'*Etant donné* ont toutes les caractéristiques de l'œuvre d'art, ou plutôt ne les ont que trop, car l'excès est ici ce qui permet de récuser les conditions qui rendent l'art possible »¹³⁶⁸. On trouve ainsi chez l'artiste une façon de faire assez déstabilisante consistant à puiser le remède à la racine du mal, à la manière d'un vaccin. Il y a quelque chose du Yin et du Yang ici : c'est au milieu d'une chose que l'on trouve son parfait contraire. Duchamp se déplace en plein territoire ennemi pour le détruire de l'intérieur. C'est un agent double.

Le réel chez Duchamp prend alors des allures d'énigmes à déchiffrer, d'un ensemble de processus complexes dont il faut nettoyer la couche d'artifice pour accéder à sa pleine vérité. Nos sens et nos systèmes de pensée nous voilent tellement le jugement que le réel nous apparaît comme un inextricable nœud où se perdent des milliers de cordes. L'œuvre de l'artiste apparaît alors comme l'impossibilité d'envisager ce réel de manière unidimensionnelle. C'est en tous cas ce que l'on peut comprendre à rebours du gouffre interprétatif que représente le *Grand Verre* :

« Les commentaires les plus divers l'entourent (du chef d'œuvre à l'énorme farce), et aujourd'hui encore il n'existe aucun principe d'après lequel le juger (...). Tout transparent qu'il soit, ou peut-être justement à cause de sa transparence, le *Grand Verre* continue de résister aux interprétations critiques dans lesquelles on tente de l'enfermer. Ou, de même que le corps du spectateur s'inscrit dans l'œuvre qui le reflète par le tain de son miroir, l'opacité du *Grand Verre* renvoie la plupart du temps à leurs auteurs les discours critiques avec lesquels ils s'efforcent de le mettre en lumière »¹³⁶⁹.

L'interprétation est par essence une grille de lecture du monde, une façon orientée de l'envisager, alors que précisément chez Duchamp, l'art doit se prémunir contre le point de vue. Ainsi, alors qu'on pourrait croire que toute cette masse analytique fait le jeu de Duchamp, il apparaît que même ce type de réflexion ne trouve pas grâce à ses yeux. Le Franco-américain n'aime pas la pensée pour la pensée, il ne revendique pas le simple fait de réfléchir à l'art comme

¹³⁶⁶ M. Duchamp, *Ingénieur du temps perdu*, op.cit., p. 65.

¹³⁶⁷ Cf., D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, op.cit., p. 15.

¹³⁶⁸ *Ibid.*, p. 213.

¹³⁶⁹ *Ibid.*, p. 52.

une façon d'en faire. Il semble donc aussi se dresser contre une approche intellectuelle de l'art, si celle-ci s'avère trop dépendante de son contexte. Il y a ainsi, paradoxalement chez Duchamp, une forme de refus de la philosophie. Cette affirmation semble battre en brèche l'ensemble de nos précédentes conclusions, mais on ne peut la passer sous silence. Duchamp, notamment au cours de ses entretiens avec Pierre Cabanne, réfute toute croyance en un monde suprasensible qu'il s'agisse de l'être, ou d'un dieu :

« MD : Je ne crois pas dans le mot « être ». Le concept être est une création humaine.

« PC : Etre, c'est très poétique.

« MD : Non, pas du tout. C'est un concept essentiel qui n'existe pas du tout en réalité, auquel je ne crois pas, mais auquel les gens croient dur comme fer. On n'a pas idée de ne pas croire dans le mot « je suis », n'est ce pas ? »¹³⁷⁰, « Pour moi la question n'existe pas, c'est une invention de l'Homme (...) C'est une imbécilité folle d'avoir créé l'idée de Dieu »¹³⁷¹.

Volontairement sont reliées entre elles ces deux citations pourtant assez éloignées dans le texte, afin d'en dégager une précision. Duchamp convoque ici deux éléments qui n'existent que spirituellement, on serait donc tenté de croire que ces derniers recevraient un avis positif de sa part. Si la vie dissolue et le caractère résolument antisocial, anti-conventionnel, subversif de l'activité de Duchamp pouvait nous permettre de disqualifier par avance son éventuelle croyance en un dieu, sa déclaration envers l'être –que l'on peut, avec Platon, relier au concept– est en revanche beaucoup plus déstabilisante. Ce qu'il convient de remarquer immédiatement, c'est que l'artiste place la discussion dans le champ de la croyance. Il aborde le principe de l'être sur le même plan que celui de Dieu, c'est-à-dire de la foi. Pour lui, la bigoterie envers le concept semble aussi dangereuse que celle envers une divinité, et il opère de fait une distinction entre le concept et « le concept « être » ». L'« être », devenu un paradigme partagé par plusieurs, devient alors un concept de convenance, un agrément entre les gens. Il perd son caractère de vérité pour n'être qu'un mot-valise. Il ne s'agit pas donc tant d'un rejet du concept que de l'utilisation de celui-ci. La croyance en l'être n'est finalement qu'une posture, et donc, un point de vue. Il ne faut pas y croire, mais y penser. Duchamp semble ici se prémunir contre l'émergence d'une religion du concept. La philosophie lui permet de venir au secours d'un art rendu malade par excès de « rétinien », elle ne doit pas remplacer cette maladie, cependant. Duchamp fait donc subir à la philosophie un traitement similaire à celui qu'il a pu administrer à la science. Ces disciplines nous permettent de retrouver un peu de hauteur, de sortir de l'esclavage de l'œil, et c'est ainsi qu'elles doivent être pratiqués, comme moyen de libération et comme prise de distance. Elles ne doivent en revanche pas nous entraîner dans une autre forme d'esclavage. La philosophie, comme la science, est un langage, qui oblige à adopter une certaine vision du monde. C'est pour cela que l'artiste s'est toujours efforcé de ne pas en employer le vocabulaire, afin de préserver son intégrité et de ne pas tomber prisonnier d'une façon de penser. C'est ainsi que naissent les mots « rétinien » et « matière grise » là où il aurait pu parler du « sensible » et de l'« être ». La pensée duchampienne, selon son créateur, ne doit pas s'exprimer dans un champ particulier, mais dans la vie en général. Utiliser un langage courant, imagé, lui permet précisément de ne pas parler à une seule chapelle : « Le langage familier et direct qu'il a volontairement employé, démontrant par là que l'intelligence

¹³⁷⁰ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, p. 156.

¹³⁷¹ *Ibid.*, p. 186.

la plus fine, la plus aiguisée et la mieux rompue n'a pas besoin d'utiliser une dialectique absconse pour s'exprimer »¹³⁷². Au fond, si Duchamp a voulu, symboliquement, se retirer du monde des artistes pour devenir bibliothécaire, joueur d'échecs, ingénieur du temps perdu ou respirateur béat, arguant que la fréquentation des plasticiens l'ennuie et que tout est régi par la convention, ce n'est probablement pas pour aller s'enfermer dans une autre communauté, elle aussi embarrassée de pré-requis. Le concept pour lui ne doit pas être enfermé dans une catégorie, dans une utilisation, dans une doctrine. C'est ce qui motive son apparent rejet de la philosophie.

b) *L'érotisme chez Duchamp, la sexualité conceptualisée*

Un autre élément troublant de la vision de Duchamp, qui peut mettre à mal la lecture conceptuelle de son approche du réel, est la forte présence de l'érotisme dans son œuvre, selon ses propres termes « énorme. Visible ou voyante, ou en tous cas, sous-jacente »¹³⁷³. En bourgeois subversif, amateur de parties fines¹³⁷⁴ et lecteur de Nietzsche¹³⁷⁵, Duchamp n'a jamais caché son attrait pour le sexe des choses. Cet aspect est surprésent dans sa vie comme dans son art et il est rare qu'une de ses œuvres n'ait aucune connotation de ce type. *La Broyeuse de Chocolat* a tout d'un appareil castrateur, *Rose Sélavy* est un transsexuel, *La Joconde* devient une femme de mauvaise vie... même le concept de ready-made est teinté d'érotisme. Si on y réfléchit, un ready-made est une convention et surtout, une copie de quelque chose qui existe déjà. Duchamp s'est toujours montré fasciné par la copie et sa transmission, c'est-à-dire par la reproduction, reproduction, même de ses propres œuvres pour les *Boîtes*. Or, on ne peut s'empêcher de voir ici un jeu de mot comme l'artiste les aime, entre la reproduction technique, la copie, et la reproduction sexuée. Il s'agit dans les deux cas de créer quelque chose de nouveau, ressemblant aux parties qui ont contribué à sa naissance. La reproduction d'un tableau, la copie d'une sculpture, la photographie d'une œuvre, ressemblent *dans une certaine mesure* à leur modèle. Les couleurs, les proportions, les formats les distinguent, de la même façon, finalement qu'un enfant ressemble *dans une certaine mesure* à ses parents, sans jamais en être le parfait reflet. Il opère ici une confusion entre la création artistique et l'acte sexuel. Les ready-mades portent l'ambiguïté sexuelle nécessaire à leur autoreproduction. Ils sont à la fois nouvelle œuvre et copie, puisque le matériau de base n'a pas été retouché, et que pourtant nous avons affaire à quelque chose de nouveau. L'œuvre est donc son propre géniteur. Leur caractère hermaphrodite s'exprime physiquement : *Rose Sélavy*, comme nous le disions est transsexuel, *L.H.O.O.Q.* est une belle femme transformée en homme, quand à *Fontaine*, c'est un réceptacle aux formes féminines destiné

¹³⁷² P. Cabanne, *ibid.*, p. 15.

¹³⁷³ M. Duchamp, *ibid.*, p. 153.

¹³⁷⁴ La lecture de la biographie de B. Marcadé *Marcel Duchamp, la vie à crédit* est édifiante de ce point de vue, la vie de l'artiste étant parsemée de conquêtes féminines partagées avec ses amis, notamment Roché, parfois en même temps.

¹³⁷⁵ J. Housez, *Marcel Duchamp. Biographie, op.cit.*, pp. 104-106.

à accueillir le sexe masculin¹³⁷⁶. L'érotisme est donc extrêmement présent à tous les niveaux, dans l'art de Marcel Duchamp. Cela paraît en contradiction profonde avec une vision du monde parallèle à celle de Platon. Comment revendiquer une lecture conceptuelle lorsque l'on convoque en permanence l'intimité corporelle, de façon aussi crue ? Même Lavier, qui pourtant est très attaché au sensible, n'évoque que très rarement la sexualité dans son œuvre¹³⁷⁷. La façon dont Duchamp aborde la sexualité dans son art mérite alors d'être posée. Comment l'érotisme se manifeste-t-il ? Dans un premier temps, il ne se manifeste pas réellement. Avec *Le Buisson*, nous étions dans l'allusion, dans ce qui était dit mais qui n'était pas montré. Avec son passage à l'abstraction, les allusions se font plus claires. Dans *Le Nu descend l'escalier*, la femme expose donc clairement sa nudité, elle est offerte au regard, sous tous les angles. La femme passe ensuite de *Vierge à Mariée*, suivant l'acte sexuel premier de la défloration. *La Mariée*, ensuite, est déshabillée par plusieurs hommes selon un rituel plutôt dérangeant. Pourtant, tous ces tableaux ne mettent à aucun moment l'accent sur la concupiscence, le voyeurisme, la satisfaction animale. Nous sommes mis face à de froides machines abstraites, où le désir semble être vidé de toute substance. De la femme du *Nu descendant un escalier*, Duchamp n'a gardé qu'une succession de trait rendant impossible la satisfaction érotique :

« Le Nu...n°2 réduit le corps anatomique à une série de volumes successivement fracturés : « Peint tel qu'il est, dans des couleurs de bois sévère, le nu anatomique n'existe pas, ou du moins ne peut pas être vu, puisque j'ai complètement mis de côté l'apparence anatomique du nu, en ne gardant que des lignes abstraites des quelques vingt positions statiques et différentes d'un mouvement de descente » »¹³⁷⁸.

Duchamp au cours de ses premières œuvres majeures, s'applique donc à détruire le corps, à le supprimer de l'équation érotique. La sexualité ne se déroule plus sur un plan physique et ne peut plus être envisagée que sur un plan intellectuel : « Voici donc, dans ce contexte, la peinture redéfinie : elle n'est plus simplement une stimulation érotique/visuelle, elle est aussi une intervention conceptuelle »¹³⁷⁹. Par la suite, les choses ne s'arrangent guère. On vient d'aborder le sujet des ready-mades et de la confusion des genres qui s'y opérait. On doit alors convenir de plusieurs choses. Premièrement, les reproductions mimétiques ou sexuelles, sont toujours mécaniques, artificielles et autosuffisantes. Les objets sont reproduits industriellement, et l'ambiguïté des objets les rend donc insignifiants sexuellement. *L.H.O.O.Q* est un homme et une femme, comme *Rose Sélavy* et *Fontaine* est mâle et femelle. La sexualité qu'il propose est en circuit fermé. Etant mâle et femelle en même temps, ils n'ont besoin de personne et ne s'expose pas au partage de leur corps. De plus, cet hermaphrodisme n'existe qu'en pensée, en théorie, puisque *Sélavy* n'existe pas réellement, que les moustaches de la *Joconde* sont fausses et que ce n'est que par la conceptualisation que l'on peut admettre le caractère double de l'urinoir. Restent les dernières œuvres, de loin les plus obscènes : *Feuille de vigne femelle*¹³⁸⁰, *Objet-dard*¹³⁸¹ et

¹³⁷⁶ Cf. D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, op.cit., pp. 123-124.

¹³⁷⁷ « Le sexe dans mon travail est complètement inconscient (...) le sexe chez moi n'est pas illustré » in « Picasso/Lavier ». Entretien avec Y. Céh, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001*, op.cit., p. 201.

¹³⁷⁸ D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, op.cit., pp. 29-30.

¹³⁷⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹³⁸⁰ Cf. ANNEXES, fig. 30.

¹³⁸¹ Cf. ANNEXES, fig. 31.

Etant donnés Le premier est un moulage en plâtre galvanisé d'un véritable sexe féminin, le deuxième est une sculpture en bronze évoquant un sexe masculin en érection. La réponse semble donnée dans ses simples descriptions : le moule est la forme en négatif, c'est la forme inversée, c'est donc le contraire de la forme. Ce que Duchamp présente, puisqu'il offre à voir le moule et non le moulage – on observera encore à ce propos un jeu de mot douteux avec le terme « moule », déjà présent avec les *Moules Mâlics* –, ce n'est donc pas le corps, mais le vide qui l'entoure, son contraire, l'immatériel, le spirituel. *Objet-dard* quant à lui présente la forme réelle, mais c'est une forme coupée. Il s'agit du pénis seul, sans le corps autour. C'est donc un pénis mort, puisqu'il ne peut fonctionner sans ce qui l'entoure, sans les connexions le reliant aux nerfs et au cerveau. Mais c'est aussi, et c'est le cas pour l'œuvre précédente, une abstraction, au sens où il ne s'agit que de la partie d'un corps, partie généralement cachée. Le pénis en bronze de Duchamp est montré en érection, il est donc la manifestation d'un désir, d'un besoin et donc d'un manque. L'artiste nous met face ici à des corps insuffisants, incomplets, désubstantifiés, où la matière est mise en échec et où l'érotisme n'est que conceptuel. Le cas d'*Etant donnés* ne vient contredire en rien ces affirmations. La mise en scène, comme on l'a démontré auparavant, annule toute forme de satisfaction voyeuriste. Le spectateur est mis face à un cadavre sans visage auquel il accède par un judas culpabilisateur. La concupiscence est annihilée au profit de la réflexion et l'érotisme ne naît que dans ce passage d'un concept à un autre, dans la créativité de la pensée en mouvement : « Il est clair cependant que, dans son esprit l'érotisme n'est lié à aucune fatalité d'ordre anatomique ou essentialiste. Comme l'humour, c'est plutôt à travers des notions comme celle du mouvement qu'il cherche à se définir. L'érotisme est transition et non stase »¹³⁸². Pour Duchamp, l'érotisme a deux caractéristiques principales : premièrement, il se retrouve dans tout :

« C'est une sorte de climat érotique. Tout est à base de climat érotique sans se donner beaucoup de peine. Je crois beaucoup à l'érotisme, parce que c'est une chose assez générale dans le monde entier, une chose que les gens comprennent. Cela remplace si vous voulez, ce que d'autres écoles de littérature appelaient symbolisme, romantisme. Cela pourrait être, pour ainsi dire, un autre « isme ». Vous me direz qu'on peut avoir de l'érotisme dans le romantisme aussi. Mais si on se sert de l'érotisme comme base principale, comme but principal, alors ce la prend la forme d'isme, au sens école du mot »¹³⁸³.

Duchamp est un homme qui s'est élevé au tournant du XX^e siècle, période où la pensée de Freud s'est répandue comme une traînée de poudre. Le péché originel, le péché charnel, est la pierre angulaire de la société chrétienne, tandis que la sexualité est au cœur de la plupart des problèmes mis en lumière par la psychanalyse. Duchamp apparaissant au moment charnière où ces visions se succèdent, il n'est pas étonnant de voir le sexe ainsi présenté. Au fond, selon la doctrine chrétienne, le sexe est sans cesse débattu, tourmenté, condamné, ce qui paradoxalement le rend extrêmement présent dans la doctrine. Loin de nous l'idée de faire de Duchamp un catholique contrarié, ce qu'il n'est sûrement pas, mais il en a au moins retenu que le désir se cache partout. Se cacher, c'est justement sa deuxième caractéristique majeure. Chez Marcel Duchamp, l'érotisme a cette particularité d'être un monde obscur, si important, si naturel, et pourtant si tu. L'érotisme est comme un secret, une vérité cachée, mais une vérité quand même :

¹³⁸² D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, op.cit., p. 33.

¹³⁸³ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu*, op.cit., p. 153.

« Je ne donne pas de signification personnelle [de l'érotisme] mais enfin c'est vraiment le moyen d'essayer de mettre au jour les choses qui sont constamment cachées - et qui ne sont pas forcément de l'érotisme - à cause de la religion catholique, à cause des règles sociales. Pouvoir se permettre de les révéler et de les mettre volontairement à la disposition de tout le monde, je trouve que c'est important parce que c'est à la base de tout et qu'on n'en parle jamais. L'érotisme était un thème, et même plutôt un « isme » qui était à la base de tout ce que je faisais au moment du *Grand Verre*. Cela m'évitait d'être obligé de rentrer dans les théories déjà existantes, esthétiques ou autres »¹³⁸⁴.

L'érotisme apparaît ici comme un moyen de subversion, de faire éclater ce qui se passe « en-dessous », un moyen finalement, d'atteindre un stade différent de celui qui nous est donné au départ. Ce nouveau stade est celui des choses primordiales, à la base de tout le reste... comme un concept. L'érotisme chez Duchamp présente des similitudes troublantes avec l'Idée, ils sont tous deux cachés, tous deux essentiels, tous deux avilis par le corps. La sexualité proposée par Duchamp apparaît donc profondément conceptualisée, dématérialisée. Elle perd son caractère corporel, physiquement satisfaisante. Elle est perpétuellement sous-jacente, se cache derrière tout, comme les concepts, vers lesquelles on peut tout faire remonter. Ainsi il apparaît que même cet élément, pourtant si vital, si attaché au sensible et au contentement de celui-ci, est lui aussi placé sous la loi du concept, ou alors que concept et érotisme ne sont qu'une seule et même chose. La contradiction entre les deux s'efface donc, et on ne trouve plus si étonnant de voir un défenseur du concept aborder ainsi le thème de la sexualité.

c) *Poésie et ironie chez Duchamp.*

On l'a souligné auparavant, il y a chez Duchamp une part d'illogisme, une façon de travailler et de montrer les choses assez déstabilisante, qui préfère à la clarté de l'évidence le détour de la supercherie. Cet illogisme provient en partie de la position adoptée par Duchamp pour aborder le monde, position formée par deux éléments naturellement perturbateur : la poésie et l'ironie. Duchamp est un manieur de mots. Sa façon de concevoir les titres, d'écrire de longues listes de notes, de rédiger des articles, de trouver des termes, d'en inventer parfois, prouve son intérêt et son plaisir à créer du sens ou du non-sens avec les mots. Grand amateur de Roussel et de Mallarmé, l'artiste aime les mots et ce qui peut se cacher derrière. Il affectionne les mauvais usages, les erreurs d'orthographe (*Eau de voilette*), les fautes de syntaxe (*La mariée ..., même*). En plaçant ainsi les lettres ou les mots où ils ne devraient pas se trouver, Duchamp utilise une esthétique du déplacement de sens qui le rattache directement à la poésie, elle-même liée à l'humour par le biais du calembour, le jeu de mot, le mot qui ressemble mais qui n'est pas et qui par la subtile différence qui existe entre ce mot et celui qu'il ne remplace qu'imparfaitement, produit un nouveau sens, souvent hilarant. Le calembour a ceci de commode qu'il se fait par associations d'idées. Le calembour est une façon de se passer de la graphie, du son, ou du sens du mot, pour n'en garder que le spectre. Pour Duchamp, c'est une façon de pouvoir faire dire tout et n'importe quoi à un mot, s'il est bien choisi et bien travaillé. Il défend ardemment le procédé qu'il considère comme une activité intellectuelle tout à fait noble :

¹³⁸⁴ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu, op.cit.*, pp. 153-154.

« Les calembours (...) ont toujours été considérés comme une forme d'intelligence inférieure mais c'est pour moi une source de stimulation, à la fois à cause de leur son mais aussi à cause de sens inattendus qui leur sont attachés quand des mots disparates jouent les uns avec les autres. C'est pour moi une source de joie inépuisable - et c'est toujours là à disposition. Quatre ou cinq niveaux de signification surgissent parfois »¹³⁸⁵.

Le calembour fait voler en éclat les relations entre les lettres, les sons et les sens et permettent une transgression, montrant la nature multiple de la réalité. Le calembour est la preuve que plusieurs possibilités existent pour un même mot, qu'il n'est pas figé. Chez Duchamp, la poésie a cette faculté naturelle de pouvoir déplacer les frontières, d'être informelle et d'échapper ainsi à la systématisation : « La poésie est pour lui plus conceptuelle que « littéraire ». « L'œuvre poétique n'a pas de valeur statique, le poème n'est pas le but de la poésie, celle-ci pouvant fort bien exister ailleurs » remarque Tzara »¹³⁸⁶. La poésie est par nature anti-conventionnelle, puisqu'elle repose précisément sur le mouvement, sur l'inattendu. Elle fonctionne à partir du moment où elle place des choses à des endroits inopportuns et que pourtant quelque chose se passe. La poésie est donc une création cognitive, débarrassée du carcan de la logique et de la rationalité. Elle peut s'affranchir de plusieurs barrières que ne sauraient le faire d'autres disciplines et à surtout le mérite de pouvoir embrasser les antagonismes dont le réel est pétri : « l'infraction poétique qui n'est pas sanctionnée pour fait de contrebande esthétique établit un modèle selon lequel le non-sens s'impose comme un geste qui dépasse la contestation ou la négation »¹³⁸⁷. Basée sur le non-sens, ou sur un sens alternatif, elle ne se pose pas comme le destructeur de la matière utilisée, mais comme son « restructureur ». La poésie ne nie pas les termes employés, mais se place selon un champ qui lui permet de les envisager différemment. Elle est donc le terrain idéal pour déployer le paradoxe, qui n'est sinon pas viable dans le monde logique. Nous avons relevé chez Lavier un mécanisme similaire à propos de l'humour. Il est d'ailleurs énormément question d'humour chez Duchamp, qui partage cette qualité avec le Bourguignon. Chez Duchamp aussi, l'humour, comme la poésie, est une façon d'accepter l'inacceptable¹³⁸⁸. Pour prendre un exemple simple, rappelons cet envoi de télégramme alors que Picabia est en train de mourir, où Duchamp lui dit simplement « à bientôt ». Formulée comme une simple boutade, Duchamp évite la lourdeur de ce qu'il doit dire à son ami mourant, tout en lui spécifiant sa hâte de le rejoindre dans l'au-delà, comme si la mort n'était qu'un voyage touristique de plus comme les deux amis en ont déjà fait. Duchamp explique simplement : « C'est difficile d'écrire à un ami qui meurt. On ne sait pas quoi dire. Il faut tourner la difficulté avec une sorte de blague »¹³⁸⁹. L'humour, en permettant de dire l'indicible octroie un raccourci, une abstraction, où sont présentes bien plus de choses qu'il n'apparaît ici. L'humour et l'ironie en particulier ont cette faculté de permettre la coexistence d'éléments contradictoires. Le principe de l'ironie n'est-il d'ailleurs pas de dire le contraire de ce qu'on pense ? C'est une façon légère d'entrevoir le monde et de prendre acte de sa nature paradoxale, mais sans douleur, là où l'esprit rationnel ne fera que buter contre des murs et dont les « pourquoi » se perdront dans le silence, car le monde ne se justifie jamais de rien. Ainsi l'humour chez Duchamp est une forme de

¹³⁸⁵ Entretien avec K. Kuh, *Duchamp*, p. 89 in D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, op.cit., p. 88.

¹³⁸⁶ D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, op.cit., p. 89.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹³⁸⁸ Cf. *ibid.*, p. 110.

¹³⁸⁹ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu*, op.cit., p. 151.

sagesse, et même, selon Judovitz, une philosophie : « Car l'humour chez lui n'est ni une attitude ni une disposition ni un tour de passe-passe ni un clin d'œil furtif, il s'agit d'une philosophie dont la nature ludique « met à l'épreuve les lois de la physique » »¹³⁹⁰. Cette philosophie-là a l'avantage sur les autres d'être libre des contingences morales, sociales et politiques, et de s'exercer sur tout sans discernement. Pour Duchamp, l'humour est un remède contre les pré-requis beaucoup plus efficace que la réflexion pure :

« PC : On a l'impression que chaque fois que vous vous engagez à prendre une position vous l'atténuez par l'ironie ou par le sarcasme.

MD : Toujours. Parce que je n'y crois pas.

PC : Mais, à quoi croyez-vous ?

MD : Mais à rien ! Le mot « croyance » est une erreur aussi. C'est comme le mot « jugement ». Ce sont des données épouvantables sur lesquelles la terre est basée. J'espère que, sur la Lune, ce ne sera pas comme cela ! »¹³⁹¹.

L'humour permet de tout relativiser, de la peine aux choses les plus sérieuses. On retrouve ici bel et bien une résonance avec la façon dont Lavier utilise l'absurde dans l'humour, qui agit comme une pensée active et libre, permettant une vision à la fois plus globale et plus précise des choses. L'humour, comme la poésie sont sauvés par leur nature perturbatrice. Ils doivent agir absolument comme des révélateurs, des bousculeurs, des éléments venant secouer les fondations de nos croyances. Ils génèrent l'inattendu, la surprise, le jamais-vu, ils tordent le monde matériel pour le faire entrer dans l'univers des signes, où tout est permis. S'ils ne remplissent pas cette fonction, ils ne sont que l'ombre d'eux-mêmes. C'est ainsi que seul ce genre de discipline permet à Duchamp de pouvoir mettre sa pensée en action, pensée qui serait trop limitée par un usage normal de la philosophie. L'approche du réel selon Duchamp s'éloigne alors considérablement de celle de Platon. Si lui aussi accorde au concept la valeur absolue, les moyens qu'il utilise pour exprimer cette réalité sont bien différents, plus souples, plus inattendus, parce que cette réalité est pour Duchamp plus complexe et plus fuyante qu'elle ne l'était pour le philosophe grec.

d) *Le paradoxe laviérien, les sens conceptualisés.*

Bertrand Lavier adopte une position similaire. Nous avons pu le voir au cours des analyses d'œuvres, le Bourguignon envisage lui aussi la réalité comme un ensemble complexe dont on ne peut rendre compte avec des moyens unilatéraux. Lui aussi s'appuie sur des conventions pour les discuter aussitôt : « [Le retour à la peinture] n'est qu'un paradoxe de plus de la part de celui qui (...) s'emploie avec une implacable précision à discréditer toutes les soi-disant problématiques avant-gardistes programmées par le geste quand même un peu inconsidéré de Marcel Duchamp »¹³⁹². Il n'en tire absolument pas les mêmes conclusions, mais Lavier partage avec Duchamp le même doute salvateur, la même volonté de mettre en avant ce qu'il faut mettre en question. Duchamp voulait éliminer vision et matière de la création artistique, en mettant en scène la vacuité de ces deux éléments. Lavier veut remettre en cause les pré-requis de la peinture en exposant celle-ci frontalement. Lavier utilise des moyens similaires pour nous faire comprendre que la peinture n'est

¹³⁹⁰ D. Judovitz, *Déplier Duchamp*, op.cit., p. 110.

¹³⁹¹ M. Duchamp, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu*, op.cit., p. 155.

¹³⁹² C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit., p. 13.

pas ce que nous croyions qu'elle était. Sa manipulation des objets les rend tout aussi flottants, tout aussi indéterminés. Ils peuvent ainsi être plusieurs choses à la fois. Il déclare à propos d'un éventuel « retour à la vie civile des objets » : « Ce serait possible. Mais il aurait certains stigmates. Ce bateau, après, peut avoir différentes destinées. Il peut avoir la destinée muséale, traditionnelle, ou être dans un autre espace »¹³⁹³. Le travail qu'il opère sur les objets leur permet simultanément plusieurs existences, ce que le monde « normal », logique, ne saurait leur autoriser. Un réfrigérateur dans le monde normal, n'est qu'un ustensile, et à aucun moment une sculpture ou une peinture. Et pourtant, Lavier prouve que cela fait aussi partie de sa nature. Par la manipulation, l'artiste démontre que le réel est constitué de portes auxquelles nous n'avons pas directement accès et que l'artiste doit en débloquent les serrures. Il diffère ainsi d'Épicure où la connaissance du réelle semble plus aisée, plus directe. Chez Lavier, certes il faut voir, mais il faut *survoir*, ou *bien voir*. C'est une utilisation du visible murement réfléchi. L'accès au réel par les sens est maintenu, mais ceux-ci ont reçue une sévère éducation par la « matière grise », matière grise qui lui a appris à se défaire de certains réflexes (ou conventions) culturels, tel que celui de penser qu'un réfrigérateur ne sera jamais une œuvre d'art. Lavier donc, rattache lui aussi la vision au cerveau, mais il ne lui propose pas l'esclavage comme Duchamp. Le contrôle cérébral permet au contraire à la vision de se libérer des éléments inutiles qui l'entravent, et de s'exercer ainsi de manière plus franche et plus honnête.

e) *La notion de retard chez Lavier.*

De cette manière, Lavier partage avec Duchamp une approche du monde qu'on pourrait qualifier de « différée ». Ce traitement mental de la vision, prend un certain temps, et l'appréciation des œuvres, comme chez son aîné, ne se mesure que sur la durée¹³⁹⁴. Chez Duchamp, ce retard nécessaire prouvait la nature conceptuelle de l'art puisque le temps est immatériel. Chez Lavier, la question ne se pose pas en ces termes, mais il apparaît dans tous les cas que l'art a une dimension temporelle incompressible. Il a produit en ce sens une installation plutôt énigmatique :

« Il y a une sorte de nostalgie du présent, et sans doute quelque fois la nostalgie du futur. En 2000, il y a eu une exposition à Avignon sur le thème de « La beauté ». A cette occasion, j'ai créé une œuvre dans un bar, dans un café. D'habitude, dans les cafés, sur les murs, on voit des vieilles casseroles, des vieux outils, etc., le décor normal. J'ai tout enlevé et j'ai remis à la place les mêmes objets, mais d'aujourd'hui. Sur les murs, il y avait plusieurs machines à expresso neuves, une tondeuse à gazon neuve, une batterie de cuisine neuve etc. Et quand on entrait dans le café, on ne ressentait pas la nostalgie de l'époque actuelle, mais celle des 50 années à venir »¹³⁹⁵.

Lavier ici concède la nature chronologique de son intervention, qui ne peut intervenir qu'après un certain temps dans la vie de l'objet. Son art étant basé sur le réexamen visuel et la reformulation, il faut, en amont de cela, la production d'un objet, et à la suite de celui-ci, la production d'un examen et d'une formulation que Lavier réfutera par la suite. Ainsi, pour reprendre l'exemple précédent : l'usine produit des réfrigérateurs, que la société va accepter comme

¹³⁹³ Entretien avec H.-U. Obrist, *Argo*, op.cit., p. 26.

¹³⁹⁴ Cf. Entretien avec D. Birnbaum, *Bertrand Lavier*, MAM, op.cit., p. 21.

¹³⁹⁵ Ibid., p. 18.

ustensile, et par là, rejeter comme œuvre d'art. Ce n'est qu'après ces temps-là que Lavier peut intervenir, une fois qu'un point de vue a été établi, qu'il peut proposer le sien, qui en apparence contradictoire, révèle la nature pluridimensionnelle des objets. Ce mécanisme ne peut être le fruit que de la réflexion et de la conceptualisation. Si c'est bien le voir qui est mis en action, qui va juger les objets et construire les œuvres, la conceptualisation fait elle aussi partie du processus. Si l'œil fonctionne à toute vitesse, il doit attendre l'avis du cerveau pour marcher correctement. Lavier, qui tout autant que Duchamp cherche l'essence de l'art, a besoin d'établir auparavant quelles en sont les visions, les conventions, et éventuellement les mensonges. L'œuvre susmentionnée rend par exemple compte que les objets prennent une dimension artistique une fois passé un certain âge. La patine du temps leur confère un aspect vénérable, rare, regretté. Pour Lavier, cela ne vaut rien, et le succès de ces objets, s'ils ont survécu dans le temps, tient à leur qualité intrinsèque. En accrochant des objets modernes, il délivre l'art de son aspect culturel, puisque la seule façon de juger l'installation est visuelle, et non pas sentimentalement chronologique. Il y a donc une forme de paradoxe dans la façon de traiter les œuvres de Lavier, puisque celui-ci insiste sur les qualités intrinsèques de l'objet, mais qui ne peuvent être décelées qu'après un certain temps. La beauté de l'objet qu'il exalte était présente a priori, puisqu'il ne modifie pas absolument sa forme. Lui, par ses procédés, ne fait qu'insister sur ces points forts. Cependant son travail ne s'effectue qu'à posteriori du déni esthétique de ces pièces, ce qui implique donc une double temporalité, celle de l'artiste, dont les capacités lui permettent d'anticiper les qualités des objets, et celles du spectateur, qui lui doit attendre un certain temps. Ces deux acceptations se situent malgré tout en retard de l'objet lui-même, qui doit attendre d'être le fruit d'une observation attentive. On retrouve ici quelque part la chaîne des rendez-vous telle que Duchamp l'imaginait, où l'objet doit être « rencontré » par l'artiste à un moment donné. Si cette rencontre n'a pas lieu, la chose restera à jamais une ombre. Il se passe donc toujours un temps entre la production de l'objet et sa jonction avec l'artiste. L'art selon Lavier, donc, ne fonctionne pas aussi simplement et directement qu'un regard sur objet, mais plutôt comme un certain regard sur un certain objet. Sa relation au monde n'est donc pas absolument sensible.

Il s'avère alors que si le rapport au monde de Lavier se fait sur un plan éminemment sensible, il n'en laisse pas pour autant de côté la conceptualisation. Le voir qu'il convoque, puisque c'est le sens qu'il utilise le plus, fait l'objet d'une réflexion et d'une spécialisation. Ce n'est pas un voir effréné, tout puissant que l'artiste met en action, mais un voir maîtrisé. Avec le principe des chantiers, qui restent perpétuellement ouverts, mais sans jamais véritablement se superposer, Lavier s'impose une forme de grille de lecture, et c'est au travers de ce prisme que va se poser son regard sur le monde : « Avant d'être faite, chacune des œuvres doit être littéralement « vue » par lui. L'atelier de ces « voirs » c'est le monde, le réel que Lavier (...) arpente, l'œil non pas vierge, mais toujours focalisé par des préoccupations particulières, celles (...) de sa recherche artistique du moment »¹³⁹⁶. Il y a donc une réflexion qui précède l'usage des sens, même si ceux-ci ont bien la mainmise sur l'objet. Bertrand Lavier ne laisse pas son regard aller de n'importe quelle façon. En ce qu'il met en scène un point de vue précis, par le principe du cadrage ou de la frontalité, l'artiste

¹³⁹⁶ D. Soutif, *Bertrand Lavier*, MAM, *op.cit.*, p. 24.

fait plier le regard sous sa volonté. Ce regard, s'il n'est jamais nié ou dévalué, est toujours interrogé, froissé, remis en question, testé :

« L'artiste ne cesse de multiplier les expérimentations paradoxales sur cette détermination du regard : fenêtres peintes et ainsi reconduites au statut de surface bidimensionnelle, y compris lorsqu'un reste de transparence laisse apparaître l'ombre d'une sculpture d'emprunt, miroirs recouverts de la fameuse touche « à la Van Gogh » au gré de laquelle votre reflet devient celui d'un ectoplasme abstrait, inscription au cadre plat de la photographie sur les trois dimensions de la sculpture etc., on n'en finirait pas de dresser le catalogue de ces travaux sur ces machines visuelles essentielles »¹³⁹⁷.

Dans ces œuvres, Lavier interroge donc autant l'essence du regard que celle de l'art, au point que les deux semblent se mélanger. Chez Lavier, le voir fait l'objet d'un travail de réflexion, c'est-à-dire, d'un travail conceptuel. A partir du moment où il admet que le rapport au réel se fonde sur le regard, et qu'il l'interroge, on se place alors sur une forme de rationalisation de celui-ci. Cependant, on doit bien garder à l'esprit ici que cette conceptualisation se met au service du regard, et non le contraire. C'est bien le regard qui se trouve au début et à la fin de l'opération, mais entre-temps, il est questionné :

« L'auteur des objets peints et autres superpositions ne va pas du concevoir à un voir en quelque sorte surnuméraire, mais bien d'un voir initial qui engendre l'œuvre à un voir final qui l'expose et en partage enfin la vision avec ses spectateurs. Il devrait être inutile de souligner que cette démarche qui mène d'un premier regard par définition solitaire à un regard sans privilèges n'interdit aucune forme de pensée ou d'intelligence - bien au contraire »¹³⁹⁸.

L'anecdote de la découverte du principe de superposition est de ce point de vue édifiante. Lavier l'a d'abord vue, par hasard, on observant un coffre-fort dans sa cave. Ni le réfrigérateur, ni le processus ne lui faisaient face. C'est à la suite de cette observation que l'artiste a pu échafauder un raisonnement à propos des propriétés sculpturales du coffre-fort, puis d'autres objets de ce type. Et, à la fin, c'est bien ce voir, transformé, magnifié, soutenu par la conceptualisation qui est proposé au spectateur. Ici, sensible et cognitif ont travaillé main dans la main.

f) Un équilibre concept-matière.

On se rend alors compte que Lavier, s'il déclare rechercher avant tout une forme d'empirisme, produit de fait une vision du monde où concept et matière sont savamment équilibrés. Son combat contre l'art uniquement spirituel est d'ordre historique, et il s'agissait essentiellement pour lui de remettre la cérébralité artistique à sa place après plusieurs décennies de domination sans partage. Lavier ne rejette pas le concept, il en discute simplement la supériorité. Pour lui, toute œuvre d'art digne de ce nom à une part conceptuelle : « On dit que mon travail est conceptuel. Mais un travail qui ne le serait pas ne serait pas intéressant. Une toile de Cézanne, c'est à la fois de la peinture, une avancée dans la peinture, et une idée que Cézanne se faisait de la peinture »¹³⁹⁹. Autrement dit, la conceptualisation fait partie de l'essence de l'art et on ne peut pas s'en passer. Simplement, cette conceptualisation ne doit pas prendre absolument le pas sur le visuel. La forte matérialité dans l'œuvre de Bertrand Lavier ne doit pas aveugler quant à ces

¹³⁹⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁹⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁹⁹ C. Francklin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 177.

qualités plus immatérielles. L'artiste met en avant la beauté des objets quotidiens tout comme il nous force à nous interroger sur notre rapport à l'art et à ce qui le constitue. On n'oubliera pas que ces chantiers questionnent aussi bien le visuel que le langage employé. Il est évident que la repeinture d'objets augmente leur visibilité, tout comme elle nous force à reconsidérer ce que nous mettons sous la définition du mot « peinture ». Les œuvres *Peinture blanche*, *Peinture Moderne* et *French Painting* sont de ce point de vue exemplaires, puisqu'elles proposent ce qui du point de vue visuel est une sculpture, mais du point de vue analytique est une peinture. De la même façon, *Rouge géranium par Duco et Ripolin* ne devient cohérent que par son titre qui nous suggère à la fois la communion et la discorde entre ces deux pans de pigment, nous amenant à nous interroger sur notre approche des couleurs. On se souviendra aussi que si les superpositions proposent des associations visuelles étonnantes, elles donnent également à voir des combinaisons essentiellement langagières, comme *Revox-Revox*, *Bosch/Bocca*, ou encore *Tudor/Triangle* où une batterie de voiture coiffe une enceinte diffusant un solo de batterie musicale, nous amenant à penser que le mot batterie renferme des réalités bien différentes. Ainsi, pour rejoindre Parsy, nous dirons qu'« il joue des objets comme des mots. Si son travail est essentiellement connu par sa matérialité, il est tout autant fondé sur les écarts de langage qu'il soulève, dans tous les sens du terme »¹⁴⁰⁰. De ce point de vue Lavier opère un renversement historique, où après le raz-de-marée conceptuel post-Duchamp, il lui semblait nécessaire de ramener l'art vers un rapport plus charnel, plus complet, ayant fait à la fois la critique de l'art purement visuel et de l'art purement conceptuel. Il paraît évident à l'artiste que son activité doit relever des deux :

« A la différence des ces œuvres dont nous parlions [Duchamp et les conceptuels] qui ont basculé dans la philosophie et qui « à défaut d'interprétation s'abîment de nouveau dans l'objet et disparaissent tout simplement puisque c'est grâce à l'interprétation qu'elles existent » (A. Danto, *La Transfiguration du Banal*), l'art de Lavier est un art incarné. A ce titre, il en appelle à une expérience globale qui conjugue perception sensible et perception intellectuelle »¹⁴⁰¹.

Au final, plus qu'un agitateur forcené criant au retour à la tradition picturale, Lavier apparaît comme un rassembleur de tendances différentes. De son propre aveu mal à l'aise avec l'héritage conceptuel, Lavier n'a pas pour autant embrassé immédiatement la peinture et la sculpture, exception faite de sa toute première œuvre. Son incursion dans les genres définis de l'art ne s'est produite qu'au moment où ceux-ci redevenaient un enjeu, comme si Lavier ne voulait pas laisser au courant de la Nouvelle Peinture le contrôle du pigment, et laisser ainsi la discipline retomber dans ses travers. En effet, on ne retrouve chez lui rien de l'esprit rétrograde de la Transavangarde italienne, rien de l'expressionnisme existentiel de la bad painting américaine, rien du discours antihiérarchique à propos de la peinture et l'art populaire de la figuration libre. En revanche, on retrouve chez lui une réflexion profonde sur les moyens mêmes de l'art, et sur les conditions de possibilités de chaque médium, travail rattaché à l'art conceptuel. La vision du réel de Lavier est fondée sur le paradoxe, et aucun des deux mouvements selon lui n'est apte à s'en rendre compte, et c'est pour cela qu'il s'empare des armes de chacun des deux camps pourtant farouchement opposés l'un à l'autre :

¹⁴⁰⁰ P.-H. Parsy, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 9.

¹⁴⁰¹ C. Francklin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 52.

« Lavier, fédérateur ironique, réconcilie-là, deux tendances violemment opposées aujourd'hui : un certaine forme d'art née de l' « arte povera » et ce qu'on nomme le retour de la peinture »¹⁴⁰², « Ayant sans doute remarqué que ses contemporains passaient beaucoup de temps à se disputer, les uns s'évertuant à délimiter la frontière au-delà de laquelle un objet banal devient une œuvre d'art, les autres à prêcher la transcendance de la peinture, Bertrand Lavier renverse un peu d'eau savonneuse sous leur pas, espérant peut-être les voir se réconcilier dans la bousculade de la glissade »¹⁴⁰³.

Ainsi, ni Duchamp ni Lavier ne correspond exactement aux doctrines philosophiques auxquelles nous les avons rattachés. Avec deux esprits aussi libres, et toujours plus artistes que philosophes, c'était attendu. Cependant, ces lectures nous ont permis d'établir que leur approche du monde était définitivement différente, et que leurs définitions du réel n'allaient décidément pas de paire. Duchamp reste attaché au fait que la réalité n'est accessible à l'Homme que par la conceptualisation et donc l'intériorisation de ces processus d'accès résolument immatérielles, alors que Lavier défend un rattachement à la réalité par l'essence et l'extériorisation de soi. Qu'il s'agisse de l'objet ou du langage, chacun prend des chemins trop différents pour qu'on puisse réellement parler de filiation entre les deux. Chacun cependant n'est pas aussi déterminé qu'il le dit. Duchamp flirte avec le paradoxe autant que son cadet, et tous deux sont avant tout des hommes de leur époque, des époques différentes. Duchamp est un héritier de l'époque du réalisme, de l'impressionnisme, du fauvisme et du cubisme, de tous ces mouvements picturo-centrés où la vision restait l'inamovible reine. Lavier est l'enfant d'un temps où les mots « concept », « processus », « distance », étaient les maîtres de l'art. Tous deux adeptes d'une vision paradoxale de la réalité, ils se sont dressés contre la vision dominante de leur temps afin de réinsuffler la vie dans la création artistique.

La question du rapport entre Marcel Duchamp et Bertrand Lavier est un point sensible, qui depuis longtemps agite les commentateurs. Même les plus dubitatifs ne peuvent s'empêcher de se poser la question, de lui poser la question, et l'existence même de la présente étude ne va pas contredire ce fait. Il est vrai que Lavier a l'air d'invoquer le fantôme de Duchamp en permanence. Pourtant, lorsque l'on regarde de près les comparaisons tombent et on se rend à l'évidence : on retrouve peu de choses de Marcel Duchamp chez Lavier. Leur approche de l'art ne se porte pas sur les mêmes choses, ne se fait pas sur le même mode. Leur rapport à l'objet est antinomique. Duchamp réprouve l'objet, et l'annule, mettant en scène son absurdité avec les ready-mades, cherchant ainsi à prouver la vacuité de la matière dans le processus artistique. Même au temps où il n'était « que » peintre, Duchamp se fichait éperdument de l'objet et du corps. Il développait déjà pendant sa période cubiste avec le *Nu descendant un escalier* une vision bien personnelle : dès le départ, on sent que son intérêt pour l'objet est absent. Là où Picasso et Braque tournent autour de l'objet, le déstructurent et le recomposent, Duchamp décompose le mouvement de la figure. C'était déjà le cas avec *les joueurs d'échecs*. Même la *Mariée* est un passage entre vierge et

¹⁴⁰²M. Nurisdany, « Lavier entre l'ironie et l'émotion », *Le Figaro*, Paris, novembre 1981.

¹⁴⁰³C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 13.

épouse. Ce qui le fascine c'est le mouvement et comme il le dit, le mouvement est une abstraction. Le mouvement n'est pas un objet, il ne peut être figé sous peine d'être détruit, il ne peut s'apprécier que dans le temps, et s'apprécier mentalement. Duchamp s'est toujours intéressé à ce que l'on ne voyait pas, à ce qui se trouvait en dessous, en dehors, au-dessus, au-delà, mais jamais « sur », son regard a en quelque sorte traversé le monde sans s'arrêter. Lavier au contraire, semble stopper sa marche à chaque fois qu'un objet digne d'intérêt se dresse devant son chemin. Il prend le temps de le considérer, de le jauger, de le juger avant de décider de l'incorporer à son travail. Cette différence se ressent même dans le rythme de travail. Le franco-américain a produit très peu de pièces et a même déclaré prendre sa retraite du monde de l'art, comme s'il répugnait à faire s'incarner ses idées et ses projets. Lavier, au contraire, est l'auteur boulimique de centaines d'artefacts, utilisant parfois le même objet pour plusieurs œuvres, reprenant de vieilles pièces pour les confronter à de nouveaux problèmes... leur rapport à l'œuvre d'art est contradictoire, l'un se basant sur la conceptualisation, l'autre sur l'incarnation. Ceci découle d'une vision du monde spécifique où chacun se fait l'avocat d'un accès au réel différent, rendant parfois inconciliables leurs différences de point de vue sur la façon dont l'art doit rendre compte de cette réalité. En revanche, Lavier est le débiteur de Duchamp en ce qui concerne le rôle de l'artiste. Immanquablement, la façon dont Duchamp a redessiné les contours de la fonction du créateur, son activité, son engagement, tout ceci a été repris, dans les grandes lignes et parfois dans les détails, par son cadet bourguignon. La façon dont Lavier fait de l'art est indubitablement permise par les conclusions émises par Duchamp. S'ils ne sont pas d'accord sur l'importance de l'artiste dans ce processus, ils sont en revanche en harmonie sur le fait qu'un artiste est un auteur pouvant mobiliser des éléments faits par d'autres, et que la naissance de l'œuvre ne peut se faire qu'à partir du moment où ces éléments ont été « rencontrés » par l'artiste. Simplement, la façon dont sont choisis ces matériaux, la façon dont ils sont traités, l'esprit avec lequel ils sont traités, et la destination que l'artiste leur réserve, est singulièrement différente.

Au final, la dette de Lavier envers Duchamp est une dette historique. Celui-ci, en tant que précurseur de l'art contemporain, a durablement imprimé sa marque sur l'ensemble de l'art du XX^e siècle, à tel point qu'il est difficile pour les artistes de renier l'influence du franco-américain. C'est encore pire pour Lavier, qui semble à première vue suivre ses pas. Pourtant, cette influence de Duchamp est trop floue, trop générale, trop incorporée à l'ADN de la création moderne pour que l'on reconnaisse une réelle filiation particulière entre les deux. Si Lavier doit quelque chose à Duchamp, c'est plutôt que le dernier a fourni au premier une sorte de figure repoussoir. Duchamp est sans doute le responsable de la relégation de la vision à un rang inférieur dans l'art du XX^e siècle. En la rétablissant, Lavier formule une réponse historique à celui-ci et donc s'inscrit comme un héritier, un *héritier hérétique*, le fils qui fait le contraire de son père. C'est de cette manière que les deux peuvent se relier sans heurt. Au final, Lavier reprend le combat là où Duchamp l'a laissé, un peu comme si les deux jouaient une partie d'échecs posthume. Duchamp a pris les pions blancs spirituels et joué le premier et a avancé la thèse de la conceptualisation de l'art, tactique utilisée pour contrer l'influence du rétinien, joueur adverse d'une partie précédente. Lavier, lui, le contre avec ses pions noirs physiques pour y opposer sa stratégie de l'incarnation. C'est

précisément parce que Duchamp a institué le « virus » de la conceptualisation, que Lavier a pu développer sa vision de l'art propre¹⁴⁰⁴. En s'opposant ainsi à Duchamp, Lavier construit son art en négatif du premier, au moins en apparence. Lavier est tributaire de Duchamp en ce qu'il a noué un discours historique avec son fantôme, qu'il s'amuse encore à contredire. Le spectre de l'artiste continuant de hanter encore la création contemporaine, il semble nécessaire au Bourguignon de sans cesse réévaluer ce discours, qui, un temps subversif, fait désormais partie des classiques.

Dès lors, on se rend compte qu'avec Marcel Duchamp et Bertrand Lavier, on a affaire à deux œufs différents mis dans le même panier. La comparaison est logique, inévitable, mais trop fragile. Son seul véritable mérite est de permettre de définir avec plus de précision l'art de Lavier, qui s'il ne semble jamais vraiment oublier la figure de Duchamp, ne s'en inspire pas directement, ou alors de manière contradictoire. On gardera, comme pense-bête, l'exemple des deux *Fontaines* que chaque artiste a produit, et qui semble en quelque sorte être la réponse du berger à la bergère, l'un étant le contrepoint parfait de l'autre. Duchamp et Lavier sont ainsi liés par l'histoire, et par le paradoxe. En conséquence, le modèle duchampien apparaît insuffisant pour cerner l'approche laviérienne du réel. Il manque à Duchamp l'amour de l'image, l'intérêt pour l'objet et sa surface. Ceci nous conduit droit à la figure d'Andy Warhol, influence revendiquée par l'artiste, et qui va nous permettre de préciser son rapport à l'ontologie iconique et à la capacité d'une peinture à revendiquer une connaissance de la réalité, ainsi que sur la nécessité de la construction d'une esthétique artificielle. En somme, les points que l'art de Duchamp faisait ressortir en négatif vont pouvoir être expliqués en positif par les postures warholiennes.

¹⁴⁰⁴ Lavier a récemment déclaré dans un entretien radiophonique que son art commence « après Duchamp », CF entretien avec C. Broué, *La Grande Table*, France Culture, 16 novembre 2012.

Chapitre III : Emprunts de Bertrand Lavier à Andy Warhol

Si Bertrand Lavier s'est fréquemment débattu avec l'ombre portée de Duchamp dont on assombrit très fréquemment son travail pour l'expliquer, il fait en revanche beaucoup moins de difficultés à reconnaître qu'Andy Warhol est une inspiration majeure. Il n'a pas hésité à comparer la dette artistique qu'il pense avoir envers chacun d'entre eux, pour mieux affirmer l'importance de l'artiste pop : « Je trouve plus perspicace de m'affirmer comme un héritier de Warhol que de Duchamp - et plus juste, en ce qui me concerne »¹⁴⁰⁵. Lavier a déclaré à d'autres reprises que le maître de la « Factory » avait pu avoir une influence sur son travail. Pourtant, cette piste n'a jamais été profondément exploitée par les commentateurs. Nous allons donc tenter ici d'explorer un peu plus avant cette possible connexion, et tenter d'établir des rapports et des ponts entre la pratique des deux artistes. Il nous semble important de nous pencher sur cette possible relation pour plusieurs raisons. Premièrement, il s'agit d'une des seules « inspirations » revendiquées par l'artiste, et donc une des rares possibilités de pouvoir l'inscrire dans une certaine histoire de l'art. Deuxièmement, la mobilisation de certains matériaux ne peuvent sembler innocent, et convoquent immédiatement la silhouette d'Andy Warhol. On pense ici aux boîtes repeintes de *Fast* qui rappellent les *Brillo Boxes*¹⁴⁰⁶, ou aux *Walt Disney Productions*, qui résonnent inévitablement avec l'obsession de l'Américain pour les grandes icônes populaires et les genres mineurs en général. Il ne faut pas chercher à voir ici de notre part une volonté absolue de rattacher le travail de Bertrand Lavier à celui d'Andy Warhol, dans le but de le grandir d'autant et de le placer dans une filiation flatteuse. Il s'agit essentiellement cette fois d'examiner l'œuvre du Bourguignon au travers d'un prisme nouveau et différent, qu'il a lui-même fourni et revendiqué, et non pas simplement de trouver les points de raccord et de divergence entre les deux artistes. Le travail de Warhol s'étalant sur plus de trente ans et prenant des formes très diverses, la bibliographie étant extrêmement conséquente, nous nous bornerons ici à envisager son œuvre à l'aune des thèmes afférents à notre sujet, principalement la définition de la réalité et comment exprimer celle-ci artistiquement. Nous allons donc tenter d'établir des passerelles entre les deux artistes selon trois angles : le rapport à la société, la distance assumée de l'artiste, et les liens que chacun fait entre le réel et la peinture.

¹⁴⁰⁵ « Portrait de Bertrand Lavier ». Entretien avec J. Daive, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 193.

¹⁴⁰⁶ Cf. ANNEXES, fig. 76.

1) L'artiste face à la société

Le premier point de convergence entre les deux créateurs, et le plus évident, est sans aucun doute leur mobilisation d'éléments issus de la société de consommation. Pour Andy Warhol, cela se vérifie avec la représentation de biens industriels et de marques célèbres comme Coca-Cola ou Campbell's Soup, de vedettes contemporaines ou d'événements marquants ; tandis que pour Bertrand Lavier, le constat s'opère avec l'utilisation de véritables objets manufacturés de consommation courante. Chacun utilise des items venus « du monde normal », et transforme en œuvre d'art un matériau considéré comme vulgaire. Il s'agit donc ici de chercher à savoir si les deux artistes, entretiennent un rapport de même nature avec la société dont ils sont issus. Nous allons examiner ce rapport selon trois axes : le contexte, le nivellement culturel, et enfin nous aborderons la vision que chacun a de sa propre société.

1.1. Un contexte favorable ?

Lorsqu'Andy Warhol débute sa carrière artistique au tournant des années soixante, l'environnement est particulier. C'est l'expressionnisme abstrait qui domine, avec des artistes comme Jackson Pollock, Mark Rothko ou Willem de Kooning. Ces artistes sont défendus par le critique Clément Greenberg qui milite féroce pour l'autonomie de l'art. Selon sa théorie, l'art ne doit pas sortir de son propre cadre, réfléchir sur ses propres moyens. Il évacue ainsi le problème du sujet, du thème. Il n'est donc pas question pour la peinture – puisqu'il s'agit essentiellement, pour ne pas dire exclusivement, de peinture –, d'aborder les problèmes de la société, qu'il s'agisse de la politique ou de l'industrie. A la fin des années cinquante, leur célébrité est mondiale et la récente mort de Pollock ne fait que mythifier d'autant plus leur aura. Avec les francs-tireurs Jasper Johns et Robert Rauschenberg, ils sont les grands héros de l'art américain. C'est dans cette atmosphère particulière que s'avance Warhol, dont la personnalité et le parcours ne cadrent pas avec l'environnement présent. Lui représente l'inverse de ce que préconise Greenberg. La première particularité de Warhol est son activité de publicitaire. Après avoir étudié l'art commercial à l'Institut de Technologie de Carnegie à Pittsburgh, Warhol se lance à New-York dans une carrière dans la publicité, où il acquiert rapidement une grande réputation, gagnant différents prix et expositions, et faisant suffisamment fortune¹⁴⁰⁷ dans ce domaine pour commencer à acquérir des biens immobiliers et des œuvres d'art, ainsi qu'à recruter des assistants pour l'aider à la réalisation

¹⁴⁰⁷ Selon B. Buchloh, Warhol gagnait à l'époque 65 000 dollars par an, Cf. *Andy Warhol Rétrospective*, Centre Georges Pompidou Paris, 1990, p. 39.

de ses projets¹⁴⁰⁸. Il fait donc figure d'énergumène quand il arrive sur la scène artistique, qui ne lui réserve pas un accueil des plus chaleureux. Il confie ainsi que sa première carrière dans la publicité était un obstacle majeur à sa reconnaissance en tant qu'artiste à part entière : « J'étais très connu dans le milieu de la publicité (...). Mais si on voulait être considéré comme un artiste « sérieux », on n'était pas supposé avoir en quoi que ce soit affaire avec le monde de la publicité. De [Antonio] était la seule personne que je connaisse qui négligeait ce genre de distinctions sociales désuètes pour ne considérer que l'art »¹⁴⁰⁹. Lors de l'exposition *The New Realists* à la galerie de Sydney Janis en octobre 1962 sont présentés les travaux des nouveaux artistes européens, les nouveaux réalistes, ainsi que ceux des créateurs américains émergents comme Warhol. C'est aussi la première exposition du pop art américain en tant que tel. Ulcérés par cela, Robert Motherwell, Mark Rothko, Adolf Gottlieb et Philip Guston décident de quitter la galerie qui les représentait jusque-là, en signe de protestation. Rothko aura même des mots très durs à l'égard des jeunes artistes américains présentées, et plus spécifiquement Warhol¹⁴¹⁰. Il y a en effet un gouffre entre les créations de Warhol, Lichtenstein et autres et les représentants de l'« action painting » et des « colorfields », qu'il s'agisse de la technique, des sujets ou de l'état d'esprit. Là où l'expressionnisme abstrait s'engage sur la voie de l'expression d'un contenu intérieur, sur la libération métaphysique de sentiments personnels, au moyen d'une peinture abstraite et plutôt intellectuelle, le Pop Art propose des images simples, tirées du monde contemporain et de la culture de masse, selon une facture anonyme. L'attitude distante et faussement superficielle de Warhol semble être le parfait contrepoint de ces artistes engagés, sérieux et tourmentés, comme le remarque Ottinger : « Expression subjective, inspiration, talent, savoir-faire se voient systématiquement contestés par Warhol, qui leur oppose passivité, délégation, production « industrielle » »¹⁴¹¹.

Ce contexte poussa notamment Warhol à cacher ses travaux commerciaux et à ne pas mentionner ses activités de publicitaires lorsqu'il commença à démarcher les galeries et les acheteurs¹⁴¹². Cela en dit long sur les aprioris du monde de l'art américain de l'époque, encore obnubilé par sa première véritable génération de peintres d'envergure mondiale. En tant que jeune artiste, Warhol ne se reconnaissait pas dans le travail de ses prédécesseurs – avec une exception notable pour Johns et Rauschenberg qu'il admira profondément et qui furent ses amis – et ressentait le besoin de faire de l'art différemment, sentiment ressenti par ses semblables. Le monde d'alors subissait une telle évolution que l'art se devait d'en faire l'écho. On se trouve ici dans un monde divisé en deux, où le milieu de l'art est gouverné par une forme de création très intériorisée, intellectuelle et tournée vers elle-même, où la société n'a pas droit de citer, et où une génération montante, abreuvée d'autres références et mue par d'autres motivations, se donne la mission de faire un art à l'image du monde, là où leurs aînés cherchent par le truchement de l'art à

¹⁴⁰⁸ Cf. les biographies établies par M. F. Nathanson in *Andy Warhol Rétrospective*, ibid., pp. 402-407, et par E. Philippot, in *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, RMN, Paris, 2009, pp. 352-353.

¹⁴⁰⁹ A. Warhol, P. Hackett, *Popisme, les années 1960 de Warhol*, Flammarion, Paris, 1980, 2007, p. 35-36.

¹⁴¹⁰ Willem de Kooning déclara également à Warhol lors d'une fête en 1969 : « Vous êtes un assassin de l'art, un assassin de la beauté, et vous-même un assassin du rire. Je ne peux pas supporter votre œuvre ! » in A. C. Danto, *Andy Warhol*, Les Belles Lettres, coll. Le goût des idées, Paris, 2011, pp. 104-105.

¹⁴¹¹ D. Ottinger, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., p. 43.

¹⁴¹² Cf. A. Warhol, P. Hackett, *Popisme, les années 1960 de Warhol*, op.cit., p. 29-30.

faire une image de l'esprit. Comme Danto le souligne, à propos des premières peintures de Warhol mettant en scène bandes dessinées et réclames publicitaires : « Les gens comprenaient ces images, parce que l'univers qu'elles évoquaient était l'univers des gens. Le monde projeté par l'expressionnisme abstrait était le monde de ceux qui peignaient des toiles »¹⁴¹³.

Ici, on constate que le contexte dans lequel Bertrand Lavier a commencé sa propre carrière artistique est similaire. Lui aussi dut composer avec un héritage, une époque, où le recours à la vision était considéré comme un avilissement de l'art, dans un univers dominé par le conceptuel. Evidemment les termes diffèrent. On ne saurait mettre dans le même panier l'expressionnisme abstrait et l'art conceptuel, étant donné le rejet quasi-total de la peinture, soit le refus de l'unique moyen du premier par le second. Ceci étant, c'est plus la réaction des jeunes artistes face à la domination des genres susnommés qui nous intéresse. Les deux mouvements forcés que furent l'expressionnisme abstrait et l'art conceptuel au temps où Warhol (les années cinquante) et Lavier (les années soixante-dix) commencent leur carrière, reposent chacun sur une vision interne de l'art, et les deux artistes vont réagir en cherchant à élargir le champ de la création, vers l'extérieur de l'art, les poussant à prendre le chemin inverse de leurs prédécesseurs. Pour l'Américain, ce sera un retour à la figuration, un désengagement personnel, et une incorporation des images et des sujets de la société contemporaine ; pour le Français, ce sera le retour à un art très visuel, tourné vers la manipulation concrète d'objets industriels et de catégories artistiques. Comme on a pu le constater auparavant, Lavier aussi a pu constater la domination de l'art conceptuel à son époque, c'est même au travers de ce type de création que sa rencontre avec l'art contemporain s'est effectuée. Si, de son propre aveu, Lavier n'y connaissait rien à l'art de son temps avant de visiter par hasard la galerie Daniel Templon à la fin des années soixante, on peut difficilement imputer à Warhol la paternité de sa réaction future, même si, la première exposition de Warhol en France ne remonte alors qu'à 1964 et son exposition chez Ileana Sonnabend, galerie que fréquentera par la suite le jeune Lavier¹⁴¹⁴. Toutefois, on ne peut que remarquer les similarités de réaction face à la domination d'un art jugé trop spirituel. Immédiatement, chacun a cherché à raccrocher l'art à une forme de concrétude, à le réinscrire dans le flux de la société, de l'arracher à l'éther. On peut s'interroger sur cette disposition de Lavier à revendiquer a posteriori l'héritage de Warhol alors qu'il a beaucoup plus de mal à assumer celui de Duchamp. On peut ici formuler cette hypothèse : au fond, l'exemple que Warhol a pu donner, c'est celui d'une pratique sans complexe de la peinture. Si Lavier n'a pas eu de formation artistique, Warhol en a eu une, mais celle-ci est d'ordre technique, et non pas artistique – à la différence des peintres expressionnistes abstraits. L'Américain prend à l'égard de ses aînés, mais aussi de toute la lourde tradition européenne qui le précède, une attitude désinvolte, agissant comme si ses techniques et ses sujets n'étaient pas prohibés par ses pairs et ses aînés. En somme, l'exemple de Warhol constitue pour Lavier une sorte de « précédent judiciaire », lui octroyant le droit de faire comme si tel ou tel artiste n'avait pas jeté l'anathème, quelques années plus tôt, sur telle technique ou tel genre. Il revendique à la suite de Warhol une approche plus plastique, plus pragmatique de l'art, qui se doit de puiser dans toutes

¹⁴¹³ A. C. Danto, *Andy Warhol*, Les Belles Lettres, coll. Le goût des idées, Paris, 2011, p. 39.

¹⁴¹⁴ Cf. P. Tillet, *Bertrand Lavier, depuis 1969*, *op.cit.*, p. 121.

les strates de la société, au lieu de ne se considérer que comme l'expression d'un improbable et impalpable esprit. Chez l'un comme chez l'autre, on observe une amoralisation des choix et des techniques là où les générations précédentes insufflaient un sous-texte à tout geste effectué. La propension de l'expressionnisme abstrait à revendiquer une forme de pureté de l'art, et de l'art conceptuel à prôner le travail sur lui-même, a poussé Warhol et Lavier à chercher ailleurs la matière première de leur création, celle utilisée par leurs aînés leur semblant insuffisante ou trop déphasée par rapport au monde. Ceci nous amène alors à considérer précisément la nature des sources de leur travail.

1.2. Vers une égalité des sources de l'art.

Si l'art a besoin de s'ouvrir au monde, autant qu'il s'attaque à sa forme la plus contemporaine. Pour Warhol, c'est la plongée dans l'univers quotidien qui est la clé de la rencontre entre l'art et la vie. C'est ce que Danto a nommé dans son livre le *Lebenswelt*, le « monde de l'expérience courante »¹⁴¹⁵. Il est alors nécessaire de puiser dans ce que les gens ont en commun, ce qui les relie, ce dont ils peuvent faire l'expérience quotidiennement et directement. Au tournant des années cinquante, les Etats-Unis sont tout entier tournés vers l'*American Way of Life*, une société sûre et paisible basée sur la jouissance de biens matériels toujours plus technologiques. Avec la croissance économique, des millions d'Américains (la middle-class), accède à un mode de vie plaisant et uniforme : maison, voiture, appareils électroménagers, télévision. Les disparités régionales, sociales et économiques s'estompent. C'est l'effet de standardisation induit par cette société qui fascine Warhol, qui l'explique avec sa fameuse déclaration d'amour à la marque de soda Coca-Cola :

« Ce qu'il y a de formidable dans ce pays, c'est que l'Amérique a inauguré une tradition où les plus riches consommateurs achètent en fait les mêmes choses que les plus pauvres. On peut regarder la télé et boire du coca-cola, et on sait que le président boit du coca-cola, Liz Taylor boit du coca, et, pensez donc, vous aussi pouvez boire du coca. Un coca est toujours un coca, et aucune somme d'argent ne peut vous procurer un meilleur coca que celui du clochard au coin de la rue »¹⁴¹⁶.

Ce n'est pas pour rien si la fameuse bouteille de cola fût le sujet des premières œuvres de Warhol. Produit de consommation de masse par excellence, il est aussi répandu partout dans le monde au point de devenir le symbole de la culture américaine. C'est un point d'accès direct à un univers, une façon de voir le monde, et c'est cette rapidité d'action qui intéresse Warhol. La société américaine des années cinquante avait produit une foule d'éléments vécus, utilisés et aimés de dizaine de millions de gens. Il n'y avait donc pas besoin d'aller chercher très loin le vecteur qui permettrait de reconnecter l'art à la vie, et de pallier ainsi aux inconséquences intellectualistes de ses aînés expressionnistes abstraits :

« Les artistes pop utilisaient des images que n'importe qui en descendant Broadway pouvait reconnaître en une fraction de seconde : bandes dessinées, nappes de pique nique, pantalons pour hommes, célébrités, rideaux de douche, réfrigérateurs, bouteilles de Coca,

¹⁴¹⁵ A. C. Danto, *Andy Warhol, op.cit.*, p. 29

¹⁴¹⁶ A. Warhol, *Ma Philosophie de A à B*, p. 89 in D. Ottinger, Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, *op.cit.*, p. 39.

toutes ces incroyables choses modernes que les expressionnistes abstraits s'étaient donné tant de mal à ne pas remarquer »¹⁴¹⁷.

C'est ainsi que Warhol commença par puiser son inspiration dans la bande-dessinée et les produits industriels, deux éléments-clés, l'un représentant la lecture à l'usage de tous, des plus jeunes et plus vieux, et l'autre les objets auxquels tout le monde à accès : « La presse bas-de-gamme devient pour lui une mine, et il se mit à peindre deux types d'images : les unes tirées des bandes dessinées, comme Dick Tracy et Superman, Popeye, Zoé ou le Petit Roi, les autres tirées des publicités, des logos brutaux et directs, en noir et blanc, sans ambiguïté et, dirait-on, sans art »¹⁴¹⁸. Commence alors pour Warhol une patiente exploration des symboles de l'Amérique.

Comme nous venons de le dire la représentation de la société américaine par Warhol s'effectue au départ selon deux axes majeurs, l'industrie des biens, et l'industrie des loisirs. A ses débuts, c'est-à-dire à la fin des années cinquante, alors qu'il est encore un publicitaire actif et reconnu, l'artiste réalise essentiellement des dessins d'objets courants : réfrigérateurs, pistolets, denrées, affiches publicitaires, etc. La transition entre son métier et ses velléités artistiques se fait donc naturellement, ou plus précisément, induit un rapport de cause à effet. En tant que publicitaire et consommateur, Warhol est parfaitement au courant des besoins de l'Américain moyen, son travail consistant à répondre à ceux-ci, ou le cas échéant, à les créer. Le choix des sujets va donc s'imposer à Warhol plus qu'il ne va les choisir – nous reviendrons sur ce point –, et ceci va l'encourager à considérer que si l'art a réellement cette vocation à rendre compte de l'état du monde, alors il n'y a pas à retrancher. L'artiste a le devoir de représenter ce qui est au cœur même de la vie, quand bien même ces éléments s'avèreraient peu reluisants, incompréhensibles, frivoles ou choquants. Cette volonté est observable dès ses premiers pas dans le monde de l'art. Lorsqu'il présenta pour la première fois les *Campbell's Soup* à la Ferus Gallery en 1962, Andy Warhol expose trente-deux peintures de conserves, correspondant aux trente-deux saveurs de soupe proposées par la célèbre marque¹⁴¹⁹. Ici l'artiste ne convoque pas simplement le symbole de l'industrie agro-alimentaire, mais bien les repas eux-mêmes, qui constituent le quotidien de tant d'Américains. Ne choisir d'un parfum laisserait place au risque que celui qui n'en mange pas pour diverses raisons ne puisse se reconnaître dans la peinture. En représentant l'intégralité des goûts disponibles, Warhol couvre l'entière réalité des soupes Campbell's et ce faisant, produit une peinture en prise directe avec la vie de dizaines de millions d'Américains.

L'ensemble de l'œuvre peinte et filmée de Warhol peut être envisagée comme une volonté de représenter le spectre le plus large possible de la société contemporaine. Il ne se limite pas aux vedettes de l'écran comme Marilyn, Liz Taylor ou Elvis, mais s'intéresse à tous les domaines qui se distinguent au fil du temps : la politique avec Mao, Nixon et Carter ; les couturiers avec Yves Saint-Laurent, Giorgio Armani¹⁴²⁰ et Sonia Rykiel ; les hommes d'affaires comme Nelson Rockefeller¹⁴²¹ ou Giovanni Agnelli. Warhol s'adapte aussi au changement et remplace sans états d'âme les anciennes

¹⁴¹⁷ A. Warhol, P. Hackett, *Popisme, les années 1960 de Warhol*, op.cit., p. 25.

¹⁴¹⁸ A. C. Danto, *Andy Warhol*, op.cit., pp. 30-31.

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴²⁰ Cf. ANNEXES, fig. 100.

¹⁴²¹ Cf. ANNEXES, fig. 83.

vedettes par les nouvelles, comme Mickael Jackson ou Debbie Harry, la chanteuse de Blondie. Toutefois, il convient de remarquer que la célébrité n'est en rien la condition sine qua non de la représentation pour Andy Warhol, qui a tout aussi bien réalisé le portrait de gens relativement inconnus du grand public (*Ethel Scull 36 Times*¹⁴²²), que de parfaits anonymes (*Crowd*¹⁴²³, *Nine Heads of Japanese Corporations*¹⁴²⁴). Warhol accepte de peindre pour toute personne pouvant s'attacher ses services, tant et si bien que nombre de portraits sont encore aujourd'hui non identifiés¹⁴²⁵. Ceci remet ainsi en cause l'idée reçue selon laquelle Warhol est avant tout le peintre d'une certaine société du spectacle, et que sa fascination se limite aux personnalités-clés d'une époque. Si le monde du show-business est bien l'un des champs majeurs d'investigation de l'artiste, Warhol ne s'y intéresse pas de manière exclusive. Son rayon d'action est beaucoup plus vaste, la vie contemporaine ne se limitant pas à la vie des stars. Son ambition étant de représenter honnêtement le monde actuel, il ne saurait se limiter aux mondanités, et aux objets industriels. C'est cette incursion dans la vie des anonymes qui motive d'ailleurs sa représentation des accidents et des catastrophes, comme il le dit lui-même :

« En réalité tu vois, ce n'était pas l'idée des accidents ou des choses comme ça, c'est un truc simple. Tout est parti des boutons, ça fait longtemps que j'aimerais savoir qui a inventé les boutons et puis j'ai pensé à tous ces gens qui ont travaillé sur les pyramides... je me suis toujours un peu demandé ce qui pouvait bien leur arriver, pourquoi ils ne sont nulle part. Alors je me disais toujours que ce serait quand même plus simple de faire une peinture des gens morts dans des accidents de voiture, parce que quelque fois, tu vois, on ne sait absolument pas qui c'est. (...) Les gens dont on sait qu'ils veulent faire des choses et ils ne les font jamais, ils disparaissent si vite, et puis ils se font tuer ou quelque chose comme ça, tu vois, personne n'est au courant. Je me suis dit que j'allais peut-être faire une peinture sur une personne qu'on ne connaît pas ou un truc comme ça »¹⁴²⁶.

Le pouvoir n'est pas non plus le moteur de la représentation pour Warhol qui a également mis en scène les « déclassés ». Une de ces premières peintures, *Advertisement*¹⁴²⁷ (1961), mélange plusieurs prospectus (teinture pour cheveux, aide à la musculation, chirurgie esthétique du nez, Pepsi, amaigrissement...), toutes ces aspirations cachées du monde, qui le régissent, Warhol, mettant à jour les obsessions psychiques de l'époque à propos de l'apparence, de la performance physique, et des dérives jeunistes (le slogan de Pepsi illustré ici était « Now It's Pepsi for Those Who Think Young »¹⁴²⁸). De la même façon, *Most Wanted Men*¹⁴²⁹ (1964) reproduit les portraits d'individus dangereux, tandis que *Ladies and Gentlemen*¹⁴³⁰ (1975) met à l'honneur les travestis, qui incarnent eux aussi une part du monde : « Les travestis sont les archives ambulantes de la féminité idéale de la star de cinéma. Ils remplissent une fonction documentaire, en consacrant généralement leur vie entière à maintenir vivante et disponible pour l'inspection (pas de trop près) la chatoyante alternative »¹⁴³¹. Warhol représente l'Amérique sous toutes ces formes, même les plus inattendues

¹⁴²² Cf. ANNEXES, fig. 71.

¹⁴²³ Cf. ANNEXES, fig. 72.

¹⁴²⁴ Cf. ANNEXES, fig. 99.

¹⁴²⁵ Cf. E. Philippot, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 144.

¹⁴²⁶ B. Buchloh, *Andy Warhol Rétrospective, op.cit.*, p. 53

¹⁴²⁷ Cf. ANNEXES, fig. 107.

¹⁴²⁸ Soit, « Ceux qui pensent jeune préfèrent Pepsi ». Traduction N. Ferrand.

¹⁴²⁹ Cf. ANNEXES, fig. 79.

¹⁴³⁰ Cf. ANNEXES, fig. 91.

¹⁴³¹ A. Cueff, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 117.

et les plus extrêmes. Il apparaît judicieux ici de ne rien retrancher car mêmes les strates extrêmes et marginales – ou précisément celles-ci puisqu’elles marquent les frontières de la société et par-là aident à la définir– sont aussi des indicateurs sur les représentations créées par les sociétés. C’est ainsi qu’un travesti est vu par Warhol à la fois comme un type américain sous-représenté, et donc nécessitant la mise en image, et à la fois comme un répertoire de représentations de la féminité et de la séduction telles que la société les a digérées depuis plusieurs décennies. Les travestis apparaissent alors comme le produit ultime d’une civilisation dont ils vont révéler les aspirations. Ici apparaît un mécanisme crucial de la production de Warhol. Une fois son « nom » installé dans la sphère de l’art contemporain, et son activité de portraitiste de star reconnue, il obtient le pouvoir de transformer n’importe qui en personnage célèbre :

« Dans les années 1980, le nom de Warhol est devenu une marchandise à part entière, un label qui garantit à quiconque passe entre ses mains une image glamour dignes des plus grandes stars. Peu importe au fond que l’on soit actrice ou princesse, puisque le traitement demeure le même pour tous : gros plan cinématographique, flash gommant les imperfections et couleurs sublimées »¹⁴³².

Or, comme on l’a constaté, son intérêt pour les inconnus remonte aux origines mêmes de sa pratique. Cela nous permet de confirmer que la célébrité n’est pas un pré-requis absolu pour être l’élection du sujet, et que cette célébrité ne peut se concevoir que sous deux formes dans le système warholien : intrusion de l’imagerie populaire, et conséquence de l’intervention de l’artiste. Ceci indique la volonté d’un nivellement culturel, les anonymes recevant le même traitement que des stars internationales comme Marilyn ou Elvis. Warhol semble indifférent au statut de sujet qu’il a choisi, seul lui importe sa capacité à représenter fidèlement une strate de la société.

Ici transparait la volonté d’annihiler la disparité entre « high » et « low », qui s’annonce de façon très nette avec des œuvres comme *Last Supper* ou *Raphael Madonna \$ 6.99*¹⁴³³, qui transforment des chefs d’œuvres de l’histoire de l’art en illustration pour boîtes de soupe. Warhol met ici en scène des images-types de l’histoire de l’art, des images rémanentes, des survivances dans la culture, des représentations ultra-digérées par la société moderne, qui en a fait les tenants d’une culture commune. C’est en cela qu’ils deviennent les sujets de la peinture de Warhol, en tant que représentant du grand art dans la culture de masse, sans la noyade de la niche du « High » dans l’océan du « Low », qui ici semble toujours le vainqueur. Cette volonté se retrouve du reste dans la deuxième partie de sa carrière où Warhol se concentra sur la réalisation de films « underground », dans lesquels l’artiste cinématographie les actions minimales de personnes inconnues la plupart du temps :

« Lors de ses premières tentatives, il avait lui-même filmés des gens impliqués dans des activités de base : manger, dormir, se faire couper les cheveux, fumer, boire, faire l’amour. On aurait pu y voir le prolongement de ce qu’il peignait (boîtes de soupe, contre-portes, réfrigérateurs, cartons d’emballage), le banal et le quotidien, ce que tout le monde fait partout, la plupart du temps. Tout était intéressant, aucune chose n’était plus intéressante qu’une autre »¹⁴³⁴.

Le large éventail de choix recherché et sans cesse augmenté par Warhol nous amène à considérer le but profond de sa tentative. En développant le « pop art » à son paroxysme, où se

¹⁴³² E. Philippot, *ibid.*, p. 144.

¹⁴³³ Cf. ANNEXES, fig. 104.

¹⁴³⁴ A. C. Danto, *Andy Warhol, op.cit.*, p. 85.

mêlent les célébrités, les anonymes, les biens de consommations, la sexualité et la mort, l'artiste élabore un système où l'art peut émerger de toute chose. Il raconte qu'une sorte de révélation à ce sujet s'est opérée lors d'un voyage effectué avec des amis vers la Californie, alors que sa carrière artistique n'en est qu'à ses débuts :

« Plus nous nous enfonçons à l'ouest plus le paysage traversé par l'autoroute devenait pop. Tout d'un coup, nous nous sentions comme des initiés, même si le pop était partout : c'était ça le truc, la plupart des gens étaient blasés, tandis que nous étions encore éblouis, pour nous c'était le nouvel art. Une fois que vous deveniez pop, vous ne pouviez plus voir un signe de la même façon qu'avant. Et une fois que vous pensiez pop, vous ne pouviez plus voir l'Amérique de la même façon »¹⁴³⁵.

En cherchant ainsi à représenter tous les éléments représentatifs de la société dans son ensemble, Warhol développe une capacité à voir l'art partout, et créant des œuvres à partir de cette idée, inscrit réellement cette possibilité dans l'art contemporain. L'activité de l'artiste consiste alors à rester disponible à l'émerveillement, et ainsi pouvoir voir la beauté dans le paysage quotidien. Le pop art est un des premiers à instiller dans l'esprit artistique qu'il peut réenchanter le quotidien, que la beauté, l'enthousiasme peuvent sortir des choses les plus prosaïques. Buchloh observe à ce sujet que Warhol recherche toujours dans ses œuvres une autonomie de l'image, obligeant le spectateur à se retrouver seul face à ce qu'il n'avait pas vu, ce qu'il avait oublié de voir, ce qu'il ne voulait pas voir : « Le style des images de Warhol (tant dans les compositions unitaires emblématiques que dans les répétitions modulaires) étouffe toutes les résonances poétiques et empêche le spectateur de se livrer à des libres associations avec les éléments picturaux, l'obligeant au contraire à un face à face sans échappatoire »¹⁴³⁶. Chez Warhol la peinture ne représente pas une évasion, qu'elle soit interne ou imaginaire, mais d'une rencontre brutale avec ce qu'elle représente. Alain Cueff observe également ce phénomène, où l'auteur relie lui aussi à la fois les sujets, les moyens et les façons de représenter :

« Dans les mois qui suivront, les boîtes de soupe Campbell, les timbres, les dollars, les planches à colorier seront seulement altérés par un changement d'échelle qui rendra monumentaux des motifs originaux aux dimensions modestes. Le principe de ces œuvres, où viennent brutalement au premier plan des motifs inaperçus, se laissent facilement décrire, mais les effets sont beaucoup plus complexes. Warhol fait jaillir sous nos yeux ce que nous néglignons, ces signes dont la fonctionnalité nous endormait, et en accuse le pouvoir de terreur profane par la répétition. Inhérente à la fois au mode de production des objets industriels et à la circulation des images publicitaires, mais détournée de sa mission persuasive, il fait de la répétition l'instrument d'une mise à l'épreuve du regard et « de ce que nous sommes » (...). L'œuvre de Warhol : ce n'est pas celle d'un observateur de la nature morte, où l'image est comprise comme un objet, mais celle du peintre de la vie d'un grand monde moderne »¹⁴³⁷.

Le rôle paradoxal de la répétition a été remarqué aussi par son ami John Cage : « Andy s'est efforcé, par la répétition, de nous montrer qu'il n'y a pas vraiment de répétition, que tout ce que nous regardons est digne de notre attention »¹⁴³⁸. On se rend ici bien compte que ce qui intéresse Warhol ne sont pas les phénomènes extrêmes de la société, telles que la célébrité ou certaines formes de sexualités, mais plutôt que celles-ci appartiennent à un réseau plus vaste de représentations communes qui édifient nos sociétés. Il n'y a pas de recherche d'exotisme ou de phénomènes supranormaux. S'interrogeant sur le cas d'Américains laissant tout pour vivre dans des

¹⁴³⁵ A. Warhol, P. Hackett, *Popisme, les années 1960 de Warhol*, op.cit., p. 68.

¹⁴³⁶ B. Buchloh, *Andy Warhol Rétrospective*, op.cit., p. 50.

¹⁴³⁷ A. Cueff (dir.) *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., p. 28.

¹⁴³⁸ J. Cage, in *Andy Warhol Rétrospective*, op.cit., p. 13.

contrées lointaines, évoquant l'aventure, le dépaysement, et une destinée moins ordinaire, Warhol avoue : « Je voulais ne jamais vivre dans un endroit où on ne pourrait pas rouler sur la route et voir les drive-in et les cônes de glace gigantesques de hot-dogs et les signes des motels qui scintillent »¹⁴³⁹.

Ici la connexion avec Bertrand Lavier se fait naturellement. L'ensemble de son art, en tant que prise en compte esthétique d'objets industriels, peut se comprendre comme une réévaluation de notre environnement quotidien. Lavier partage le même scepticisme que Warhol quant à l'utilisation d'un matériau trop exotique, ou d'un traitement résolument fantaisiste : « Si on est dans le surréalisme, avec un imaginaire à 100 000 kms de la vie, les gens un peu naïfs se disent « voilà c'est de l'art ! On est ailleurs, on est dans la fantasmagorie ! ». Cela, ça ne m'intéresse pratiquement jamais »¹⁴⁴⁰. Pour l'artiste bourguignon non plus l'art ne doit pas être le fruit d'une imagination trop débridée ou d'une rêverie trop éloignée de la réalité. La façon de choisir de Warhol rappelle celle de Lavier. Alain Cueff relève ainsi que le système d'élection extrêmement permissif et volatile de l'Américain empêche de pouvoir établir une réelle sociologie des sujets, notamment lorsqu'il déclare « Je peins tout le monde. Tous ceux qui me le demandent (...). C'est la seule façon de choisir »¹⁴⁴¹. De la même façon, il est extrêmement risqué de vouloir établir une typologie simple des choix laviériens, ceux-ci allant des appareils électroménagers aux œuvres d'art, en passant par les moyens de transports. Si le mode d'élection choisi par Lavier se base principalement sur l'esthétique et semble en ceci différer de celui de Warhol, on retrouve en revanche la même volonté de considérer sans a priori les différents produits de la société, et de se laisser la liberté d'envisager que l'œuvre d'art est susceptible de surgir à tout endroit. On retrouve de la même façon l'utilisation d'éléments artistiques sous l'angle du cliché : même choisis pour leur esthétique, les peintures de Stella et Morellet restent des clichés de peintures modernes, intellectuelles, élitistes, que l'artiste réinterprète selon un angle neuf. En s'autorisant ainsi à repeindre directement sur des œuvres d'art existantes, il réserve à des éléments culturels sacrés le même traitement qu'il inflige aux objets industriels, actant ainsi leur mise à niveau.

La dimension démocratique du travail de Bertrand Lavier est évidente dans son exposition-œuvre, *La peinture des Martin de 1603 à 1984*, présentée à la Kunsthalle de Berne en 1984, où l'artiste réunit dans plusieurs salles du musée les peintures de différents artistes de différentes époques et de différents pays. Les œuvres y sont choisies sur le seul critère du nom de l'artiste, « Martin », soit l'un des noms les plus répandus en France. L'artiste y étale sa volonté de réexplorer l'histoire de l'art selon un axe nouveau et non-biaisé par le contexte et ce que l'on sait de cette histoire :

« Il s'agit de présenter un certain nombre de tableaux d'artistes qui s'appellent tous Martin. Ce dispositif crée une anthologie anonyme de l'histoire de la peinture. Je m'explique : depuis le XVI^e siècle, on a recensé environ quatre-vingts Martin qui faisaient ce qui se faisait à l'époque. C'est-à-dire qu'il y a eu un Martin impressionniste, un Martin cubiste, un Martin abstrait, un Martin minimaliste, un Martin symboliste... On ne va pas exposer, naturellement, tous les Martin parce qu'on aurait des redites stylistiques. Dans la grande salle de la Kunsthalle, il y aura une quarantaine de tableaux et aussi quatre cent ans de peinture, mais avec un effet de

¹⁴³⁹ A. Warhol, P. Hackett, *Popisme, les années 1960 de Warhol*, op.cit., p. 69.

¹⁴⁴⁰ Entretien avec N. Ferrand, 6 mai 2013.

¹⁴⁴¹ A. Cueff (dir.) *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., p. 32.

court-circuit : à savoir que le public et même les spécialistes, quand ils regardent une œuvre et qu'ils ne savent pas de qui elle est ou qu'ils ont un doute, ils s'approchent, regardent la signature et, quand ils ont reconnu de qui c'était, ils sont tout à fait disposés à trouver que c'est une œuvre de qualité ! Là, cette attitude n'aura plus cours. On finira par ne plus regarder de qui c'est puisque ce sera toujours du « même »¹⁴⁴².

Ici, l'artiste donne une véritable seconde chance à ses artistes, qui se voient offrir, sur plusieurs plans, une nouvelle opportunité de convaincre le public et de gagner des amateurs. Premièrement, Lavier élimine le poids de l'histoire, en ré-exposant des artistes oubliés pour la plupart, qui n'avaient donc pas eu le privilège d'être retenus par les chronologies comme des peintres de premier plan. Ensuite, le Bourguignon évite le piège de la comparaison, sachant très bien qu'un amateur dans un musée considèrera d'un certain œil l'œuvre d'un artiste célèbre, et d'un autre celle d'un artiste inconnu. Il élimine ainsi une bonne partie de ce qu'il pense être la malhonnêteté du jugement artistique :

« Cette présentation a eu beaucoup de succès auprès du grand public, car le grand public enfin regardait la peinture. Il y était obligé puisque la signature n'avait pour une fois plus aucun intérêt. On sait bien que lorsqu'un amateur de peinture a un doute quant à la qualité d'une œuvre et qu'il la voit signée du nom de Picasso ou de celui de Rauschenberg, il est tout disposé à lui trouver certaines qualités. Cette fois-ci, cette attitude n'avait plus cours ».¹⁴⁴³

Ici, la démocratisation agit en plusieurs temps. D'une part, amateurs et spécialistes se retrouvent mis sur un pied d'égalité, puisque le principe revient simplement à regarder des peintures sans a priori, les jugements et les appréciations étant à construire, l'évaluation de la peinture des Martin étant au moment de l'exposition une grande page vierge de commentaire. Ensuite l'égalisation se produit sur la représentation que le public se fait des artistes eux-mêmes. Comme nous l'évoquions plus haut, lorsqu'elle est rencontrée, la peinture d'un artiste renommé n'est pas appréhendée de la même façon que celle d'un anonyme. Devant l'œuvre d'un créateur connu, le spectateur sait par avance que son auteur a vu son travail validé par l'Histoire, soit les spécialistes, le public, et la mémoire culturelle. Il ne lui reste plus qu'à chercher dans ce qu'il voit pourquoi le tableau mérite d'être regardé et admiré. Avec la peinture d'un anonyme, le travail est beaucoup plus incertain, l'amateur n'ayant aucun point de repère pour établir un jugement, et pouvant craindre que le sien soit par la suite disqualifié et moqué. Autrement dit, lorsque le spectateur sait qu'il est confronté à une œuvre connue, le travail est prémâché et les jeux sont faits d'avance, ce qui au fond empêche une évaluation réellement pertinente d'une œuvre. En supprimant le problème de l'auteur, Lavier donne une plus grande liberté aux spectateurs et une plus grande autonomie aux peintres et aux œuvres. Il élimine de l'équation les entraves sociales du monde artistique que sont la culture historique et l'adhésion à l'histoire bourgeoise et parfois malhonnête de l'art, les critères de sélection des œuvres et des artistes par l'histoire étant quelque fois flous. Il opère ici une remise à zéro du système artistique, permettant à tout un chacun d'établir un jugement sur l'œuvre de tout un chacun, estompant ici les limites socioculturelles qui empêchent l'art d'être appréhendé de manière réellement démocratique.

De façon plus générale les choix opérés par Bertrand Lavier font état d'une indifférence à l'égard de leur statut d'origine. S'il ne prône pas de nivellement culturel d'une manière aussi

¹⁴⁴² « L'art du commentaire de Bertrand Lavier », entretien avec C. Besson, X. Douroux et F. Gautherot, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, pp. 21-22.

¹⁴⁴³ « Conversation avec Bertrand Lavier ». Entretien avec E. Collard, X. Douroux et F. Gautherot, in *ibid.* p. 28.

radicale que son aîné américain, sa manière d'élire les objets devant subir une transformation artistique dénote d'une absence de hiérarchisation sociale. Ainsi, s'il ne nie pas les différences qui existent entre un réfrigérateur et une Mercedes, ou entre un classeur métallique et une sculpture de Calder, cela n'entre pas en considération lors de l'action artistique. La Mercedes sera peinte de la même façon que le réfrigérateur, et le classeur métallique sera superposé à autre chose, comme le mobile du sculpteur. Leur origine ne constitue pas la condition unique de leur élection. Ce sont leurs qualités propres, voire la pertinence de leur mise en situation avec un autre objet, qui a motivé leur élection par l'artiste. Les objets produits par la société sont tous mis sur un pied d'égalité par Lavier. Son travail consiste précisément à voir « ce qu'on n'avait pas bien vu » pour reprendre sa propre expression, et donc à envisager d'un œil neuf ce que l'on connaît déjà. Du reste, quand bien même il lui arrive de mobiliser des objets destinés à la classe supérieure, comme les voitures de grand standing, les voiliers ou certaines peintures, il ne s'agit pas de produits unanimement salués comme du grand art – à l'exception notable de Frank Stella, encore qu'une partie non-négligeable de la population ait encore du mal à accepter les propositions minimalistes. Dans tous les cas, Lavier ne semble pas avoir plus de scrupule à recouvrir de peinture le travail d'un autre artiste qu'un objet industriel sans valeur pécuniaire ou culturelle, de la même façon qu'il placera la sculpture d'un « collègue » sur un autre objet de la même façon qu'il le ferait avec deux items manufacturés. Ainsi il n'est pas tant question d'une élévation de ces produits à un rang supérieur que de la nécessité d'une prise de conscience que l'esthétisme et l'art – chez Lavier ces notions sont étroitement liées – peuvent surgir à tout moment pour peu que l'on soit prêt à y faire attention. Il est amusant de constater que les deux artistes place le biotope de leur art au même endroit. Buchloh rappelle que « « Warhol a fait fusionner les deux pôles de la dialectique moderniste, le grand magasin et le musée (ses « sorties préférées ») a-t-il déclaré un jour »¹⁴⁴⁴, phrase qui rappelle furieusement la déclaration de Lavier « *Brandt sur Haffner* est à mi-chemin entre le musée et le grand magasin, et ce lieu est introuvable »¹⁴⁴⁵. Si l'affirmation de Lavier n'est peut-être pas innocente, et indique une certaine connaissance du travail et des déclarations de Warhol, cela permet de penser qu'il adhère à la vision antihiérarchique des objets développés par l'Américain. Que Bertrand Lavier déclare quasiment mot pour mot la même chose que Warhol innocemment ou à dessein indique sa volonté de rétablir une forme d'égalité entre les sources de l'art, qui n'a pas à esquiver tel ou tel matériau sous prétexte que celui-ci n'est pas digne d'être mis en contexte artistique.

1.3. Un rapport ambigu à la société.

Vouloir se trouver à mi-chemin du musée et du grand magasin revient à adopter la position de l'équilibriste, tant ces deux univers, leurs acteurs, leurs besoins, leurs représentations peuvent s'opposer. Comment dans ce cas, trouver une place équilibrée et pertinente, qui ne vire pas simplement au consensus mou fait de tant de compromis qu'aucun des deux côtés ne s'y

¹⁴⁴⁴ B. Buchloh, *Andy Warhol Rétrospective*, op.cit., p. 40.

¹⁴⁴⁵ <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ARTS-ET-DESIGN/ENS-arts-et-design.htm>

reconnaîtrait ? Pour Bertrand Lavier, Andy Warhol est précisément celui qui y est le mieux parvenu et a tracé la voie à suivre : « Certains tentent de flirter avec l'élite, d'autres de « trouver une communication avec le tissu social », de « parler au plus grand nombre ». Mais les candidats aux deux à la fois sont rares. Warhol y arrivait très bien »¹⁴⁴⁶. Ici un désir de filiation semble vouloir s'établir.

La position de Warhol envers la société de son temps n'est pas aussi simple qu'il y paraît. Une analyse superficielle de son travail conduirait à en tirer la lecture suivante : l'œuvre de Warhol est une glorification de l'*American Way of Life*, qui sous des aspects faussement grinçants reste un acquiescement servile à la société de consommation, l'artiste ayant par ses peintures fait accéder au statut d'icônes des éléments vulgaires, comme les boîtes de soupes ou les actrices-bimbos. Une lecture moins agressive, mais tout aussi unilatérale conviendrait que Warhol cherche avant tout à proposer un art aisément compréhensible et aimable par le peuple. Nombre de ses déclarations et productions vont dans ce sens. Il définit ainsi le pop art : « « Le pop art est pour tout le monde. Je ne crois pas que l'art devrait être réservé à une élite ; je pense qu'il doit s'adresser à la masse des Américains, qui, en général, l'acceptent assez bien » »¹⁴⁴⁷. Il est vrai qu'en choisissant des produits industriels ou des stars de cinéma comme sujets, l'artiste offre au spectateur quelque chose qu'il connaît déjà. La culture n'est plus un obstacle à la compréhension du tableau comme cela peut l'être avec la « Grande Peinture », où les références mythologiques, littéraires, religieuses et historiques sont nécessaires pour apprécier telle ou telle interprétation du sujet en question. Warhol fait sauter cette barrière en représentant des éléments déjà familiers. Il pousse d'un cran l'ouverture vers le public en l'incitant à la participation à ses œuvres. C'est notamment le cas avec les *Danse Diagram*, des tableaux très simples où l'artiste représente, sur le mode du schéma, la liste et la chronologie des pas à effectuer pour les danses populaires type tango, fox-trot, etc. Il est à remarquer que lors des premières expositions de ces peintures, les toiles étaient posées à même le sol, invitant ainsi les spectateurs à danser autour, voire par-dessus.¹⁴⁴⁸ Ceci désacralise considérablement le rapport du spectateur à la peinture. Celle-ci n'est plus inaccessible, symboliquement accrochée en hauteur, en éther pourrait-on dire, mais posée par terre, foulant le même sol que le commun des mortels. Les spectateurs n'ont plus à tourner la tête vers le haut, il leur faut baisser les yeux. Cette fois, c'est la peinture qui s'est mise à leur niveau, et même plus bas encore. Dans un même ordre d'idée, on peut également citer les peintures dites *Do-it Yourself*, où l'artiste suggère que les peintures ressemblent à des pages de cahiers de coloriage non-terminées, avec des zones sont figurés des chiffres indiquant quelles couleurs il reste à mettre, et de quelle façon. Cette fois, c'est non seulement la peinture, mais aussi le travail du peintre qui est démystifier, puisque comparé à un gribouillage d'écolier. Ici, on sent très clairement l'influence de Duchamp et de sa vision de la peinture comme d'un immense ready-made où la liberté de l'artiste est très restreinte.

¹⁴⁴⁶ Entretien avec E. Troncy, in Bertrand Lavier, *Conversations, 1982-2001*, op.cit, p. 142.

¹⁴⁴⁷ D. Ottinger, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., p. 44.

¹⁴⁴⁸ B. Buchloh, *Andy Warhol Rétrospective*, op.cit., p. 46.

De façon plus générale, Warhol a souvent eu des propos très laudateurs sur le confort et la rapidité apportés par la société de consommation, la légèreté de la vie, la superficialité, la recherche à tout va des plaisirs faciles, la porosité des genres. Guglielma nous rappelle ici qu'il ne faut pas toujours prendre au mot le maître de la Factory : « Chaque fois qu'il a recours à des qualificatifs comme « génial », « fantastique », « fascinant », c'est pour signaler que la proposition est à retourner »¹⁴⁴⁹. Il apparaît ainsi que si Warhol a bel et bien mobilisé tous les supports de culture populaire qu'il jugea pertinents, il n'en éprouvait pas pour autant d'affection pour tous. On pourrait ainsi penser que Warhol qui était sans doute fasciné par la beauté et la célébrité, n'avait que des mots d'amour pour Hollywood, qui lui a fourni de nombreux sujets et permis la naissance de ses tableaux les plus célèbres. Or, ses écrits et mémoires regorgent de propos particulièrement peu amènes envers l'eldorado américain du cinéma : « Ca me fait toujours rire quand je pense que les gens à Hollywood traitent le pop art comme une blague ! *Hollywood ??* Je veux dire, quand on considère le genre de films qu'ils produisaient à ce moment-là : ils étaient supposés être *sérieux ??* »¹⁴⁵⁰, « Le cinéma était un simple divertissement et l'art un travail »¹⁴⁵¹. Ici l'artiste semble instituer clairement une différence entre ce qu'il fait – de l'art – et le cinéma en général, qui lui ne serait qu'une récréation sans prétention. On comprend alors que l'opération ne consiste pas nécessairement en une réhabilitation des genres, mais bien en une réévaluation des images produites par ces genres. Ainsi, ce n'est pas parce que Warhol fait de Marilyn un sujet artistique que ces films sont artistiques, ou qu'elle-même puisse être considérée comme artiste. C'est en tant qu'icône populaire qu'elle est éligible. Même quand Warhol confesse avoir une fascination pour Hollywood, les termes choisis sont amers : « Le vide et stupide Hollywood était ce sur quoi j'avais voulu modeler ma vie. Plastique. Blanc sur blanc »¹⁴⁵². Il ne faut pas oublier par ailleurs que Warhol a consacré une partie importante de sa carrière à réaliser des films très expérimentaux, où ils ne se passent presque rien et dont la durée est de plusieurs heures, et dont les projections furent parcimonieuses. Contrairement à ses peintures, il ne fit pas commerce des ces films, qui selon Tavel, le scénariste de Warhol, avaient vocation à « travailler sur l'absence de sens »¹⁴⁵³. Bucloch parle en ces termes des tentatives cinématographiques warholiennes, où le but semble être une sorte d'anti-divertissement, donc d'anti-Hollywood :

« La dialectique de la culture-spectacle et de la compulsion collective traverse toute l'œuvre de Warhol, et révèle dans chaque image que le prestige est tout bonnement le miroir d'une fixation visuelle. Elle trouve son expression la plus achevée dans les films de Warhol, qui deviennent dans la salle obscure des tranches de vie en temps réel correspondant à la longue durée de projection, et démontent les mécanismes de compulsion »¹⁴⁵⁴.

Le film *Sleep*¹⁴⁵⁵ propose de regarder l'amant de Warhol à l'époque, le poète John Giorno, filmés selon plusieurs angles, dormir pendant des heures. Il s'agit d'une charge de Warhol contre le cinéma classique, et la passivité des spectateurs qui s'ennuient même devant des productions

¹⁴⁴⁹ P. Guglielma, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 54.

¹⁴⁵⁰ A. Warhol, P. Hackett, *Popisme, les années 1960 de Warhol, op.cit.*, p. 71.

¹⁴⁵¹ *Ibid.*

¹⁴⁵² *Ibid.*, p. 70.

¹⁴⁵³ A. Cueff (dir.) *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 31.

¹⁴⁵⁴ B. Buchloh, *Andy Warhol Rétrospective, op.cit.*, p. 53.

¹⁴⁵⁵ Cf. ANNEXES, fig. 74.

enjouées et rythmées. Avec un non-film de ce type, il laisse la liberté au spectateur de créer sa propre participation : « « Quand les gens vont au spectacle aujourd'hui, ils ne se sentent plus impliqués. Mais un film comme *Sleep* les implique vraiment. Ils se sentent concernés et créent leur propre divertissement. » Autrement dit, montrer à un spectateur qu'il dort tout le temps du film le réveille »¹⁴⁵⁶. D'une façon plus brutale, Warhol cherche à tromper le spectateur, et à ne pas assouvir ses plus bas instincts. Dans le film *Blowjob* « on voit le visage d'un jeune homme anonyme mais séduisant, qui fait l'objet d'une fellation hors écran. Le titre relève donc de la publicité mensongère, ou du moins trompeuse »¹⁴⁵⁷. Il prend le contrepied du cinéma qui n'offre qu'un spectacle tout prêt, ready-made, où le spectateur voit ses attentes comblées, sans surprise. Il semble ici réclamer quelque chose de beaucoup plus exigeant et de moins facile à digérer.

La télévision subit le même traitement. Il déclare ainsi ne pas avoir les mêmes goûts que ce qu'on pourrait appeler « la plèbe » : « Je serais incapable de supporter la plupart des gens qui aiment regarder des productions populaires télévisuelles, parce qu'elles se fondent sur les mêmes intrigues, les mêmes plans et le même genre de montage encore et encore »¹⁴⁵⁸. Malgré tout fasciné et attiré par l'univers télévisuel, qui à la fin des années 1960 est devenu le médium le plus populaire, l'artiste réfléchit à l'idée d'avoir son propre programme, et même sa propre chaîne de télévision câblée, où il diffuserait le même programme toute la journée. Un interviewer lui demande si les gens ne s'ennuieraient pas devant cela, Warhol répond qu'ils arrivent à s'ennuyer même devant des émissions intéressantes, et que de toutes façons les gens sont prêts à regarder n'importe quoi.¹⁴⁵⁹ Quand le producteur de l'émission *Saturday Night Live*, programme très populaire, propose à Warhol d'avoir son émission, celui-ci fait en sorte que l'affaire ne puisse se conclure, apparemment craignant de devoir se plier à certaines contraintes¹⁴⁶⁰. Il est alors difficile de considérer Warhol comme le passif prisonnier de la société de consommation, dont il se méfie énormément. Ici se dresse un portrait nettement plus ambigu du rapport de l'artiste à la société, où ce dernier semble dresser une nette barrière entre les catégories de l'art et celles du divertissement, l'art pouvant puiser dans les images créées par ce dernier sans pourtant devoir faire allégeance à ces disciplines considérées comme bas-de-gamme. Chez Warhol, donc, l'art n'apparaît pas comme une activité dévaluée, bien au contraire, c'est précisément parce que désormais ses sources sont les mêmes que pour le divertissement, qu'il se doit de faire la distinction. Tout le travail de Warhol consiste au fond à revitaliser l'art tout en conservant ses propriétés. Ce mélange des genres s'observe dès ses travaux publicitaires où Warhol cherchait à insuffler à ses créations des éléments artistiques ou pseudo-artistiques : « Warhol introduisait précisément des éléments non-commerciaux (fausse naïveté, spontanéité du novice inexpérimenté, sa mère analphabète et des bricolages de type préindustriel) dans le domaine le plus à la pointe de l'aliénation professionnelle : le dessin publicitaire »¹⁴⁶¹. Ainsi, même dans un milieu où tout était permis, où la moralisation des

¹⁴⁵⁶ P. Guglielma, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., p. 54.

¹⁴⁵⁷ A. C. Danto, *Andy Warhol*, op.cit., p. 87.

¹⁴⁵⁸ A. Warhol, P. Hackett, *Popisme, les années 1960 de Warhol*, op.cit., p. 81.

¹⁴⁵⁹ Entretien avec Edward Lucie-Smith, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., p. 318.

¹⁴⁶⁰ A. C. Danto, *Andy Warhol*, op.cit., p. 98.

¹⁴⁶¹ B. Buchloh, *Andy Warhol Rétrospective*, op.cit., p. 41.

sujets et des méthodes était inexistante, Warhol tentait d'y apporter une touche artistique, comme s'il ne pouvait s'en empêcher. Dès lors quand il devient un artiste à part entière et qu'il semble avilir l'art tant au niveau des sujets (la culture populaire), que des techniques (utilisation de machine, retour à la figuration), sa plongée dans l'univers populaire doit être considérée comme une redéfinition du pouvoir de la peinture. Le rapport de Warhol à la société apparaît ici plus complexe que de prime abord, l'artiste semblant avant tout faire preuve de pragmatisme dans une entreprise qui ressemble plus à un travail destiné à renforcer l'art plutôt qu'à le noyer dans « l'art populaire »¹⁴⁶². Le « pop art » au sens où l'entend Warhol serait alors un art s'inspirant des thématiques de la culture populaire et de la société de consommation, sans pour autant que l'on puisse le confondre avec. La capacité de Warhol à montrer cette société même sous ses aspects les plus inacceptables, ou ceux qu'elle essaie de cacher tend à confirmer cette tendance. Au travers d'une volonté de dévoiler le réel, l'artiste se sent le devoir de tout montrer, qu'il s'agisse des éléments les moins « digestes » du monde, comme de ceux pour lesquels il n'a pas d'affection. On comprend dès lors pourquoi Warhol disait vouloir « peindre comme une machine », son travail poussant à une forme d'exhaustivité mécanique.

Interrogé par nos soins sur ses rapports avec Warhol concernant la vision de la société, Bertrand Lavier répondit en ces termes :

« NXF : Je vois aussi un autre lien, sur votre rapport ambivalent à la société, dont vous montrez les objets que vous glorifiez, tout en gardant une distance froide.

BL : Moi je pense surtout que ce sont des mots. Dans le vocabulaire que j'utilise, certains sont très familiers. Certains disent que c'est conceptuel, d'autres que c'est intellectuel... Moi j'essaie de faire en sorte que ça soit le plus visuel possible, et que ça soit le plus partageable possible, donc on prend des objets qui sont très familiers, que pratiquement tout le monde connaît. Ils sont très liés à la société de consommation par définition. Si vous cherchez le dénominateur commun pour un maximum d'objets que j'emploie, ça serait dans ce domaine là. »¹⁴⁶³

En somme ici, le choix d'employer un vocabulaire largement issu de la société de consommation est une sorte de « dommage collatéral » de sa volonté de créer un art esthétique et facile d'accès. On pourrait dire que ces deux caractéristiques rapprochent Lavier du pop art, dont la vocation est précisément d'être appréhendable par un maximum de gens. En mobilisant des objets communs et connus de tous, qu'il transforme en artefact esthétique, Lavier peut sembler effectuer une valorisation de la société de consommation, qui produit ces objets et impose leur renouvellement fréquent. Il n'en est rien. D'une part Lavier ne choisit par n'importe quel objet. Celui-ci doit répondre à certains critères d'ordre esthétique ou de compatibilité avec d'autres. Ils ne sont pas choisis parce qu'ils incarnent la société de consommation. Ainsi tel réfrigérateur sera choisi pour être repeint, parce que sa monochromie permettra aisément sa transformation en tableau abstrait. Tel autre sera élu pour sa profonde orthogonalité, sa ressemblance avec un socle, et donc sa facilité à pouvoir être transformé en élément sculptural. D'autre part, l'artiste ne se sert pas exclusivement d'objets issus de la production de masse. Nombre d'entre eux sont réservés à une classe sociale aisée (la Mercedes, le bateau, les meubles design type Panton, Eames, etc.), voire à

¹⁴⁶² Ici compris au sens premier, et non au sens « pop art » en tant que mouvement historique.

¹⁴⁶³ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

une élite (Ferrari, Steinway)¹⁴⁶⁴, quand il ne s'agit pas purement et simplement d'œuvres d'art. Il n'y a donc pas revendication plébéienne. Par ailleurs, le traitement réservé aux objets est nettement artistique. En reprenant à la lettre les codes de genre très conventionnels comme la peinture et la sculpture, l'artiste fait plier les objets – parfois au sens littéral – pour les faire rentrer dans la catégorie artistique désignée. Ici aussi, la société de consommation ne semble jamais plus forte que l'art, qui possède une apparente capacité infinie à s'approprier ce dont il a besoin. On retrouve un pragmatisme similaire à celui de Warhol, à la différence que Lavier n'a jamais véritablement déclaré son amour à la culture populaire comme l'Américain a pu le faire.

Partant de ce constat que chacun s'inspire de cette culture sans pour autant se laisser dominer par elle, Catherine Francblin observe une différence entre les artistes « pop » et Bertrand Lavier, au sens où l'action de Warhol et Lichtenstein est essentiellement ascendante, « du bas vers le haut », le grand art devant impérativement puiser dans la culture populaire pour se régénérer et avancer, le « low » étant le seule véritable accès au réel. L'auteur précise ensuite que Lavier en revanche utilise aussi bien le grand art que le populaire : une œuvre comme Walt Disney Productions met clairement en scène un va-et-vient entre majeur et mineur¹⁴⁶⁵. Ceci est validé par le fait que Lavier s'inspire fréquemment de l'art et s'en sert de la même façon comme matériel artistique, comme Morellet ou Stella – en citant Flavin au passage. On retrouve chez Warhol aussi une présence de l'art, notamment dans ses reprises de la *Joconde*, ou de *la Cène*. Mais il s'agit ici plutôt de clichés du monde de l'art, de représentations de représentations, puisque Warhol reprend soit des photos, soit ses propres dessins « à partir de » comme c'est le cas pour la *Cène*. Ceci peut être confirmé par ses nombreux portraits de gens du milieu, artistes, collectionneurs, galeristes, comme si l'artiste cherchait à établir une cartographie du biotope artistique, alors que Lavier tente plutôt de tirer l'essence du réel – et du réel artistique. On peut toutefois objecter ici que, comme Benjamin Buchloh nous l'a démontré plus haut, Warhol s'inspirait des catégories artistiques lors de sa carrière dans la publicité, rendant ainsi beaucoup plus flou et beaucoup moins unidimensionnel l'échange entre *high* et *low* tel que l'a décrit Francblin. Le travail effectué par Warhol sur les moyens même de la peinture sont trop importants pour être ignorés, et valide dans son cas que l'utilisation de la société lui sert, aussi, à parler d'art.

Il apparaît ainsi qu'en ce qui concerne le rapport de l'artiste à la société, on peut dresser quelques parallèles intéressants entre Warhol et Lavier. Il est très probable que leur désir ou leur besoin de puiser dans le lot des objets et des images produits par la société industrielle et postindustrielle provienne du contre-exemple de la génération d'artistes qui les précède, et qui favorisait une approche plus intellectuelle et autonome de l'art. Partant de là et de ce désir d'aborder le plus de pans possibles de la réalité contemporaine, ils sont aptes à mobiliser sans états d'âme toute une foule d'items communs, quotidiennement présents qu'ils vont soumettre à la transformation artistique. Il apparaît toutefois que dans les deux cas, l'art conserve toujours sa spécificité par rapport à la culture populaire, qui ne sert que de source, et non pas réellement

¹⁴⁶⁴ Ceci est d'autant plus net à son exposition au château de Pommery en 2011, où l'artiste s'est servi d'objets quasiment uniques, comme une voiture de Formule 1, un missile, ou une bouteille de champagne vieille de plusieurs siècles.

¹⁴⁶⁵ Pour une analyse plus détaillée, cf. C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 58.

d'exemple. La différence se situe dans la représentation offerte par l'artiste. Andy Warhol n'a pas hésité à jouer un rôle, à se noyer dans cet univers pour mieux s'en imprégner afin de nourrir son art, au point de devenir lui-même un élément de culture populaire, un cliché d'art contemporain. Bertrand Lavier quant à lui a pris une posture nettement plus distante et nettement plus claire, rendant son rapport à la société de consommation beaucoup plus lisible. C'est ici également que sa distinction entre art et société est plus évidente chez Lavier, car celui-ci n'a jamais joué un jeu ambigu, au point de se retrouver pris au piège, Warhol n'ayant pas toujours pu – ou voulu – échapper à l'emprise de la culture populaire. Ceci nous amène directement au second point que nous souhaitons aborder, à savoir la distance à laquelle se tient l'artiste par rapport à l'œuvre.

2) Des artistes à distance.

Un autre point majeur qu'il convient d'aborder est celui du rôle de l'artiste, soit comment chacun d'entre eux aborde son métier. Nous avons ici choisi de privilégier un axe, celui de la distanciation qui s'opère entre l'artiste, son œuvre et ce qu'il mobilise. Andy Warhol et Bertrand Lavier sont deux artistes assez lointains, dont la personnalité semble peu mise en jeu dans leurs travaux. Évidemment, la figure de Warhol est beaucoup plus présente que celle du Français. Il a beaucoup commenté ses œuvres, livré beaucoup d'interviews, eu une vie sociale surdéveloppée. Cependant, comme on vient de le voir, Warhol s'est fendu de déclarations plutôt contradictoires, d'où se dégage une évidente volonté de brouiller les pistes, tant et si bien que le fond de sa pensée n'est pas aussi clairement étalé. L'artiste déverse des flots de paroles du type « j'aime tout le monde » à « j'aime faire la même chose tous les jours », où sa personnalité apparaît plus dissoute que dessinée¹⁴⁶⁶. De la même façon, si son atelier de la Factory était réputé pour être le centre d'une activité intense, où se mêlaient sexe, drogues et showbiz, il semble que Warhol lui-même se soit tenu à l'écart de l'agitation, ayant laissé le champ libre au chaos afin de trouver des choses à filmer :

« Les gens qui empruntèrent le chemin de la Factory étaient en général beaux mais aussi égarés, si bien qu'ils possédaient dans le meilleur des cas une sorte de *piss glamour* [« prestige pisseux »], expression jadis appliquée à Edie Sedgwick, la Superstar de Warhol. Dans de nombreux cas, ces individus furent détruits par la permissivité de la Factory, en matière de sexe et de drogue. Au centre de tout cela était Warhol, qui était lui-même tout sauf beau, et dont la personnalité était celle d'un bourreau de travail, produisant de l'art, fixant l'orientation et utilisant les inadaptés qui venaient à la Factory comme sources d'inspiration, en échange de les regarder faire ce qu'ils voulaient faire. Ils l'appelaient Andy mais quand il avait le dos tournée, ils l'appelaient « Drella », mélange de « Dracula » et de « Cendrillon » »¹⁴⁶⁷.

Il convient de se rappeler que Warhol comme Lavier n'appartient pas au milieu de l'art. Le premier est un fils d'immigrés tchécoslovaques pauvres, rapidement orphelin de père, et devenu publicitaire. Lavier est issue de la petite-bourgeoisie provinciale, horticulteur devenu artiste « par

¹⁴⁶⁶ Cf. A. C. Danto, *Andy Warhol, op.cit.*, p. 80.

¹⁴⁶⁷ *Ibid.*, pp. 62-63.

effraction ». Encore aujourd'hui, il sent le besoin de rester en parti à l'écart du monde de l'art, pensant que cela constitue une de ces forces :

« Moi être à part, ça m'a donné beaucoup de libertés. Et à la fois, c'est un milieu que je n'aime pas beaucoup. Surtout aujourd'hui. Quand je dis « je préfère l'avant-garde à l'art contemporain », je le pense réellement. L'art contemporain, c'est devenu un genre, avec des gens très à l'aise dedans comme certains chanteurs font de la musique de variété. Je suis ravi pour eux mais ça ne m'intéresse pas.

NXF : Le milieu ne vous plaît vraiment pas ?

BL : C'est-à-dire que je me sens très bien en ayant un pied à Paris et un pied à la campagne. J'ai toujours vécu comme ça. Je ne suis pas dans ce bain en permanence, alors qu'il y a des artistes pour qui c'est un moteur, ils ont besoin de baigner dedans. Ils arrivent dans une ville, ils vont tout de suite dans un musée... Je ne suis pas du tout comme ça.

NXF : Ca vous pèserait d'en dépendre ?

BL : Oui c'est ça. Ca m'alourdit »¹⁴⁶⁸.

Les deux ont développé une espèce de personnage aux allures de dandy, masquant une sorte de pudeur de provinciaux montés à la ville et adoptant une posture distante face à un monde dont ils sont les rois lointains et les parties très prenantes, comme s'ils se contentaient de gagner à un jeu sans en accepter toutes les règles.

2.1. Le peintre absent

Cette prise de distance se ressent fortement dans leur travail, d'où l'artiste est absent. Si nous reviendrons bientôt plus en détails sur le fait que chacun s'investit peu physiquement dans la fabrication des œuvres, il faut d'emblée noter que le passage de l'artiste sur l'œuvre ne laisse que peu d'indices quant à la présence d'un être humain lors de la fabrication de la pièce. C'est d'autant plus frappant que chacun d'entre eux développe un art où la peinture et la sculpture sont des forces voraces, capables de se poser sur tout, et de tout digérer, mais semble totalement épargner le peintre, puisque celui-ci est physiquement absent du tableau. Evidemment Warhol a effectué un nombre non-négligeable d'autoportraits, mais le caractère fictif de ceux-ci le place plus en tant que personnage que de personne :

« Warhol ne cherche ni à flatter son apparence, ni à idéaliser l'image du peintre : il semble aussi détaché de tout souci narcissique que du désir de se projeter dans la dimension héroïque de l'artiste si bien cultivée par les expressionnistes abstraits. Ses poses successives évoqueraient plutôt les mouvements saccadés d'un automate qui n'habitera jamais le monde où on le fait jouer. Avec ces photomaton d'autodérision, il élabore un personnage à la fois décontracté et imprévisible, vague et énigmatique, aussi naïf qu'ironique, candide et machiavélique »¹⁴⁶⁹.

Ces poses sont extrêmement artificielles. On peut éventuellement être en désaccord avec le fait que Warhol ne flatte pas son apparence : il se présente costumé, avec une perruque et des lunettes de soleil¹⁴⁷⁰. Ceci étant, il est indéniable que c'est masqué qu'il se présente à l'appareil. Par ailleurs, le fait qu'il présente plusieurs images de son visage et non une seule entérine le fait qu'il cherche à brouiller son identité et à en montrer différents aspects, multipliant les pistes, et par-là retardant l'accès la vérité de sa personnalité. Pour Lavier, l'absence de l'artiste est d'autant plus évidente. Il n'y a aucun autoportrait, il n'est quasiment jamais question de figure humaine, et

¹⁴⁶⁸ Entretien avec N. Ferrand, 6 mai 2013.

¹⁴⁶⁹ A. Cueff (dir.) *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., p. 23.

¹⁴⁷⁰ Cf. ANNEXES, fig. 75.

la facture est anonyme. Excepté pour les « objets repeints », l'artiste ne semble pas physiquement présent, et ce sont les œuvres et les œuvres seules qui font face au spectateur. La biographie de Lavier n'interfère quasiment jamais avec son travail, à l'exception notable de la première œuvre, réalisée dans la maison de ses parents, et *Giulietta*, qui résonne avec son propre accident de voiture quelques mois plutôt. Tout le reste, qu'il s'agisse des sujets, ou même de l'exécution des œuvres, c'est la distance qui caractérise le rapport de l'artiste à son œuvre, même si Lavier reste toujours attentif à leur réalisation et suit l'opération de près. Dans l'ensemble, rattacher les œuvres de Lavier à sa biographie s'avère délicat : on peut toujours arguer que les pianos peints font écho à son apprentissage de ce même instrument dans sa jeunesse, ou que la présence des Mercedes, des Ferrari et des Formule 1 trahissent sa passion pour l'automobile, mais tout cela semble plutôt maigre et ne livre aucune information capitale quant à la compréhension de son travail. On peut tout à fait s'intéresser à son œuvre et ne pas savoir à quoi il ressemble, ce qu'il aime ou ce qu'il n'aime pas, et quel est son degré de compétence technique. Quand bien même on devine que Bertrand Lavier est très présent à chaque stade de réalisation de l'une de ces œuvres, sa présence « sur l'œuvre » est invisible, et sa seule signature est immatérielle. Warhol avait amorcé ce type de rapport à l'œuvre. S'il était bien impliqué dans le processus des tampons collés, puis de la sérigraphie, le résultat est parfaitement impersonnel et la touche de l'artiste très limitée. Même pour ses films, l'artiste ne cherche pas à « signer son cadre ». Ainsi pour les *Screen Tests*¹⁴⁷¹, où il filme plusieurs minutes le visage d'un acteur, il arrive fréquemment que Warhol allume la caméra, puis la laisse tourner, laissant le figurant seul face à l'objectif pendant que l'artiste vaque à ses occupations¹⁴⁷². Dans un même ordre d'idée, il refusa souvent de signer ses œuvres, laissant à l'occasion ce travail à sa mère.

Concernant le médium-même de la peinture, où chacun des deux intervient, au sens où Warhol et Lavier sont tous les deux réellement impliqués dans les procédés, on peut observer plusieurs choses. Premièrement, il y a une désacralisation de la fonction de peintre. Ni l'un ni l'autre n'a reçu de formation artistique « pure », et en ce sens n'a pas de tendresse déplacée ou de respect immodéré envers un genre que chacun pratique tout de même avec assiduité. Warhol n'hésite pas à mécaniser grandement le procédé utilisant écrans et assistants. Lors de l'exécution de la sérigraphie, l'artiste « travaille toujours sa toile à plat, à même le sol »¹⁴⁷³. Si le travail de la peinture à même le sol a déjà été vastement utilisé par Pollock plusieurs années avant, l'usage que Warhol en fait est moins héroïque, et ne s'apparente pas à une nouvelle tentative de revitaliser l'aspect démiurgique de la discipline. Il s'agit plutôt d'une entreprise pragmatique, pratique, où la plupart des symboles de l'activité même du peintre ont disparu : le chevalet, la palette, les tubes de couleurs, et même les pinceaux. Comme un symbole, la toile est à terre, descendue de son piédestal, comme si l'artiste la mettait au même niveau que son sujet. Pourtant, ses peintures portent également des traces de pinceaux laissées par l'artiste, notamment lorsqu'il s'agit des retouches apportées aux visages de ces modèles pour les portraits. On y devine une touche

¹⁴⁷¹ Cf. ANNEXES, fig. 81.

¹⁴⁷² A. Cueff, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., p. 31.

¹⁴⁷³ E. Philippot, *ibid.*, p. 60.

gestuelle, enlevée, qui n'est parfois pas sans rappeler l'expressionnisme abstrait, laissant croire cette fois à l'existence d'une trace indicielle du pouvoir de l'artiste. Pourtant, pour Buchloh et Danto, il n'en est rien :

« Quand Warhol ajoute de la peinture à la main, notamment dans beaucoup de portraits de Marilyn ou Liz, il le fait avec une telle indifférence du geste et un tel mépris du rôle descriptif des contours (deux composantes caractéristiques de ses portraits ultérieurs) que cela accentue encore la nature sobrement mécanique de son projet, au lieu de le contredire »¹⁴⁷⁴ ; « La coulure [expressionniste-abstraite] était alors perçue comme une découverte. C'était un signe d'authenticité. Pas pour Warhol. Pour lui, ce n'était qu'une affectation, une manière de situer son art dans l'instant présent (...). Ce que ses œuvres avaient de particulier, c'était la volonté de fusionner art de masse et art savant, de peindre le très familier, Popeye ou Zoé, par exemple, en utilisant la peinture (presque) comme le faisaient les expressionnistes abstraits »¹⁴⁷⁵.

Même son utilisation de la gestualité est contrôlée et vide, il ne fait que prendre le contrepied de la technique employée, censée exprimer un contenu intérieur exigeant, et n'en garde que sa nature de vecteur de validation artistique. On retrouve ce mécanisme en des termes équivalents avec l'utilisation de la « touche Van Gogh » par Lavier. Sans répéter ce que nous avons déjà établi ça et là, rappelons-les faits : Lavier, pour sa seule participation physique à la création d'une de ses œuvres, repeint un objet avec le style d'un autre, un peintre mythique, disparu depuis cent ans. Lui aussi était catalogué comme un « expressionniste » et était célèbre pour la psychologisation profonde de sa touche, avec laquelle était exprimée avec violence son intériorité. Il reprend pour ainsi dire mécaniquement le style d'un autre peintre, qu'il utilise de manière désubstantivée, la touche étant simplement là pour indiquer le passage d'un artiste, la manière de Van Gogh étant devenu une sorte de cliché de l'art contemporain, un symbole de l'art pictural. Autrement dit, il utilise en tant que surface, en tant que vernis, en tant que marque, une touche plébiscitée pour sa capacité à suggérer des sentiments profonds. On retrouve donc dans les deux cas l'utilisation d'un style expressionniste dans un but tout autre, actant ainsi la nature distante que chacun entretient avec cette discipline, et ce pour deux raisons : premièrement, ils s'abstiennent de toute individualisation du geste, et secondement, par cette convocation du style d'un autre, la peinture n'est plus simplement peinture, mais discours sur la peinture et citation de son histoire. Aucun n'est dans un usage direct et personnel du pigment, mais bien dans une utilisation parfaitement consciente et calculée de celui-ci.

La distance est aussi sentimentale. Chacun mobilise des éléments qui peuvent ou font éprouver des sentiments : les stars, les accidents, les hommes politiques, les objets traînant un vécu comme les ours en peluche, les skateboards, les marques, toutes ces choses qui symbolisent quelque chose pour tout un chacun. Mais les deux artistes en font un usage froid, mécanique, leur art venant se poser indifféremment sur les objets. Ainsi, si Warhol peut avoir de la tendresse pour ses sujets ou ses modèles¹⁴⁷⁶, il peut aussi faire preuve d'ironie : « Son ironie n'est jamais dévastatrice. Elle est indissociable d'une empathie qui le plus souvent s'exprime, pure de toute

¹⁴⁷⁴ B. Buchloh, *Andy Warhol Rétrospective*, op.cit., p. 50.

¹⁴⁷⁵ A. C. Danto, *Andy Warhol*, op.cit., pp. 31-32

¹⁴⁷⁶ C'est le cas notamment pour son idole de jeunesse Judy Garland ou le petit Sean Lennon (cf. ANNEXES, fig. 105) Cf. *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., p. 174 ; 284.

ambiguïté, dans ses meilleurs tableaux »¹⁴⁷⁷. Warhol a beau être fasciné par les célébrités ou les icônes glamour, il ne se laisse jamais débordé par cela. Marilyn fera l'objet d'un travail forcené au moment de sa mort, où le peintre ne fait rien pour embellir son modèle, et n'hésitera pas à réaliser un portrait de Jackie Kennedy, peu de temps après la mort de son mari, la représentant à plusieurs moments de la journée fatidique, sans égards pour elle. L'usage des objets par Lavier n'est pas moins froid, au contraire. S'il éprouve pour eux un intérêt esthétique ou ethnologique, l'affectif ne joue pas de rôle prépondérant dans ses choix, où affleure parfois la gentille moquerie : les tuyaux d'arrosage bon marché sont rebaptisés *Fontaine*, les dessins caricaturaux de Walt Disney sont transformés en véritable œuvre d'art, les poupées un peu vulgaires du Musée Grévin deviennent des images classieuses sous la lumière du studio Harcourt, les vitrines de magasin en cours de travaux deviennent des toiles expressionnistes, une sculpture de Calder est posée sur un climatiseur dont la marque est un homonyme de l'artiste, les peintures austères de Stella se muent en néons clinquants... Bertrand Lavier joue avec les matériaux dont il dispose, et montre clairement que le respect qu'il peut avoir pour les objets et les auteurs n'entre pas en ligne de compte au moment de la transformation artistique.

L'opération de distanciation est d'autant plus nette que les deux artistes se servent d'éléments dont ils ne sont pas les auteurs. Warhol utilise fréquemment pour modèles des photographies trouvées dans la presse, ou des affiches publicitaires, tandis que Lavier se sert d'objets industriels – ou d'œuvres d'art – réalisées par d'autres. Chacun semble faire preuve d'une relative indifférence par rapport au matériau choisi, non qu'ils élisent la première chose venue, mais que l'origine de la matière première leur importe peu du moment qu'elle remplit les critères qu'ils se sont fixés, et qu'elle se prête au traitement qu'ils lui réservent. La mobilisation d'éléments « ready-mades » – avant leur transformation – entérine l'idée d'une forme de désresponsabilisation de l'artiste, ou en tous cas d'un manque de liant entre celui-ci et l'objet. Il n'en est pas le créateur, il l'a simplement trouvé et élu selon les conditions préalables qu'il s'était fixé. C'est au fond pour lui une motte de terre glaise qu'il va ensuite reformer selon ses propres besoins. Comme nous le verrons par la suite, il y a une distance nette entre le modèle utilisé, l'objet ready-made, et le résultat. Ceci permet d'appréhender la situation de Warhol et Lavier, artistes « désengagés », mais attentifs à leur époque.

Avec leurs facultés de nous présenter ce que l'on ne veut pas voir, ce que l'on ne sait pas voir, chacun fait figure d'un étrange contemporain, capable à la fois de tirer l'essence-même de notre quotidien, c'est-à-dire d'en être assez proche pour comprendre la nature de ces éléments-clés, et d'en être assez distant pour produire une réflexion claire à leur propos. C'est ainsi qu'on peut analyser l'approche à la fois honnête, fascinée, mais sans concessions du monde par Andy Warhol : « Warhol, sous une lumière positive, (...) un art qui dit quelque chose d'une époque et d'une culture - et le fait avec un détachement impressionnant, issu de l'acceptation tranquille par l'artiste de l'entropie culturelle, de la décadence. Nous admirons les expressions artistiques de civilisations passées dont nous aurions détesté être les citoyens, et je ne vois pas en quoi nous

¹⁴⁷⁷ A. Cueff (dir.), *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., p. 34.

devrions nous priver de regarder nos cultures avec des yeux différents »¹⁴⁷⁸. On se rapproche ici de ce qu'on a pu lire à propos de Lavier, de sa position « d'archéologue du présent », dont l'œuvre peut être envisagée comme une typologie des objets fréquemment utilisés à la fin du XX^e siècle. La volonté qui traverse son art de chercher à construire des propositions esthétiques à partir d'objets quotidiens relève précisément d'une capacité à observer son environnement d'un œil neuf, sans a priori, comme s'il était issu d'une autre culture ou d'un autre temps. Ce faisant, il adopte la même position que prirent les responsables des musées ethnographiques du début du siècle, qui firent d'objets quotidiens ou rituels des items destinés au plaisir esthétique, par le truchement de leur décontextualisation. L'artiste reprend littéralement cette mécanique avec la série des objets soclés attestant ainsi de sa posture externe à son époque.

2.2. L'utilisation d'intermédiaires.

Lorsque nous avons rencontré l'artiste et que la question de ses rapports avec Warhol fut abordée, la discussion s'est rapidement tournée sur leur tendance commune à mobiliser les compétences d'autrui pour réaliser les œuvres : « NXF : on peut vous rapprocher sur le fait que vous entretenez un rapport froid, mécanique avec l'œuvre, avec des intermédiaires qui créent les œuvres à votre place, de mettre en valeur une certaine forme d'industrie...

BL : Oui, voilà, des compétences... »¹⁴⁷⁹. Andy Warhol n'a en effet jamais caché qu'une partie de la responsabilité de la création des œuvres ne lui revenait pas, et qu'il avait recours à des tiers. Nous avons déjà abordé ce problème avec Duchamp, qui, cherchant à définir le statut de l'artiste, avait introduit l'idée que d'autres faisaient partie du processus de création. Seul importait à Duchamp d'être le concepteur, celui qui détenait l'idée originelle de l'œuvre. Or, Warhol va précisément s'attaquer à ce domaine réservé. Il confesse en effet avoir eu recours à l'occasion à d'autres, pour trouver le sujet de ses peintures, même les plus célèbres, comme les dollars : « C'était un de ces soirs où je sollicitais dix ou quinze personnes autour de moi, en quête de suggestions, quand finalement une amie à moi me posa la bonne question : « Finalement, qu'est-ce que t'aimes le plus ? » C'est comme ça que je me suis mis à peindre des dollars »¹⁴⁸⁰. Ce cas n'est pas isolé et l'artiste rapporte notamment qu'agents, critiques, et amis lui suggérèrent de faire tel ou tel portrait. Il est également attesté que son commissaire d'exposition Henry Geldzahler lui suggéra ses peintures *Death and Disaster* pour donner à son œuvre un caractère plus sérieux¹⁴⁸¹, puis de la série *Flowers*, voulant que son poulain fasse des peintures plus joyeuses¹⁴⁸². Warhol apporte à ce sujet la justification suivante : puisque le pop art est un art tourné vers l'expérience commune du monde, il est logique que les sujets ne soient pas issus d'une seule personnalité, avec

¹⁴⁷⁸ P. Schjedahl, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., p. 334.

¹⁴⁷⁹ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

¹⁴⁸⁰ A. Warhol, P. Hackett, *Popisme, les années 1960 de Warhol*, op.cit., p. 43.

¹⁴⁸¹ A. C. Danto, *Andy Warhol*, op.cit., p. 55.

¹⁴⁸² *Ibid.*, p. 80.

ses propres goûts : « Ca ne me posait jamais le moindre problème de demander à quelqu'un ce que je devais peindre, parce que le pop vient du dehors : en quoi demander des idées à quelqu'un serait différent de les rechercher dans un magazine »¹⁴⁸³. C'est donc aussi un moyen d'en finir avec l'image solitaire de l'artiste expressionniste-abstrait, seul avec sa toile, faisant jaillir l'art par la seule force de son esprit entré en méditation, c'est-à-dire tourné vers lui-même. En requérant l'avis d'autres, Warhol espérait vraiment se faire la voix du peuple, et non l'expression de sa propre personnalité. Puisque par essence le pop est un genre connecté au monde, issu de lui, de l'imaginaire, du vécu, des aspirations communes, il est donc logique que le choix des sujets se fasse, aussi, de manière collégiale. Ce n'est pas le seul moment où Warhol a recouru à des intermédiaires. Il apparaît que les sérigraphies furent réalisées à l'aide d'assistants. L'artiste va même jusqu'à affirmer, avec provocation, que certaines peintures sorties de son atelier, n'ont pas été réalisées par lui mais par son collaborateur : « Vous ne voulez pas poser quelques questions à mon assistant Gerard Malanga ? il a fait beaucoup de mes peintures »¹⁴⁸⁴, élément confirmé par Emilia Philippot pour qui « Il arrive parfois que ce ne soit pas Warhol lui-même qui sérigraphie les images dans son propre atelier »¹⁴⁸⁵. Il est intéressant de constater que Warhol a amplifié ici d'autant la déshumanisation d'un procédé déjà très mécanique comme la sérigraphie, fruit de nombreux processus techniques n'ayant que peu à voir avec l'habileté manuelle. L'absence de l'artiste dans la réalisation physique de l'opération accentue d'autant plus le caractère immatériel de son implication. Il est de la même façon attesté qu'Andy Warhol eut recours à des menuisiers pour fabriquer ses répliques de *Brillo Boxes*, avant de se charger de la peinture de celles-ci avec ses assistants¹⁴⁸⁶. Ainsi, le travail de Warhol apparaît comme vampirisé par d'autres à toutes les étapes, puisque l'artiste n'a pas forcément eu l'idée lui-même, et a, dans le meilleur des cas, recouru à des aides et des machines pour réaliser l'œuvre. On observe donc ici une désintégration quasi-totale de l'artiste, qui perd le seul attribut que lui avait laissé Duchamp. Il pousse d'autant plus loin la théorie d'un art complètement ready-made, puisque les idées viennent à l'artiste toutes faites, déjà prêtes. Ce faisant il rend possible l'existence d'une œuvre d'art commune, qui n'appartient pas à l'artiste mais à la société, qui en est l'auteur. Par la sélection qu'elle effectue de ses icônes, et la fabrication de l'imaginaire collectif, elle insuffle aux personnes ces images qui peuvent les transmettre à Warhol, quand celui-ci ne les a pas trouvées de lui-même. Puis, symboliquement, et aussi parce qu'il ne peut assumer seul l'aspect technique de la réalisation, il délègue une partie de celle-ci à d'autres, qui incarnent en quelque sorte la communauté des Hommes. L'artiste n'est alors que celui-ci qui donne une forme d'impulsion, celui qui arrive pendant un court laps de temps à canaliser le flux des informations et des images émises par la société. Il arrive ainsi à une complétion intégrale du projet pop, l'artiste ne pouvant se distinguer du reste de la population ni par son habileté technique, ni par son génie intellectuel. Il apparaît comme un homme du peuple, dont le seul mérite est d'avoir un peu plus de temps que les autres à consacrer à cela. Au-delà de la provocation, il y a donc un intérêt théorique et

¹⁴⁸³ A. Warhol, P. Hackett, *Popisme, les années 1960 de Warhol*, op.cit., p. 41.

¹⁴⁸⁴ N. Finkelstein, « Inside Andy Warhol », *Cavalier Magazine*, septembre 1966, p. 88 cité par B. Buchloh, *Andy Warhol Rétrospective*, op.cit., p. 56.

¹⁴⁸⁵ E. Philippot, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., p. 62.

¹⁴⁸⁶ A. C. Danto, *Andy Warhol*, op.cit., p. 66.

philosophique à l'emploi d'intermédiaires à tous les stades de la création de l'œuvre, puisqu'il permet l'affaiblissement des distinctions entre l'art et la vie. Warhol élimine ainsi les barrières sociales, intellectuelles, physiques qui séparent l'artiste de l'homme « normal », pour mieux amener, comme on va le voir plus tard, à une affirmation des spécificités de l'art lui-même, qui n'apparaît pas affaibli en tant qu'activité commune.

Si Lavier ne pousse pas aussi loin la mise en commun du processus, il reprend certains schèmes. Ceci ayant déjà été abordé lors de la confrontation avec Duchamp, nous ne nous attarderons pas spécifiquement sur la description de cet aspect de son travail. On observe cependant que Lavier tient à conserver, comme on l'a vu précédemment, la paternité des idées lorsqu'il n'a qu'une participation immatérielle à l'œuvre. Il revendique ainsi la position de metteur en scène, ou le fait qu'il ait été le premier à avoir eu telle ou telle idée. On peut remarquer plusieurs choses à propos de son recours à des intermédiaires. Premièrement, il ne s'agit pas d'une collaboration ponctuelle, mais d'une façon générale de procéder. Bertrand Lavier y eut recours aussi bien dans les années 1970, où il fit appel à un peintre en paysage pour les *Landscape Painting and Beyond*, que dans les années 1980, quand il fit appel à un socleur pour les objets mis sur pied, à des infographistes pour faire naître les *Walt Disney Productions*, et dans les années 2000 où un néoniste fut chargé de transformer les œuvres de Stella en panneau lumineux. Nous ne sommes pas face à une tentative, mais à une constante faisant partie intégrante de son travail. Il convient ici d'observer que Lavier fait appel à des emplois que l'on pourrait qualifier de non-nobles, l'artiste mobilisant des métiers artisanaux situés à la périphérie de l'art, dont certains peuvent être considérés comme des arts populaires. Il y a donc une forme d'hommage à toute cette forme de création dont l'artiste se sert et sans lesquelles certaines œuvres n'auraient pas pu voir le jour. Ces disciplines sont absolument nécessaires à la naissance de l'œuvre et en retirent donc un certain prestige. Lavier affirme à ce sujet qu'il laisse une très large marge de manœuvre aux intermédiaires : « Ma règle du jeu, c'est de choisir de travailler avec des gens très compétents, et donc de leur donner toute liberté »¹⁴⁸⁷. On retrouve ici quelque chose très warholien, une forme de pragmatisme : pourquoi mal faire soi-même quelque chose qui pourrait être mieux réalisée par quelqu'un d'autre, et rendrait ainsi l'œuvre nettement plus efficace ? Si l'artiste revendique la paternité du concept, il n'hésite donc pas à créditer ses intermédiaires pour les idées concernant la réalisation. On se rappellera ici que c'est sur les conseils du socleur que Bertrand Lavier utilisa des objets usés et non pas neufs pour sa série d'œuvres sur socles. S'il ne se place pas exactement au même niveau qu'eux – puisqu'ils n'auraient jamais été impliqués dans de tels projets sans les désirs de Lavier –, on voit poindre une réhabilitation d'un ensemble de corps de métiers délaissés et méprisés par le monde de l'art, qui leur reproche une approche trop manuelle et pas assez intellectuelle de leur pratique. Ceci entre pour Lavier dans une plus vaste tentative de réhabilitation de la matière et de la vision dans l'art contemporain, ces personnes étant avant tout des « faiseurs d'objets ». Il réincorpore ici dans le maillage de l'art des personnes qui en avaient été exclues, amorçant ainsi une ouverture sociale. Si l'artiste se distingue bien par son activité cérébrale dans la création de l'œuvre d'art, la naissance de celle-ci est chez Lavier tout autant

¹⁴⁸⁷ Entretien avec D. Lequeux, *Sons et lumières par Bertrand Lavier : expérience Pommery #6*, op.cit., p. 10

dépendante des compétences manuelles des intermédiaires choisis. Il y a donc, comme chez Warhol une sorte de revendication, mais qui se pose en des termes différents.

Pour Lavier, cette utilisation des intermédiaires participe de la dépersonnalisation du travail artistique. En choisissant des spécialistes dont le nom n'est pas connu, il dilue le poids du nom des créateurs : « C'est encore plus anonyme, paradoxalement, quand ils sont nommés. Parce qu'ils ne sont pas connus »¹⁴⁸⁸. En somme l'artiste n'a pas fait les œuvres, et ceux qui sont impliqués dans la fabrication ne sont en rien des vedettes. Ceci pousse précisément à s'intéresser d'autant plus à l'œuvre, qui devient la seule chose réellement visible, l'identité des créateurs étant rendue floue par le morcellement du processus. La communauté de gens employés par Lavier ressemble en miniature à la société civile, où sont déployés différents corps de métiers, chacun dévolu à une tâche particulière. Le statut de l'artiste perd alors une partie de sa sacralité, pour mieux se relier aux autres acteurs de la société dont il fait partie. C'est précisément parce que l'artiste est un être distant qu'il a besoin de ces intermédiaires, qui lui permettent de se connecter directement au monde.

2.3. L'artiste-machine.

La plus évidente volonté de mise à distance de la figure de l'artiste est chez Andy Warhol sa volonté revendiquée de produire un travail mécanique. Il a affirmé à plusieurs reprises vouloir peindre non pas comme un être humain, mais comme une machine : « Si je peins de cette façon, c'est que je veux être une machine, et je pense que tout ce que je fais comme une machine correspond à ce que je veux faire »¹⁴⁸⁹. Il renvoie ici l'image d'un artiste cherchant à se débarrasser de ses limitations humaines, de devenir en quelque sorte un programme capable d'analyser les tendances humaines et de produire froidement les peintures illustrant la réalité de la société. Cette volonté se retrouve dans plusieurs faits annexes qu'il s'agisse de ses déclarations pour son amour de la répétition en général (« J'aime faire tout le temps la même chose »¹⁴⁹⁰), ou de son choix de baptiser son atelier « Factory », qui signifie en anglais « usine », le lieu où les machines sont maîtres au point d'en avoir exclu les hommes quand les derniers n'y sont pas simplement subordonnés aux premières. En donnant un tel nom à son lieu de travail, Andy Warhol indique que la production qui s'y effectue est d'ordre technique, mécanique et fait ainsi voler en éclat toute la mystique autour du travail du peintre et de la « cuisine d'atelier ». Cette désignation indique qu'il s'y déroule un processus froid, impersonnel et rationnel, là où on avait l'habitude de trouver un espace chargé de la personnalité de son propriétaire, un espace où peuvent s'exercer librement son intuition, sa passion et son égo.

¹⁴⁸⁸ « L'art du commentaire de Bertrand Lavier », entretien avec C. Besson, X. Douroux et F. Gautherot, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 19.

¹⁴⁸⁹ G. R. Swenson « What is Pop Art ? », *Artnews* 62, novembre 1963, p. 26, In N. Printz, *Andy Warhol Rétrospective, op.cit.*, p. 457

¹⁴⁹⁰ Entretien avec Edward Lucie-Smith, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 317.

La démarche machiniste de Warhol est évidente lors que l'on regarde les techniques qu'il emploie. Il apparaît en effet que le travail manuel, la peinture gestuelle, n'a jamais eu les faveurs de l'artiste¹⁴⁹¹. Ainsi alors que sa carrière n'en est qu'à ses balbutiements, Warhol privilégie l'utilisation de tampons lui permettant de recopier facilement des motifs. Déjà à ce moment, la méthode choisie ne met pas particulièrement en valeur la manière personnelle de Warhol, et pourtant celui-ci va se mettre en quête d'un procédé encore plus mécanique, et c'est ainsi qu'il va se tourner vers la sérigraphie : « En août 1962, je commençai la sérigraphie. La méthode des tampons en caoutchouc que j'avais utilisée pour répéter les images me sembla tout d'un coup trop artisanale. Je voulais quelque chose de plus fort qui donne l'impression d'avoir été réalisé sur une chaîne de montage »¹⁴⁹². Le message est très clair : l'artiste désire que ses œuvres ressemblent à des produits industriels, et doit pour cela adopter des techniques en adéquation. On voit encore une fois, derrière cette recherche, la volonté de faire disparaître l'individu-artiste derrière quelque chose de plus grand, de plus fort. La sérigraphie met en place toute une série d'étapes et d'outils, éliminant le caractère particulier du processus pictural au profit de gestes réguliers, répétitifs et précis, mais dont tout dépend d'une machine. La composition même de l'appareil sérigraphique évoque plus une construction scientifique d'un outil artistique, avec son écran, ses lotions photosensibles, son racloir...Du reste, on se trouve face à une technique qui relève plus de l'impression, et donc de l'artisanat, que des disciplines artistiques habituelles. La sérigraphie ayant été traditionnellement employée à des périodes plus anciennes pour produire des quantités de copies à bon marché, on sent tout le poids symbolique que recouvre l'utilisation de celle-ci par Warhol. A cela s'ajoute le fait que l'artiste est désormais prisonnier des caprices de la machine et de ses propres capacités. La sérigraphie en revanche lui octroie un hyperréalisme de l'image, qui semble être une photographie. Il utilise donc une technique mécanique, donnant l'illusion d'une autre technique mécanique. Les photographies ayant généralement été prises par d'autres et trouvées par Warhol dans des magazines, on mesure ici l'étendue de la chaîne mécanique qui permet d'aboutir à l'œuvre, où quantités d'appareils sont intervenus tandis que la main de l'homme y était secondaire. Le tableau de Warhol devient alors le résidu ultime de toute la chaîne de production industrielle, l'image qu'il reste une fois que tous les maillons ont effectué leurs tâches. L'œuvre est alors plus que la représentation d'icône, de symboles ou de fantasmes de la société, elle incarne, par la nature même du procédé qui l'a vue naître, l'essence mécanique qui régit la civilisation contemporaine. C'est une œuvre pour la société, à l'image de la société. Ici la mécanisation s'est introduite dans toutes les strates de l'activité artistique qui a du muter au contact de la nouvelle civilisation. La création devient production, l'invention devient reproduction. Après le tumulte démiurgique de l'expressionnisme-abstrait, où les peintres faisaient jaillir d'immenses toiles depuis le néant de la pensée et la confusion de leur psyché, Andy Warhol propose un modèle à l'opposé de ses aînés, où l'artiste est un chaînon de la société représentant froidement ce qu'elle lui propose. Dans sa vision, l'art est connecté à la société au point d'en reprendre point

¹⁴⁹¹ Sauf au tournant des années soixante, lorsqu'il hésitait entre de manière deux manières de peindre, une plutôt libre et l'autre plutôt anonyme. Il opta pour la seconde sur les conseils de deAntonio.

¹⁴⁹² A. Warhol, P. Hackett, *Popisme, les années 1960 de Warhol*, op.cit., p. 48.

par point les modes de fonctionnement. Dans l'utilisation de la sérigraphie, on voit disparaître progressivement ce qui jusqu'à présent caractérisait l'artiste : intuition, habileté, goût, expression, sentiment, intellect, transcendance...en proposant une vision de l'artiste comme machine, Warhol tente une sorte de renversement total de la figure de l'artiste.

La sérigraphie n'est du reste pas le seul champ où Warhol s'emploie à une mécanisation de l'activité artistique. Lorsque l'Américain débute ses activités de portraitistes, il n'a pas seulement eu recours à des photographies trouvées dans des magazines. Lorsque Robert Scull lui demande un portrait de son épouse Ethel, Andy Warhol emmène celle-ci dans un centre commercial où sont disposées quatre cabines de photomaton. Il lui fera effectuer une centaine de clichés, qu'il emmène dans son atelier avant de choisir celles qu'il va sérigraphier avant de réaliser la peinture *Ethel Scull 36 Times*. Il réitérera le procédé pour l'un de ses autoportraits (1963-1964), et utilisera de façon général le photomaton au cours des années soixante pour réaliser des portraits de ses proches, comme Edie Sedgwick ou Philip Fagan. L'utilisation du photomaton est particulièrement parlante. Dans un premier temps, il convient de remarquer qu'il s'agit de la mécanisation ultime du procédé photographique. Si l'artiste se servait auparavant de photographies prises par d'autres, cela le confrontait au problème de devoir composer avec le travail d'autrui. Ainsi étaient induits dans la photographie le talent, le goût et la vision du photographe, même si tout cela est nuancé par le fait que Warhol se servait en priorité de photographies officielles ou promotionnelles, où la liberté du preneur d'images était donc relative. Avec le photomaton, ce problème disparaît puisque c'est une machine qui gère l'ensemble du procédé. Les tirages photomaton permettent une mise à distance : même si c'est l'artiste qui prend la décision de réaliser le portrait de lui ou d'un autre, et qu'il choisit la pose, mais il n'a pas son mot à dire sur le cadrage, le fond, la luminosité ou le moment du déclenchement. C'est un appareil froid, qui n'entend pas ce qu'on peut lui dire, qui prend la majeure partie des décisions :

« C'est une architecture modeste mais contraignante : elle impose un cadrage en buste et un « décor » on ne peut plus dépouillé dans la plupart de ses versions. Seul face à lui-même, inconfortablement assis sur un tabouret réglable, le sujet doit choisir sans l'aide de quiconque la pose la plus adéquate. Autrement dit, il est juge et partie dans un procès dont il n'a pourtant pas la maîtrise. »¹⁴⁹³.

Ici le processus artistique échappe à l'artiste et au modèle –quand ces deux figures ne sont pas confondues– et appartient à une machine. Au fond, Warhol ne fait ici que rationaliser et mécaniser une part de l'intangible de la création artistique, ce qu'on a pu appeler jadis les « muses », l'inspiration, le génie, tous ces paramètres incontrôlables auxquels l'artiste est subordonné. Warhol ne fait ici qu'adapter un schéma classique à l'air du temps, reprenant au passage l'hypothèse duchampienne d'un art éternellement ready-made. Les différentes sérigraphies tirées de ces séances de photomaton apparaissent alors comme l'étape ultime de la mécanisation de l'activité artistique, la production de l'objet-source (le modèle à sérigraphier) comme celle de l'œuvre d'art dépendant de processus entièrement mécaniques. Avec cette procédure, Warhol fait disparaître l'aspect naturel du sujet et une grande partie de la responsabilité de l'artiste. Le réel semble incapable d'échapper à la voracité industrielle et la mécanisation du monde.

¹⁴⁹³ A. Cueff, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 105

On retrouve cette mécanisation de l'art dans les tentatives cinématographiques de Warhol. Nous avons déjà relevé une certaine indifférence de celui-ci pour le sujet, l'artiste étant prêt à filmer les actions les plus banales et les plus minimales, ce qui nous rapproche ici du sujet, Warhol pouvant être comparée à une caméra décérébrée enregistrant tout ce qui se présente devant elle. Ceci est notamment confirmé par les dires de Vincent Fremont : « Warhol aurait voulu que la caméra tourne continuellement. Comme si sa vidéo idéale ressemblait à celle d'une caméra de surveillance »¹⁴⁹⁴. On a déjà évoqué le fait qu'à l'occasion, l'artiste laissait tourner sa caméra lors des *Screen Tests*, de manière à laisser le sujet seul avec l'œil froid de l'objectif, l'artiste abandonnant toute la responsabilité de la prise à la seule machine. On peut également citer le cas du film *Empire*¹⁴⁹⁵ (1964), plan fixe de plusieurs heures, représentant l'Empire State Building depuis la tombée du jour jusqu'au lever du jour. Bien que l'artiste ait choisi lui-même le cadrage, l'essentiel du tournage est effectué par la machine. L'artiste entre en quelque sorte en esclavage, puisqu'il doit rester sur place pour changer les bobines au fur et à mesure, comme s'il était devenu l'assistant de la caméra.

La volonté d'introduire des machines dans l'activité artistique est aussi manifeste chez Bertrand Lavier. On peut dans un premier temps observer que celles-ci sont déjà très présentes en tant que sujet, les appareils électroménagers, le matériel hi-fi et les véhicules motorisés représentant une part considérable des objets choisis. Ensuite, il convient de remarquer que le Bourguignon a eu recours à un certain nombre de machines pour la réalisation de ses œuvres. On pense à la scie qui a permis de découper les « Photos-reliefs », aux multiples appareils de diffusion mis en place dans *TV Painting*, mais surtout au matériel mis en jeu dans les « Vitrines » et les « Walt Disney Productions », qui mobilisa la fabrication en cibachrome, l'infographie puis la production industrielle. Pour les « Vitrines », l'artiste fit prendre en photo par un professionnel les devantures qu'il avait choisies, avant de le recadrer et de les faire sortir par une imprimante laser. Lorsque l'on se rend compte de toutes les étapes artificielles que l'artiste fait prendre à ses œuvres avant de naître, on est saisi de vertige, tant le processus de mécanisation semble poussé à l'extrême. Bertrand Lavier reconnaît de lui-même que l'idée d'une telle mécanisation de l'activité artistique pour les « Vitrines » est venue des déclarations de Warhol : « Warhol disait qu'il aurait aimé être une « machine à peindre », cela m'amusait avec cette œuvre de réincarner ce geste devenu un cliché ! »¹⁴⁹⁶. Comme à son habitude, il a pris un cliché au mot et l'a appliqué tel quel. Puisque les peintres voulaient devenir des machines, pourquoi ne pas faire directement peindre les machines elles-mêmes ? Avec l'imprimante laser, Lavier dispose d'un outil ultrarapide, ultraprécis, ultramoderne, dont les capacités dépassent largement celles d'un Homme. Et là aussi, cela lui permet de réinterpréter de manière cocasse un style qui, s'il avait été appliqué à la main, aurait été catalogué comme de l'expressionnisme-abstrait. La machine lui permet de transformer l'art le plus personnel, où le geste de l'artiste était transformé en danse rituelle et existentielle, et considéré comme l'expression profonde de son « moi », en un papier peint très graphique,

¹⁴⁹⁴ A. C. Danto, *Andy Warhol, op.cit.*, p. 92.

¹⁴⁹⁵ Cf. ANNEXES, fig. 80.

¹⁴⁹⁶ B. Lavier, « Conversation avec Bertrand Lavier : « Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » ». Entretien avec F. Bousteau in *Beaux-Arts Magazine* n° 340, octobre 2012, p. 110.

parfaitement exécuté par une machine, d'après le travail d'un ouvrier en bâtiment qui n'avait aucune intention artistique en recouvrant sa vitrine de blanc. Et ici, en l'occurrence, c'est bien l'utilisation d'une machine qui rend possible l'appréhension de la vitrine en peinture. En faisant réinterpréter le motif par l'imprimante, Lavier remet à zéro l'image. Désormais nous ne faisons plus face à la vitrine repeinte à la va-vite par l'ouvrier pour masquer les travaux. On perd le caractère simplement utile de l'objet, pour revenir à un état neutre. La deuxième vision, celle de la toile imprimée est elle issue de la volonté d'un artiste. La machine permet donc la réinterprétation de l'objet en tant qu'œuvre d'art, par le truchement de la décontextualisation et de la neutralisation. Ici, grâce à la froideur de la machine, on est en mesure de porter un regard neuf sur le modèle. Il est probable que c'est le même mécanisme que l'on retrouvait chez Warhol.

Même lorsque Lavier étale manuellement des pigments sur la surface, revenant à une forme d'art très individuelle, il a pour but d'arriver à un résultat industriel. Il fait lui-même le rapprochement entre la figure de Van Gogh et celle de Warhol, pourtant apparemment fort éloignées l'un de l'autre : « Or Van Gogh déclarait lui-même, à l'instar de Warhol (« j'aimerais être une machine, pas vous ?) : « Je marche comme une locomotive à peindre » »¹⁴⁹⁷. La facture rapide de Van Gogh, son toucher violent est ici mis en parallèle avec le désir de Warhol de produire une peinture par jour. En étant l'un des premiers à faire de la matérialité de la touche une forme de signature, Van Gogh a instauré dans l'art contemporain une norme, qui fut d'ailleurs suivie par les expressionnistes-abstraites. Ce faisant, l'image de cette touche devient un symbole de l'art contemporain. C'est précisément ce qui intéresse Lavier lorsqu'il la convoque dans ses propres tableaux, et la seule façon pertinente de l'appliquer, c'est à la manière d'une machine. C'est ainsi qu'il justifie son rôle dans la repeinture des objets, dans sa capacité à utiliser de façon parfaitement impersonnelle la touche de peinture, pour la charger au maximum de sa valeur iconique :

« BL : Au fond, la pâte et la touche Van Gogh sont des clichés de peinture moderne que je m'approprie pour conserver le plus grand anonymat possible.

JHM : Mais tu ne verrais aucun inconvénient éventuellement à faire repeindre des objets par quelqu'un d'autre ?

BL : Je n'y verrais aucun inconvénient, s'il arrivait à faire un travail aussi anonyme que le mien. (...) Par anonyme, j'entends une façon extrêmement précise d'approcher un standard, un cliché »¹⁴⁹⁸, « Mais, quand moi, je me charge de peindre, je prétends que cette touche haute pâte, à la Van Gogh si l'on veut, est aussi anonyme. Et c'est vraiment, je le crois, un cliché de peinture moderne. J'ai suffisamment de distance vis-à-vis de ce geste pour pouvoir l'appliquer sur un certain nombre de choses ou de supports. Si je trouvais quelqu'un qui puisse le faire à ma place, ça ne me dérangerait pas »¹⁴⁹⁹.

Ainsi, il ne ferait pas confiance à quelqu'un d'autre, qui peindrait « mieux », qui aurait mieux appris que lui, avec une véritable formation. Un « véritable peintre » aurait forcément une manière personnelle d'interpréter la touche, tandis que Lavier cherche précisément à en éliminer tout caractère individuel. En s'astreignant lui-même à la tâche, il s'assure que l'entreprise sera totalement dénuée de personnalité. Pour lui, c'est comme si c'était une machine qui peignait les objets. Dès lors, on se rend compte que même le processus le plus physique, le plus matériel, le

¹⁴⁹⁷ « La touche Van Gogh ». Entretien avec E. Lebovici, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 84.

¹⁴⁹⁸ Entretien avec J.-H. Martin, in *ibid.*, p. 12.

¹⁴⁹⁹ « L'art et la manière de disposer de l'art ». Entretien avec M. Gourmelon, in *ibid.*, p. 49.

plus naturel, celui où le peintre pose des pigments sur la surface, sa main guidant le pinceau, même cela est vu sous l'angle mécanique. On comprend alors que ceci sous-tend l'ensemble du travail de l'artiste, qui pour le compte a réellement pu voir en Warhol un chemin à suivre. De façon plus générale, la manière de travailler de l'artiste fait penser à la production industrielle : « J'anticipe énormément, je réfléchis beaucoup avant de lancer un chantier, mais après il faut que ça aille vite »¹⁵⁰⁰. Ceci ressemble au travail en entreprise, dont une grosse partie est effectuée en amont, en préparation, en réflexion – c'est le travail des ingénieurs et des cadres –, afin que l'exécution en usine soit la plus rationnelle, la plus rapide et la plus rentable possible. Cela ressemble aussi à la manière qu'avait Warhol de travailler, lui qui ne voulait pas passer plus d'une journée sur une peinture, mais pouvait très bien laisser trainer dans son bureau des photographies et de polaroids, des images, avant de trouver le bon angle d'attaque. Cela se ressent aussi dans le caractère fortement répétitif du travail des deux artistes, chacun ouvrant des séries dont les exemplaires sont très nombreux, où les répétitions sont possibles et encouragées, entérinant l'idée d'un travail effectué « à la chaîne ».

La métaphore de la machine correspond bien au deux artistes, qui ont délégué une partie considérable de leur travail à des appareils. Il en ressort que chacun n'a pas hésité à sacrifier son propre talent et la gratification de faire les choses soi-même au résultat et à l'efficacité. C'est aussi en cela que Warhol comme Lavier convoque la figure mécanique. Comme elle, aucun ne s'embarrasse de morale, d'états d'âmes, l'essentiel étant que le but soit atteint. Les sentiments ne viendront pas interférer dans l'histoire, pas plus que les revendications personnelles. Seule compte l'œuvre. C'est cette isolation de l'œuvre dans le processus artistique qui sera l'objet de notre dernière réflexion concernant la distanciation de l'artiste.

2.4. Une autonomie accrue des œuvres.

La disparition de la figure de l'artiste est manifeste dans le projet warholien, et provient sans doute de la remise en cause du modèle expressionniste-abstrait. Ainsi, le style de Pollock, repose en grande partie sur la présence de l'artiste, sur le caractère héroïque de sa figure. Les photographies le montrant au travail sont aussi célèbres que ses tableaux, à la fois parce qu'elles en éclairent le sens, mais aussi et surtout parce qu'elles mettent lumière la nature profondément novatrice et personnelle de la peinture de Pollock. Ainsi, l'image de l'artiste au travail est mise en balance avec la représentation elle-même. Chez Warhol, on observe une distanciation nette avec tout cela. S'il existe des photographies du déroulement de son activité, elles sont rares et ne font pas partie de la perception effective de son travail, au contraire par exemple de celles le montrant accompagné de stars du show-business. De la même manière, la présence de l'artiste dans ses propres tableaux n'est pas à prendre pour argent comptant. Si on a déjà relevé le caractère construit et artificiel de ses autoportraits, il convient également de noter que sa figure se présente de manière décontextualisée, et que le travail de reconstruction autour de son visage (perruques,

¹⁵⁰⁰ Entretien avec C. Broué in *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

maquillage et éventuellement lunettes de soleil) fait disparaître peu à peu la référence au modèle. Alain Cueff note à propos de *Self-Portrait (Fright Wig)*¹⁵⁰¹ (1986) montrant seulement le visage de l'artiste en gros plan sans corps, la perruque ébouriffée, parfois en négatif : « Cet autoportrait, où, détaché des contingences terrestres, le visage de Warhol semble flotter dans un espace non coordonné, prélude à une ultime transfiguration »¹⁵⁰². A ce moment, l'artiste n'est plus qu'un visage flottant, indéterminé. On ne reconnaît Warhol guère que par un attribut, qui n'est pas à lui, la perruque décoiffée. Détachée de son corps et de la ressemblance au modèle, la représentation vit pour elle-même. Ceci nous éclaire quant à un mécanisme classique de la peinture de Warhol. Ici, alors même que l'artiste est présent face à nous, que son visage monumental nous est imposé, c'est une image autonome plus qu'une réelle personne qui nous fait face, la plupart des éléments nous permettant de la rattacher au véritable Andy Warhol (le corps, la ressemblance), nous étant enlevé. Plus qu'un exercice mégalomane ou mimétique, c'est un travail pictural, la fabrication d'une œuvre d'art qui est en jeu. Ceci est une indication de la part de l'artiste, déviant le sujet depuis sa personne jusqu'à la peinture elle-même. L'œuvre devient autonome par rapport au créateur, et par-delà, au contexte. Alain Cueff nous fait par ailleurs observer que dans les peintures de Warhol, l'objet, même lorsqu'il est répété se présente toujours isolé :

« Il faut s'interroger sur le fait qu'il n'y a rien autour de l'image – qu'il s'agisse de bouteilles ou de visages –, qu'elle apparaît indépendante de tout contexte et, non seulement requiert toute l'attention, mais l'accapare avec autorité. (...) Il ne s'agit pas d'une simple oblitération de leur contexte local : les êtres sont vus et restent à voir dans leur essentielle solitude, abandonnés à la surface de leur être qui, hors-champ, bouge encore »¹⁵⁰³.

En isolant un visage, qui regarde quasiment toujours en direction du spectateur, Warhol établit un étrange dialogue entre l'image et le spectateur, un échange silencieux et exclusif où le regardeur se sent absorbé par ces faces monumentales¹⁵⁰⁴. Michaud compare le travail d'autonomisation de la figure chez Warhol avec les icônes religieuses que l'on trouve à l'époque antique ou dans certaines églises orthodoxes, rite dont Warhol, par ses origines tchécoslovaques, est familier :

« Absence de profondeur, surface idéale parallèle au plan, halo lumineux entourant le personnage, qui semble suspendu en apesanteur dans le cadre : les *Screen Tests* relèvent de cette esthétique prémoderne qui gouverne le régime figuratif des icônes, ces images conçues comme des empreintes et ouvertes à la possibilité d'une reduplication indéfinie trouvant une sorte d'accomplissement dans la technique de la photo-impression. Dans l'icône (...), le personnage est représenté pour lui-même, sans élaboration symbolique – il est figuré hors de tout contexte. Il ne participe à aucune action. La typologie invariable des modèles, pas plus que leur répétition, ne compromet l'effet de réel produit par leur comparution dans l'image ; invariance et répétition sont au contraire les garants d'un effacement de la fonction de l'agent dans la relation directe qui se noue entre le corps et son effigie »¹⁵⁰⁵.

Paradoxalement, même la répétition a un effet autonomisant : en multipliant la même image dans le temps, ou sur une même surface, ce que Warhol répète n'est non pas une personne, mais les lignes qui constituent sa figure. Ainsi décuplée, l'image perd son unicité, et par là son référent à la personne à laquelle elle est attachée. Le parallèle effectué par les auteurs entre les peintures de

¹⁵⁰¹ Cf. ANNEXES, fig. 106.

¹⁵⁰² A. Cueff, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., pp. 73.

¹⁵⁰³ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵⁰⁵ P.-A. Michaud, *ibid.*, p. 49.

Warhol et les icônes religieuses entérine l'idée de l'autonomie. Pour Alain Cueff, la série des *Marilyn* permet à Warhol de faire changer de dimension l'image de l'actrice : « Il éprouve cette figure complexe dans son passage du profane au sacré »¹⁵⁰⁶. Grâce au passage de l'artiste, la représentation de l'actrice échappe à ses deux contextes originaux, premièrement le cinéma hollywoodien, deuxièmement le monde du glamour. Avec Warhol, elle devient sujet artistique et support parareligieux, lui permettant ainsi de transcender sa nature et de s'inscrire dans une temporalité différente, propre au monde de l'image¹⁵⁰⁷. En tant qu'actrice hollywoodienne et sex-symbol, sa « durée de vie » est subordonnée à sa résistance au vieillissement et à la concurrence. En tant que sujet artistique, elle s'extrait du jeu mondain pour accéder à l'éternité, mais ce statut n'est accordé qu'à l'image et non à la personne. C'est l'image de Marilyn que Warhol fait changer de statut. Dès lors, la peinture de l'actrice devient dissociable de son modèle, et l'image devient opérante, seule. L'artiste peut faire subir toute sorte de métamorphose à l'image dont il se sert, car il ne s'agit plus d'une personne mais d'une image décontextualisée.

L'autonomie profonde des œuvres Warhol peut également être ressentie dans le choix de ses sujets. Comme nous avons pu le voir, l'artiste était prêt à faire le portrait de qui le souhaitait, sans que ses goûts n'interviennent à ce stade¹⁵⁰⁸, ce qui permit à Warhol de représenter tous types de personnes, sans qu'une loi générale puisse expliquer réellement les choix. Or, s'il n'y a pas de raison particulière à la représentation, c'est par conséquent que seule l'image se présente, et que l'autonomie des sujets est garantie puisqu'ils ne dépendent pas de critères. Ainsi, la personnalité des modèles, leur biographie, leur spécificité en somme, disparaît derrière le travail de l'artiste, qui le choisit plus pour leur plasticité tant esthétique que symbolique, cette capacité à incarner un prototype. Bien entendu, Warhol représente les visages symboliques de leur époque. Simplement ce qui intéresse Warhol au fond, ce sont les caractères redondants, ceux que l'on retrouve indifféremment dans chaque type, dans chaque classe, dans chaque époque. La répétition s'applique aussi bien à Marilyn qu'à la chaise électrique, la bouteille de coca, ou un billet de banque. La retouche s'applique aussi bien à Liz Taylor qu'à Léo Castelli ou Mao Zedong. Et au fond, qu'y a-t-il de plus ressemblant à une actrice hollywoodienne qu'une autre actrice hollywoodienne ? L'utilisation du « lipbook », un livre de fausses-lèvres pré-dessinées par Warhol, dont il appliquait les modèles sur les peintures, atteste de cette uniformisation des figures, qui n'appartiennent plus à un individu mais au type correspondant à l'époque¹⁵⁰⁹. Il est intéressant de constater qu'en sus de ses portraits nominatifs, Warhol a également réalisé des peintures de prototypes : *American Man*, *American Lady*, *American-Indian*, etc., qui sont des portraits de personnes réelles, mais qui incarnent à la perfection le maître-étalon de sa catégorie selon l'artiste. Cueff analyse ainsi *Portrait of an American Lady* :

« Warhol est parvenu à créer un type très convaincant de la femme américaine moderne (dépersonnalisé, le titre exprime une approche générique), d'une beauté discrète, raffinée, sans aucune ostentation. Kay Carter Forster (...) semble vouloir s'effacer, se dérober à

¹⁵⁰⁶ A. Cueff, *ibid*, p. 77.

¹⁵⁰⁷ Cf. *ibid.*, p. 29.

¹⁵⁰⁸ « Je peins tout le monde. Tous ceux qui me le demandent (...). C'est la seule façon de choisir » in A. Cueff, *ibid.*, p. 32.

¹⁵⁰⁹ Cf, E. Philippot, *ibid.*, p. 60.

l'emprise du regard qui se pose sur elle. Sur les polaroids, pourtant, elle ne paraît pas aussi absente : en oblitérant les détails de l'image originale, Warhol a produit une effigie »¹⁵¹⁰.

Ici le travail du peintre permet d'accentuer l'aspect générique d'un visage pour mieux le faire plier à une convention esthétique. C'est ainsi qu'il pourra faire rajeunir certaines actrices vieillissantes, ou effacer les signes particuliers que sont les défauts. Cela est bien le signe d'une autonomie revendiquée de l'œuvre par rapport à son modèle. Cette application uniforme à des effets secondaires. Les genres finissent par se mélanger, au point que l'identité même des modèles s'en trouvent brouillée : « Contemporaine de la série des *Marilyn, Red Jackie*¹⁵¹¹ présente les mêmes caractéristiques générales : cadrage serré évacuant toute référence spatio-temporelle, couleurs vives accentuant le processus de distanciation, sourire glamour digne des plus grandes stars »¹⁵¹². Ainsi, celui qui n'aurait qu'une faible connaissance historique, pourra confondre Jackie Kennedy, la « first lady », avec la première actrice venue. Le traitement ne change pas selon les catégories, et finalement une femme « politique » des années 1960 n'est pas si éloignée d'une actrice des années 1960. Chacune est une « femme des années soixante » avec ce que cela comporte de caractéristiques redondantes. Ce sont ainsi moins les spécificités de l'individu qui intéressent l'artiste que les traits typiques de leur époque : « Warhol lui-même ne se souciait pas outre mesure de la représentativité de ses sujets, savait que leurs caractéristiques étaient appelées à disparaître dans l'unité d'une époque bientôt révolue et, pas plus qu'avec ses peintures d'objets, il ne faisait œuvre de sociologue : « les critiques sociologiques sont des gaspilleurs », disait-il à David Bourdon »¹⁵¹³. Le tableau semble alors moins l'image d'un individu que celle d'une époque, voire celle de toutes les époques, le portrait de *Debbie Harry*¹⁵¹⁴, effectué dans les années 1980, présentant peu de différences avec celui de Liz Taylor¹⁵¹⁵ plusieurs décennies auparavant.

La remarque sur l'inutilité des critiques sociologiques nous conduit directement à Bertrand Lavier. Lui aussi s'est parfois insurgé contre ce type de lecture à propos de son travail, balayant ce que d'aucun déclarait à propos du choix de placer un réfrigérateur, soit un contenant à nourriture, sur un coffre-fort, un contenant à argent. On retrouve le même désintérêt pour une approche trop narrative de son œuvre. Il y est aussi question d'autonomie, l'artiste empruntant le répertoire de la société de consommation sans livrer de message à propos d'elle. L'artiste se sert de tel ou tel objet pour ses caractéristiques plastiques et sa capacité à se transformer en peinture ou sculpture. Une fois transfiguré, l'item contemporain se trouve coupé de ses possibilités sociologiques, la peinture et la sculpture de Lavier s'appliquant aussi bien sur les appareils électroménagers que sur les « vraies » œuvres d'art, chose que l'on retrouvait déjà chez Warhol. En multipliant les types de supports, Lavier élimine l'interprétation possible à propos de la typologie des choix, et centre alors l'attention sur l'œuvre elle-même. En accentuant la distance entre l'objet et son contexte d'origine, Lavier permet une appréciation plus nette du premier, ainsi débarrassé du poids de son existence sociale.

¹⁵¹⁰ A. Cueff, *ibid.*, p. 140.

¹⁵¹¹ Cf. ANNEXES, fig. 77.

¹⁵¹² E. Philippot, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 80.

¹⁵¹³ A. Cueff, *ibid.*, p. 32.

¹⁵¹⁴ Cf. ANNEXES, fig. 98.

¹⁵¹⁵ Cf. ANNEXES, fig. 73

Aussi, on retrouve les procédés décrits par Cueff et les autres à propos des peintures de Warhol à l'œuvre dans le travail de Bertrand Lavier. Le Bourguignon utilise un dispositif très similaire dans sa façon de présenter les œuvres au spectateur. Lui aussi isole l'œuvre pour permettre d'établir un contact privilégié entre le regardeur et elle. L'objet est présenté seul, sans contexte, seulement avec la transformation artistique dont il fut la cible. Evidemment si, lors des superpositions, l'objet n'est pas seul, mais double, l'intérêt de l'œuvre réside dans la relation interne de ses composants, dans la façon dont ils créent un ensemble esthétique. Ainsi le réfrigérateur, qu'il soit mobilisé pour un tableau ou une superposition, ne verra pas son fil d'alimentation traîner à terre, comme si on venait de le débrancher pour l'exposer, sans chercher à cacher son origine. Dans tous les cas, la preuve de l'éventualité qu'il peut toujours servir est sobrement dissimulée, les fils étant scotchés dans le dos de l'appareil. Ils ne sont pas absolument oblitérés, la possibilité existe toujours, elle n'est simplement pas privilégiée. Seule l'efficacité esthétique est prioritaire ici. L'artiste n'étant pas visible, le contexte étant inopérant à expliquer les œuvres¹⁵¹⁶, seules restent les pièces. S'institue alors un rapport classique, primaire entre le spectateur et l'objet d'art, où le premier ne peut chercher l'intérêt du second qu'à la surface du premier. Le regardeur ne pourra justifier la présence de l'échelle, du panneau de signalisation, de la portière de voiture, que grâce à l'observation de la couche de peinture dont ils sont vernis, de la même façon qu'il ne pourra admettre qu'un réfrigérateur mis sur un coffre-fort ne constitue une sculpture qu'en étudiant les rapports de masse, de couleurs, de formes et de formats et en appréciant l'ensemble harmonieusement disposé. Lavier cherchant par-dessus tout à réinstaurer un rapport visuel entre l'œuvre et le spectateur, l'essentiel de la rencontre doit donc se dérouler de manière simple et directe entre les deux protagonistes. C'est pour cela que Lavier recherche et développe une autonomie de l'œuvre, parce que toute forme de référence à lui-même, à un contexte, à un message d'ordre sociologique, fragiliserait l'exclusivité et la force du rapport optique établie entre l'objet d'art et le regardeur. On retrouve donc, chez l'un comme chez l'autre, la volonté d'affranchir l'objet de son contexte initial afin de le transformer en image neutre, et partant de là, de rendre possible sa transformation en œuvre d'art.

La position distante de l'artiste a déjà été débattue lors de notre étude des rapports possibles entre Marcel Duchamp et Bertrand Lavier. Il y apparaissait que sur ce point au moins, l'artiste était le large débiteur de son aîné. Qu'apporte au fond Andy Warhol à cette entreprise de remise en cause de la figure de l'artiste ? Nous avons évoqué auparavant le fait que Warhol pris le contrepied de Duchamp en envisageant que l'artiste pouvait ne pas être l'auteur des idées à la base de l'œuvre. De cette entreprise visant à collectiviser la paternité de la naissance de l'œuvre d'art, Lavier n'a rien gardé et se rapproche plus de la position du franco-américain. Ceci étant, la froideur et l'éloignement de Duchamp concernant ses propres œuvres sont principalement d'ordre conceptuel. Ainsi, quand bien même l'artiste prônait « l'indifférence » ou « l'anesthésie », il réalisa malgré tout, à la main, une immense majorité de ses œuvres. Si des tiers et des collaborateurs sont

¹⁵¹⁶ A l'exception notable de l'exposition des « Walt Disney Productions » à la galerie de Denise René, où le lieu fut spécifiquement choisi pour donner une résonance particulière aux œuvres.

bien intervenus dans certaines réalisations, et que Duchamp laissait au spectateur la moitié de la paternité de l'œuvre en tant que récepteur de celle-ci, Andy Warhol a poussé beaucoup plus loin que lui l'opération de délégation des tâches, en laissant à ses assistants le soin de réaliser une grande partie du travail, ou en acceptant les idées des autres. Il est indéniable que Lavier a grandement bénéficié de l'expérience de Warhol sur ce plan.

D'autre part, l'autre point où Warhol se démarque catégoriquement de Duchamp au point de s'opposer à lui est l'utilisation de la peinture. Alors que Duchamp souhaitait sa mort, Warhol l'a considérablement revitalisée. Bien sûr, compte tenu des méthodes employées par l'Américain, on peut aussi se dire qu'il « tue » la peinture comme le voulait son aîné, puisque la façon dont il l'a pratiquée n'a rien de conventionnel. Il se débarrasse du châssis, dans une certaine mesure du pinceau, il remplace les sujets classiques et bourgeois, reprend des images ready-made, laisse d'autres intervenir dans le processus... Que Warhol accomplisse ou non les vœux de Duchamp importe peu, ce qu'il est intéressant de constater en revanche, c'est que Warhol fait tout ce qu'il peut pour préserver la peinture, et qu'avec lui elle conserve sa force et sa spécificité, puisqu'elle permet précisément l'autonomie des objets mobilisés. Chez Warhol, la peinture résiste à la société, elle remporte la lutte d'influence et vampirise ses sujets. Ici Lavier rejoint tout à fait Warhol et s'inscrit comme un successeur fidèle à son héritage, reprenant de nombreux points établis par son aîné pour réhabiliter un genre méprisé. Chez l'un comme chez l'autre, l'artiste adopte une position distante pour mieux reconsidérer ce genre millénaire qu'est la peinture, en découvrir son essence et lui rendre son efficacité. Il semble alors inévitable de devoir se pencher sur la façon dont Warhol envisage la peinture, c'est précisément ce à quoi nous allons nous attacher à présent.

3) Peindre le réel.

Andy Warhol et Bertrand Lavier ont, chacun à leur époque, élaboré des propositions pour réinventer la peinture et lui permettre de survivre dans un contexte difficile. Pour Warhol, il fallait contrecarrer l'expressionnisme-abstrait dont le dogmatisme et par-delà, l'essoufflement, laissait entrevoir un nouvel enlisement de la peinture dans ses travers puristes et héroïques. Pour Lavier, il s'agissait de réhabiliter un médium méprisé, ringardisé, mis au ban de l'art par la période conceptuelle, qui n'avait que faire d'une discipline tournée vers le visuel et le matériel, et qu'elle considérait comme la raison de la stagnation de l'art. Chacun d'eux avance l'idée que la peinture telle qu'il l'entend est un moyen plus sûr de rendre compte de l'état du monde. Se basent-ils sur les mêmes principes? Utilisent-ils les mêmes procédés? C'est ce que nous allons tenter de comprendre.

3.1. La force de la peinture.

On a pu remarquer à plusieurs reprises lors de nos précédentes réflexions qu'Andy Warhol cherchait à prouver que la peinture survit au contact des changements de la société. Pour l'Américain, il apparaît que, malgré la diversité d'apparences de ses travaux, tout puisse être abordé selon une seule et même catégorie, celle du portrait, soit un genre typiquement pictural : « Ca ne fait aucune différence que je peigne mes propres chaussures ou une bouteilles de coca, que je conduise un entretien ou réalise un film ou une émission de télévision, je vais de toute façon faire le portrait d'un nouveau visage. Chaque fois que je fais quelque chose, le résultat est un portrait »¹⁵¹⁷. En effet, l'essentiel de ses œuvres sont titrées « Portrait of... », tandis que les autres travaux se rapprochent du genre par leur construction -isolement d'un élément, lui-même nommé par le titre- qu'il s'agisse des objets ou des Screen Tests. Les séries sur les accidents ou les machines fonctionnent de même comme les portraits de l'époque. Même son magazine « Interview » consiste en un « portrait », au propre et au figuré, de l'invité. On observe donc une survivance de la peinture au travers de tous les travaux de l'artiste, qui cherche à prouver que celle-ci peut ressurgir à tout moment. C'est ainsi que David Bourdon, selon une anecdote célèbre, compara les *Campbell's Soup* à la Joconde, ce que le peintre ne contredira pas.

Comme le remarque Cueff, Andy Warhol est le seul parmi les artistes pops à s'être adonné au genre du portrait¹⁵¹⁸. Portrait et autoportrait sont des genres millénaires de la peinture, et leur reprise, dans ce contexte précis, relève d'une volonté tactique et politique. Au fond, le portrait était alors un genre fini, révolu, symbole d'un temps passé où l'art était inféodé à la bourgeoisie et à l'élite sociale. Il est évidemment paradoxal de s'adonner au portrait, pour un art se voulant populaire. Or, ici, ce que Warhol démontre, c'est que le genre - et, par delà, la peinture - résiste aux changements de civilisation, et même accélère le renouvellement des élites. Les portraits étaient réservés aux rois, aux dirigeants, aux grands soldats ? Warhol rajoute les chanteurs, les acteurs, les bouteilles de soda et les boîtes de conserve. Il prouve que malgré l'industrialisation de la société, malgré les changements profonds que celle-ci subit, la peinture y a toujours sa place, et même, anticipe ou rend visibles ces évolutions. La peinture et ses catégories sont chez Warhol plus pérennes que les éléments de la société.

On retrouve cela chez Bertrand Lavier, et notamment dans ses deux séries clés, les objets repeints et les superpositions. On y décèle nettement une survivance de l'art et de ces catégories, puisque chacune agit comme une redéfinition d'un genre en particulier. La première série pose la question de la nature du tableau, tandis que la seconde interroge l'ontologie de la sculpture. Si ces tentatives vont parfois loin dans la remise en cause des conventions des genres, elles ne visent à aucun moment la désintégration de ceux-ci. Au contraire, elles en améliorent les définitions. Elles sont rendues plus essentielles par l'artiste, et par conséquent, moins fragiles. Les objets repeints arrivent à la conclusion que toute surface recevant une couche de pigment devient une peinture, ce qui augmente considérablement les possibilités, et donc redonne une seconde jeunesse à la

¹⁵¹⁷ A. Cueff, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., p. 24.

¹⁵¹⁸ *Ibid.*, pp. 71-72.

discipline. En ramenant la sculpture à la concordance et à l'harmonie des formes, reconsidérant au passage les matériaux utilisés et le rôle du socle, Lavier élimine nombre de notions parasites de la définition et solidifie la durée de vie de la sculpture comme genre. Peinture et sculpture se trouvent perpétuées.

L'autre élément à relever ici, c'est cette tendance de la peinture à vampiriser les genres annexes. On a vu par exemple que la majeure partie de l'œuvre filmique de Warhol peut-être assimilée au genre pictural. Il est intéressant de constater du reste que son incursion dans la cinématographie fait suite à une déclaration de l'artiste où celui-ci affirme vouloir arrêter de peindre. Or, ceci ne semble qu'un effet d'annonce : « En 1964, au moment où il songe à abandonner la peinture, Warhol envisage le film comme une nouvelle manière de « peindre » et utilise le cinéma comme un nouveau médium du portrait : « La lumière change, mais l'objet reste à la même place. L'image a un format carré et est projetée sur un mur... comme une peinture » »¹⁵¹⁹. Chez Warhol, la peinture investit le cinéma naturellement, qui n'est alors qu'une façon plus moderne de fabriquer des images. Elle n'a remplacé la peinture que sur un plan technique, la façon de construire le plan étant exactement la même. Il est pertinent de souligner que l'artiste a en plusieurs occasions cherché à supprimer l'idée de mouvement dans ces films, alors qu'il s'agit justement de la principale différence entre le cinéma et la photographie/peinture, et justifie donc l'intérêt de sa pratique. Les *Screen Test*, où les actions des acteurs sont réduites au minimum, sont représentatives de cet état d'esprit, de même qu'*Empire*, montrant l'Empire State Building pendant huit heures. Il s'agit donc d'une image en mouvement dans le temps, mais parfaitement fixe. Il y a donc de la part de Warhol une façon de « plier » le cinéma aux codes et au format de la peinture. Ceci indique que l'artiste, malgré ses déclarations d'amour envers la société de consommation, l'industrialisation des moyens, la facilité de la vie moderne, finit malgré tout par faire en sorte que ce nouvel univers se conforme aux exigences séculaires de l'art en général et de la peinture en particulier. On retrouve ceci trait pour trait dans la pratique de Lavier avec l'installation *TV Painting*, ou l'œuvre *Cubist Movie*, dont le concept se rapproche des films de Warhol, à la différence près que l'identification du cinéma à la peinture est beaucoup plus forte. Dans ces pièces sont projetés des films représentant des peintures connues de l'histoire de l'art, dont l'écran, le cadre a les dimensions exactes de l'œuvre-modèle. L'artiste ne fait pas que plier le cinéma aux exigences de la peinture. Il l'en rend esclave. Ici le cinéma est presque nié, les seules preuves de son utilisation étant la luminosité de l'écran et le léger tressaillement de l'image. A cette occasion Lavier utilise le cinéma comme une nouvelle façon de peindre. On retrouve de la même façon que chez Warhol, une tendance ambiante de la peinture à s'insérer partout. Ainsi dans les superpositions, qui traitent davantage du problème de la sculpture, on est parfois mis face à des œuvres picturales. *Tennis/Volleyball*, qui présente la superposition des deux filets issus de sports différents, est accrochée au mur comme un tableau, proposant du même coup une nouvelle lecture possible des superpositions. *Lavier/Morellet*, qui propose une superposition, mais de peinture, pousse d'autant plus loin cette ambiguïté.

¹⁵¹⁹ E. Philippot, *ibid.*, p. 152.

Chez Warhol, comme chez Lavier, la peinture n'est pas une forme morte, une simple discipline traditionnelle à perpétuer. C'est un vecteur de vie. Lors de notre étude des objets repeints, nous avons pu insister sur le fait que la couche de peinture permettait de revivifier des objets si longtemps ignorés, voués à une vie aveugle d'outils, et que la gangue de pigment matérialisait en quelque sorte le nouveau souffle de vie qui les anime. Ce mécanisme est déjà présent chez Warhol, qui en peignant des objets industriels ou des vedettes, leur octroie un certain statut. Il change le regard, et par là offre une nouvelle vie. C'est le cas pour sa réinterprétation de la *Joconde* de Léonard¹⁵²⁰. La femme-modèle n'était rien, mais le traitement artistique l'a rendue différente. L'Histoire, paradoxalement, en la portant au pinacle, lui a redonné le goût de l'ordinaire. Warhol, par le deuxième traitement, lui rend à la fois sa banalité et sa spécificité, puisque la répétition, la possibilité et la nécessité de la répétition, induisent sa profonde unicité¹⁵²¹. Il s'agit ici au fond d'en refaire un tableau, et non pas simplement une carte postale de plus. La *Joconde*, en tant que tableau, ne s'appartenait plus, et Warhol lui rend son autonomie de tableau, en parodiant son aspect cliché et en la « repeignant » au lieu de la « photographier ». Elle redevient le sujet et l'objet d'une peinture, au lieu de n'être qu'une icône culturelle, un totem touristique, ou le parangon de l'histoire de l'art. Il est d'ailleurs intéressant de noter que chez Warhol la répétition, si souvent mise en avant, ne prend jamais le pas sur le travail pictural, ou la visibilité de ce travail. Même dans le cas des *Brillo Boxes*, où la perfection mimétique est visée, la peinture garde le contrôle, et reste supérieure au reste : « Bien sûr, les écrans de soie s'engorgent, la peinture coule ou éclabousse. Mais Andy n'éliminait jamais aucun exemplaire. Pour Warhol ces « défauts » faisaient partie du processus. Les caisses n'auraient pas été acceptées dans une véritable usine, soumise à un contrôle de qualité »¹⁵²². On observe donc que le but profond n'est pas une immersion de la peinture dans la société industrielle au point que la première fusionne indistinctement avec la deuxième, mais bien une appropriation de la société par la peinture. Alain Cueff remarque que lorsque Warhol fait sérigraphier quelque chose, il existe toujours de subtiles différences entre chaque itération de l'image rendant chacune unique¹⁵²³. Le tableau issu de la photographie prend alors une vie propre. Ce n'est plus une star, un inconnu, ou une photo de star ou d'inconnu, mais un tableau, un événement plastique. Nous ne sommes pas seulement face à « vingt Marilyn »¹⁵²⁴, mais à vingt images de Marilyn ayant chacune ses spécificités. C'est bien la peinture qui envahit le monde de la société de consommation et non l'inverse. Cueff constate de la même façon que les autoportraits de 1966¹⁵²⁵ présentent un Warhol progressivement « mangé » par la peinture :

« Dans cette série, toutes versions confondues, la couleur prend une place prépondérante : les variations chromatiques se succèdent dans d'infinies nuances. Tantôt acidulées, tantôt éteintes, les couleurs schématisent le visage, l'irisent ou le dissolvent. Si le vert et le rouge dominant dans nombre de tableaux, dans d'autres, le noir absorbe une moitié du

¹⁵²⁰ Cf. A. Cueff, *ibid.*, p. 87.

¹⁵²¹ Puisqu'elle fait partie des rares images-objets à pouvoir être répété en millions d'exemplaires.

¹⁵²² A. C. Danto, *Andy Warhol, op.cit.*, p. 71.

¹⁵²³ A. Cueff, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 25.

¹⁵²⁴ Cf. ANNEXES, fig. 69.

¹⁵²⁵ Cf. ANNEXES, fig. 82.

visage qui n'est plus lisible que replacée dans la série. Littéralement et métaphoriquement, le risque de la disparition est, chez Warhol, toujours calculé au plus près »¹⁵²⁶.

Les colorisations, les accidents, les déformations font l'intérêt des images peintes par Warhol, et ces éléments sont toujours figurés. L'image ne se présente jamais telle quelle, la peinture est toujours là, bien visible. La réciproque est vraie chez Bertrand Lavier. Pour sa série des objets repeints, la couche de peinture est l'élément principal de la « composition », c'est ce qui permet d'instituer une différence entre l'objet et l'œuvre d'art. Là aussi la peinture est l'élément dominant de l'œuvre, plus que l'origine de l'objet. De façon générale, Lavier effectue toujours un traitement sous quelque façon que ce soit : l'item est découpé, mis en néon, superposé à un autre, pris en photo d'une certaine façon, nickelé, soigné... Ce n'est jamais exactement celui que l'on croise dans la vie de tous les jours et cette transformation, si elle est parfois subtile, est toujours manifeste. Warhol a pu fournir ici un exemple assez net de la façon dont la peinture doit dominer son sujet. Quand bien même celle-ci a besoin de la société de consommation pour trouver un nouveau vivier quasi inépuisable de sujets, et ainsi se réinscrire dans le temps, elle ne doit pas pour autant devenir la servante de cette société. En mobilisant un champ très vaste d'objets issus d'univers différents, voire contradictoires, Lavier montre bien que l'intérêt de son travail réside dans la peinture – et plus généralement, le travail artistique – plus que dans la typologie des choix. Il ne s'agit pas de montrer des biens de la société de consommation, mais de présenter des tableaux.

Il convient donc de remarquer que dans un cas comme dans l'autre, l'enjeu est bien de réaliser une véritable œuvre peinte, un tableau. Si nous reprenons ce que nous disions à l'instant, la preuve de la présence de la peinture se situe précisément dans la différence entre deux images prétendument identiques. Avec Andy Warhol, deux cas de figures s'offrent à nous en priorité. Premièrement la différence entre une image issue de la société de consommation et une œuvre d'art s'inspirant de celle-ci. Deuxièmement, la différence entre deux œuvres d'art s'inspirant de ladite image, apparemment identiques, et portant ainsi atteinte à la nature unique de l'œuvre peinte. La première interrogation constitue le fond de la pensée de Danto et le leitmotiv majeur de ses écrits artistiques : « Il ne s'agit plus de ce demander « Qu'est-ce que l'art ? », mais : « Quelle différence y a-t-il entre deux choses exactement pareilles, l'une étant de l'art alors que l'autre n'en est pas ? » »¹⁵²⁷. Alain Cuff, quant à lui, voit dans le genre sériel de la sérigraphie une façon de se prouver l'infinité des possibilités de la peinture par la multiplication de subtiles différences de l'intervention du peintre lorsque celui-ci réalise plusieurs peintures à partir d'un même modèle : « Il faudrait dresser l'inventaire de tout ce qui distingue une *Marilyn* d'une autre pour mesurer ce qui, d'une apparition l'autre, transcende l'image »¹⁵²⁸. Savoir qui a raison importe peu quant au sujet de notre étude. En revanche, le fait que la question puisse apparaître en ces termes est symptomatique, puisque qu'il s'agit dans les deux cas, au fond, de reconnaître que le mécanisme profond qui est à l'œuvre dans le travail de Warhol est une appropriation du réel par la peinture soit, en des termes plus simples, de transformer une image ou un objet en tableau.

¹⁵²⁶ A. Cuff, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., p. 93.

¹⁵²⁷ A. C. Danto, *Andy Warhol*, op.cit., p. 40.

¹⁵²⁸ A. Cuff, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., p. 29.

Que Warhol ait fait de Marilyn l'un de ses fétiches n'est pas anodin, car en elle se concentre déjà une ambiguïté manifeste entre objet et représentation. En tant que personnage public et « sex-symbol », l'individu Marilyn Monroe est déjà un point de déchirement entre réel et image, ce qu'elle projette n'étant pas nécessairement en totale adéquation avec ce qu'elle est : « Il l'envisage dans la violence du conflit entre la vie et la représentation »¹⁵²⁹. En somme, Marilyn incarne en soi l'idée même du tableau : « Mais il comprend surtout le fonctionnement de cet être destiné au devenir image qui s'offre à la fois dans une évidence et dans un mystère absolu : le symbole même du bonheur de l'incarnation devenu, du jour au lendemain, une abstraction. »¹⁵³⁰ Marilyn est déjà un tableau, une fiction, avant même d'être peinte par Warhol. Ici l'artiste retrouve en elle, l'essence du tableau qui est à la fois une évidence, car il est visuel, et mystérieux car il ne peut être compris sans être déchiffré. Les images que Warhol en livre, si elles ne donnent pas de réponses, tissent un voile d'ambiguïté. Il ne propose pas la Marilyn fraîche et séduisante, mais une sorte de contrefaçon malhabilement fardée, répétée à l'envie pour qui en voudra. Ce faisant, il institue une différence majeure entre les photographies officielles ou promotionnelles dont son travail se nourrit pourtant. Ses peintures n'ont pas pour but de vendre un film ou un magazine. Il produit donc en apparence une image déréalisée, sans rapport avec le modèle. Avant Warhol, on croyait savoir ce qu'était une image de Marilyn. Avec ses peintures, on saisit la différence. Les photographies ne se présentaient que comme une amélioration légère de la réalité, une présentation monodimensionnelle de la personne. En prenant ses distances à la fois avec le modèle, et sa prime-représentation, Warhol crée une véritable peinture, obéissant aux lois de la picturalité et non pas aux fins promotionnelles. L'utilisation par Warhol de conventions « antiréalistes » attestent de sa volonté de créer un tableau et non pas une simple représentation mimétique :

« Le rouge à lèvres devient un point de fixation et déréalise plus encore l'apparence, et certains sujets, dont il électrifie les yeux, deviennent des doppelgänger »¹⁵³¹ ; « Avec ses yeux outrageusement fardés et ses lèvres légèrement rehaussées, la baronne quitte la banalité du monde réel pour entrer dans celui de la représentation - un monde où la ressemblance importe moins que l'effet produit sur le spectateur »¹⁵³².

La transformation de la réalité en tableau passe par une étape majeure : la subordination de la figure au plan, c'est-à-dire transformer l'objet-sujet en image, et, a fortiori chez Warhol, transformer ce qui est déjà image en quelque chose que serait « encore plus » une image. Pour cela, il lui est nécessaire d'accentuer la bidimensionnalité de ces modèles. Comme le remarque Rosenblum, la voie principale empruntée par Warhol est celle de la disparition des détails et de l'élévation des contrastes, comparant ainsi audacieusement le style de l'Américain avec celui de Manet¹⁵³³. Les portraits de *Liza Minnelli*¹⁵³⁴, *Lana Turner*¹⁵³⁵, *Jane Fonda*¹⁵³⁶ ou même une grande partie des autoportraits sont représentatifs de cela. Les traits du visage disparaissent, les rides sont

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵³⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵³¹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵³² E. Philippot, *ibid.*, p. 133.

¹⁵³³ Cf. R. Rosenblum, *ibid.*, p. 326.

¹⁵³⁴ Cf. ANNEXES, fig. 97.

¹⁵³⁵ Cf. ANNEXES, fig. 103.

¹⁵³⁶ Cf. ANNEXES, fig. 102.

évacuées, de même que les ombres. Les chevelures sont traitées en « paquets » et les couleurs sont posées en aplats, larges, bien définis, découpant ainsi les visages en quelques vastes zones uniformément colorées. Les visages perdent leur tridimensionnalité pour devenir des faces. La technique sérigraphique accentue le phénomène. Utilisée volontairement sans précision de la part de l'artiste, la machine omet les détails et réduit des enchevêtrements de traits à de grosses masses indistinctes, faisant d'une image complexe, représentée en volume, une suite de lignes sur un plan. Ce processus est poussé à sa limite lors de la deuxième phase de son activité de portraitiste, lorsque l'artiste a le loisir de photographier lui-même ses modèles. Il utilise à ce moment des maquilleurs dont la tâche est de transformer le visage en une surface uniforme : « Le recours au maquillage s'imposait pour ces portraits de commande : conférer au modèle une unité, une unanimité des traits, sans laquelle le visage échouerait à devenir image et à se retrouver confondu par la peinture »¹⁵³⁷. On comprend à ce propos la fascination de l'artiste pour la mort, les artistes morts ou perdus : « « La mort, disait-il, vous donne vraiment l'air d'une star », et l'air d'une star, l'apparence d'une étoile scintillante et appauvrie dans la distance incommensurable, est bien ce qui tient sur un tableau et reste au fond de la rétine »¹⁵³⁸. Une fois la vedette décédée, ou socialement décédée comme le serait un acteur – ou, surtout, une actrice – vieillissant, dont le visage ne correspondrait plus à la période culminante de sa carrière et ne « se » ressemblerait plus, il ne subsiste alors rien que des images. La vedette morte, au propre ou au figuré, ne laisse que des souvenirs ou des représentations. Elle n'existe plus que le plan, et non plus dans l'espace tridimensionnel.

L'enchaînement de la figure au plan bidimensionnel est aussi manifeste dans les films. Pour les *Screen Test*, Warhol oblige ses figurants à rester face caméra pendant trois à quatre minutes, en effectuant le minimum de mouvement possible, à tel point que le moindre mouvement apparaît comme une violation du plan, une incongruité iconique. Alors que précisément c'est l'intérêt du cinéma réside dans le mouvement, le mouvement présent dans les *Screen Test* apparaît comme un fait déstabilisant : « les modèles flottent dans le champ changé en aquarium, enveloppés d'une sorte de torpeur hypnotique : les mouvements les plus infimes, dilatés dans le temps, acquièrent une prégnance irréaliste. Le moindre accident sur un visage – un battement de paupière, une larme, un sourire qui vient altérer la fixité du plan et, pour ainsi dire, troubler sa surface – fait événement et prend une dimension dramatique »¹⁵³⁹. Le spectateur n'a donc accès qu'à une surface, dont il va scruter les moindres soubresauts, dans l'espoir d'y entrevoir ce qui se trame au fond, même si rien ne lui est jamais révélé. Il scrute l'écran non pas comme s'il était face à une projection cinématographique, à la recherche d'une succession de mouvements dans le temps, mais comme un tableau, analysant les différents espaces du plan. Par ces différents moyens, qu'il s'agisse des retouches sur la toile, ou de la négation du mouvement au cinéma, Warhol attire l'attention sur la surface des œuvres, créant par là une relation de nature picturale entre l'objet d'art et le spectateur.

¹⁵³⁷ A. Cueff, *ibid.*, p. 33.

¹⁵³⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵³⁹ P.-A. Michaud, *ibid.*, p. 48.

Bertrand Lavier a-t-il pu être inspiré par les mécaniques warholiennes sur ce point ? Les objets repeints reprennent la structure de la sérigraphie: Warhol peint sur des images déjà produites, transformant le ready-made en peinture, Lavier transforme un objet en trois dimensions en œuvre d'art peinte, c'est-à-dire en tableau. Ici une distinction s'opère. Chez l'Américain, la transformation est physique, il aplanit littéralement l'image, et par-delà, l'objet. Chez le Bourguignon, la bidimensionnalité ne se pose pas selon les mêmes termes. Les objets repeints semblent a priori être l'exercice le plus proche, ce qui n'est pas forcément vrai. A aucun moment, Lavier ne nie la tridimensionnalité de son objet, puisqu'il le peint sur toutes ces faces. On peut en faire le tour. De plus, en posant ainsi une couche de peinture, il augmente la corporéité de l'œuvre, son volume. La transformation de l'objet en tableau se fait donc suivant ces termes : c'est en nous prenant au piège de notre propre définition du mot « tableau » qu'il nous force à considérer l'objet ainsi. Etant œuvre simplement par le truchement de la présence de la couche de peinture, c'est en tant que surface peinte qu'il entre dans la catégorie artistique, sans pour autant que puisse être niée sa tridimensionnalité. C'est donc à un niveau conceptuel que le glissement se produit. Ici, Lavier ne fait pas disparaître les détails, au contraire, puisqu'il le repeint tous, scrupuleusement. C'est donc, paradoxalement, en insistant sur ce qui constitue le corps de l'objet que Lavier le transforme en peinture, en fait une surface à scruter. Toutefois, le mécanisme, une fois arrivé à ce stade, est le même, puisque c'est bien la surface de l'objet, là où est posée la peinture, qui va concentrer l'attention du spectateur. Il ne va chercher le caractère artistique ni *dans* l'objet, ni à côté (le contexte, le message, etc.), mais sur lui. On se retrouve alors dans un schéma identique à celui de Warhol, puisque l'on est obligé de se soumettre à la lecture d'une surface et non d'un volume, comme le voudrait l'observation d'un volume. En ce sens, on peut lire une filiation entre Warhol et Lavier, le dernier améliorant, poursuivant la tâche du premier.

On peut lire de manière plus évidente cette volonté dans les autres séries de Lavier : la série *Harcourt/Grévin* reprend quasiment à l'identique ce qui se produit chez Warhol par le biais de la photographie et de la sérigraphie. Lavier s'y sert de modèles en trois dimensions, des statues de cires hyperréalistes, proches, donc, de la vérité optique et corporelle de leurs modèles. Il les fait prendre en photo, en noir et blanc, par un studio professionnel, célèbre pour son noir et blanc satiné et sa tendance à donner un aspect très avantageux de ses sujets. Il fait ici disparaître le volume et la délicatesse des carnations, au profit d'une uniformisation chromatique. Des personnages d'allure, de carrure, et de réputation différente tels qu'Arnold Schwarzenegger, Vladimir Poutine ou Roberto Benigni se retrouvent ainsi mis sur un même plan esthétique. Le studio est connu pour son travail de retouche « post-shooting », maquillant la réalité pour offrir des visages plus harmonieux, plus gracieux. Les personnages y apparaissent plus lisses qu'en réalité, subtilement découpés par les nuances de gris. Cette série reprenant elle aussi la thématique du portrait, on peut apprécier d'autant mieux le parallèle entre le travail des deux artistes, Lavier puisant dans le répertoire des sujets et des techniques de son aîné : les célébrités du monde actuel, quelles qu'elles soient, et la photographie de mode. Ses sculptures kitsch deviennent par le traitement iconique, de belles images où, comme on l'a vu, se joue une sorte de jeu métaphysique, gagnant ainsi une dimension beaucoup plus importante que n'avaient pas les seuls mannequins de

cire. La volonté de transformer la réalité en tableau est également nette avec les « Reliefs-peinture », où l'artiste accroche au mur, comme des tableaux, des façades de bâtiments préfabriqués, ramenant ainsi un bâti en volume à un simple cadre en deux dimensions, dont les portes et les fenêtres ne donnent que sur la surface sur laquelle ils sont fixés. Même chose pour les « Photo-reliefs » dont le principe consiste à découper un objet afin de lui faire respecter le cadrage d'une photographie trouvée dans un magazine. Ici Lavier, de manière extrêmement explicite et brutale, fait entrer un objet dans le royaume de la bidimensionnalité. Pour les « Vitrites », il fait transformer, par étapes, une vitrine passée au blanc d'Espagne en impression informatique. On passe donc de l'épaisseur d'une salle, de sa vitre, de la couche de peinture grossièrement posée, à la finesse du papier et de l'impression laser. Là encore, un objet est devenu une peinture. Si tous ses dispositifs ne parlent pas stricto sensu d'un envahissement de la réalité par la peinture, mais plutôt appropriation plus généralement iconique du monde, on peut toutefois admettre que Lavier se sert de médias (informatique, photographie,...) dont les codes visuels sont directement issus de la picturalité. On retrouve cette même volonté de la part de Lavier de transformer un objet en image, transsubstantiation qui semble être à la base de l'essence artistique. Le lecteur particulièrement au fait du travail de Lavier fera remarquer que paradoxalement¹⁵⁴⁰, sa série des « Walt Disney Productions » met en scène le processus strictement inverse, puisque des images de bandes-dessinées y acquièrent le statut d'œuvre d'art en devenant des véritables pièces en volume. Ceci est à nuancer, puisque la moitié de la série est constituée d'images de bande-dessinées devenant peinture (rappelant ainsi le procédé de Lichtenstein, et de... Warhol dans ses premières œuvres), et que le projet initial de mettait en scène que des images truquées de ces vraies-fausse œuvres d'art. On constate donc cette volonté de ramener les éléments de la réalité au plan de la toile sous-tend lui aussi l'ensemble du travail de Lavier, qui dans son entreprise de redéfinition de la peinture a utilisé les mêmes procédés que son aîné américain.

3.2. La nécessité de la déformation

Au cours de l'analyse des séries d'œuvres de Bertrand Lavier, nous avons eu l'occasion de constater que celui-ci effectuait systématiquement une transformation des objets qu'ils convoquent, que ceux-ci n'étaient jamais présentés tels qu'ils apparaissent dans la vie quotidienne. Nous aborderons la déformation du réel chez Lavier plus longuement dans la dernière partie, nos analyses concernant cet aspect seront donc plus embryonnaires. Il reste dans tous les cas à savoir si Warhol a tracé une voie que Lavier aurait pu suivre.

Pour comprendre la façon dont Warhol utilise la peinture pour représenter le réel, il est nécessaire de se pencher sur ses motivations profondes. Il apparaît qu'Andy Warhol cultivait une forme d'obsession esthétique qui touchait à la fois sa vie personnelle comme son travail, comme l'attestent les nombreuses références de son *Journal*¹⁵⁴¹. Philippot nous apprend de la même façon

¹⁵⁴⁰ Nous verrons par la suite que chez Lavier, la notion de paradoxe est capitale dans l'édification de la représentation du réel.

¹⁵⁴¹ E. Philippot, Warhol, *le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 57.

que Warhol qui supportait mal son visage, recevait les gens dans son atelier avec un masque en 1962. Il est attesté qu'il a subi un traitement esthétique du nez en 1957¹⁵⁴². Le reste de sa vie a été marqué par une constante attention envers soi, culminant au travestissement. Ceci pourrait n'être qu'une anecdote biographique si cela ne se retrouvait pas dans son travail : « Il travaille constamment à l'amélioration de son image : multiples traitements de la peau, régime diététique constant, usage quotidien de maquillage et de perruques. De la même manière, il veille à donner la meilleure image qui soit à ses clients : « J'essaie toujours de rendre le visage aussi beau que possible »¹⁵⁴³. Cette obsession l'obligea jusqu'à la fin de sa vie à réaliser le portrait de femmes reconnues pour leur beauté, Marilyn et Edie Sedwick étant remplacées lors des années 1980 par sa dernière muse, Debbie Harry, intérêt constant et profond, sans caractère sexuel, étant données les préférences de l'artiste.

Du point de vue de la peinture, la fascination de Warhol pour la beauté se traduit par une forme de mécontentement par rapport au réel, qui lui semble insuffisant. Il va donc procéder, lors de la sérigraphie, à de profondes retouches. C'est ce que David Bourdon a nommé l'art « cosmétique », une façon de rendre les gens, et par-delà, le monde, plus beau :

« L'art de Warhol, écrivait David Bourdon, est essentiellement cosmétique. La cosmétique est l'art d'embellir les surfaces des corps au moyen de différents produits appropriés (...) et d'émettre des signes d'appartenance sociale régis par des conventions esthétiques plus ou moins raffinées. La cosmétique révèle autant qu'elle masque, dissimule la surface de la peau autant qu'elle la valorise. (...) Selon l'étymologie, (...) le terme « cosmétique » signifie « relatif à l'ordre du monde ». L'art cosmétique n'abolit pas les différences mais les estompe, les affaiblit pour qu'elles puissent contribuer à l'harmonie générale des apparences (...). Les surfaces cosmétiques disposent la raison de l'harmonie, mais n'ouvrent aucun droit à la vérité »¹⁵⁴⁴.

Warhol n'hésite pas à transformer radicalement l'apparence de son modèle lorsque celui-ci n'est pas conforme aux conventions esthétiques fixées par l'artiste de jeunesse, de lisseur, et de grâce. Emilia Philippot dresse la liste des « améliorations », parfois très profondes, que Warhol apporte aux portraits :

« Ses mots d'ordre sont la correction, la retouche. Son but : gommer toutes traces d'imperfection. Peu importe la nature de son sujet. Qu'il soit célèbre ou non, ami ou inconnu, plus ou moins séduisant, Warhol justifie cette étape de retouche par son désir de donner entière satisfaction à son client « en accentuant le positif et en supprimant le négatif »¹⁵⁴⁵, « Souvent, il recadre au plus près du visage et demande à augmenter le contraste, de manière à gommer les aspérités de surface et à faire disparaître les éventuelles rides du modèle. La coupe est tranchante, froide, presque clinique. Parvenu à ce stade de son travail, il met en œuvre les principes d'une véritable chirurgie esthétique -thème qu'il avait déjà abordé dans la série des *Before and After* - il redessine les bouches, affine les nez, allonge les cous, allant même parfois jusqu'à effacer les parties ingrates, telles que les doubles mentons ou les oreilles disgracieuses »¹⁵⁴⁶.

Warhol ne choisissant pas ses modèles selon une esthétique particulière, mais selon une volonté d'avoir le spectre le plus large possible, est confronté à des personnages ne répondant pas à ses critères de beauté, et opère donc des retouches nombreuses et visibles. Ce travail d'amélioration visuelle implique, le cas échéant, à la négation totale de l'âge de la personne. Le vieillissement semble hanter Warhol, qui se fera un point d'honneur à gommer les rides de ses

¹⁵⁴² *Ibid.*, p. 352.

¹⁵⁴³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁵⁴⁴ A. Cueff, *ibid.*, p. 34.

¹⁵⁴⁵ E. Philippot, *ibid.*, p. 57.

¹⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 59.

modèles, jusqu'à l'outrance. Confronté en 1985 à l'exécution du portrait d'une Lana Turner vieillissante, il explique son désarroi : « Dans son *Journal*, l'artiste se plaint de la difficulté à « transformer cette femme de soixante ans en une jeune fille de vingt-cinq ». (...) Ses portraits parviennent malgré tout à replacer Lana Turner dans la lumière de ses premiers succès et à lui redonner l'aura de sa jeunesse »¹⁵⁴⁷. Il agit de même avec Jane Fonda en 1982, ou avec la princesse d'Iran en 1978, transformées pour l'occasion en jeunes femmes¹⁵⁴⁸. Ici, on pourrait croire que Warhol cède aux sirènes de la perfection physique, et n'est qu'un esclave parmi tant d'autres de l'apparence. Or il apparaît que même dans le cas où l'artiste est confronté à des personnes au physique avantageux – ou en tous cas, reconnues comme « belles » par la société –, il ne se prive pas d'effectuer de profondes retouches. L'hypnotique Debbie Harry, dont Warhol a pourtant loué la beauté époustouflante et l'apparente jeunesse malgré ses 35 ans à l'époque¹⁵⁴⁹, n'échappe pas à la restructuration faciale exigeante dont l'artiste est coutumier. Warhol, ainsi, ne se contente pas d'une beauté naturelle, mais veut pousser jusqu'à sa propre définition de la beauté, construite artificiellement. L'important pour Warhol n'est pas la beauté particulière, mais plutôt un esthétisme général basé sur l'uniformité et l'harmonie. Il n'hésite pas à remplacer la bouche pourtant déjà très dessinée de la chanteuse par un motif issu de ses propres créations : « un des écrans du *lipbook*¹⁵⁵⁰, ce répertoire de motifs de lèvres de formes et de tailles différentes dans lequel Warhol puisse pour redessiner et flatter la physiologie de ses modèles »¹⁵⁵¹.

Il apparaît alors que l'esthétique picturale développée par Warhol est basée sur la déformation. Si l'aspect général laisse penser qu'une volonté mimétique est à l'œuvre, il n'en est rien. On note immédiatement que les tableaux représentant simplement un visage, comme *Red Jackie* font un mètre sur un mètre, trahissant largement l'échelle 1:1. Les autres réalisations comme *Mao*, ou les différentes représentations d'objets cèdent au gigantisme, certaines peintures de bouteilles de cola faisant « la taille d'un homme moyen »¹⁵⁵². Si cette monumentalité est caractéristique du pop art américain, la déformation est une donnée constante du processus warholien. Le matériau originel est déjà une interprétation : il s'agit soit d'une photographie tirée d'un magazine, déjà arrangée et digérée par plusieurs personnes, du photographe au maquettiste, soit d'un cliché tiré par l'artiste, particulièrement mis en scène (maquillage, coiffure, pose), sachant que l'appareil privilégié par Warhol activait dès l'origine une altération de la réalité : « Bien que Polaroid lui ait fait essayer d'autres objectifs spéciaux pour réaliser ses portraits, il ne les apprécia jamais autant que le Big Shot, car celui-ci donnait une certaine qualité d'image dotée d'une légère distorsion qu'Andy aimait »¹⁵⁵³. La déformation va jusqu'à changer le sexe du modèle, Warhol féminisant conséquemment des personnages masculins comme Mick Jagger, Mao Zedong ou

¹⁵⁴⁷ M. Tighe, A. Bourguilleau, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 163.

¹⁵⁴⁸ Cf. E. Philippot, *ibid.*, p. 261.

¹⁵⁴⁹ *Op.cit.*, p. 57.

¹⁵⁵⁰ Cf. ANNEXES, fig. 67.

¹⁵⁵¹ E. Philippot, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 60.

¹⁵⁵² A. Cueff, *ibid.*, p. 150.

¹⁵⁵³ V. Fremont, *ibid.*, p. 63.

lui-même dans la série *Portrait in Drag*¹⁵⁵⁴ : « Ces ambiguïtés donnent une bonne indication et de la pensée plus générale de Warhol concernant la notion même d'identité qui mine chacun de ses portraits, et de la liberté qu'il était susceptible de prendre alors même qu'il lui fallait satisfaire des attentes précises »¹⁵⁵⁵.

Ainsi, on peut définir l'opération artistique menée par Warhol comme antinaturaliste. Si l'image produite ressemble bien à son référent, on ne saurait y trouver une vérité physique, psychologique ou sociologique quant à celui-ci. Le travail mené cherche au contraire à éloigner les deux. Le principe des *Screen Tests* éclaire parfaitement cette intention. Défini comme des portraits individuels, ils maintiennent le sujet dans l'activité la plus difficile pour un être humain, la moins naturelle pour un être vivant : l'absence de mouvement. Il fit passer le « test » à des personnes aussi illustres que Duchamp ou Dali qu'à de parfaits inconnus, pour des résultats étonnants :

« Ses instructions étaient simples : ne rien dire (...), bouger le moins possible, éviter de cligner des yeux, fixer l'objectif et attendre, imperturbable, que la bobine de deux minutes et soixante-secondes soit terminée. Souvent, dès que la caméra était mise en marche, Warhol tournait le dos et s'éloignait, laissant le modèle aveuglé face à la machine : intensément conscient de lui-même, aux prises avec la seule notion d'identité, objet aliéné au déroulement cinématographique, l'expérience s'est soldée par des effondrements nerveux »¹⁵⁵⁶.

Les protagonistes qui s'en sortent le mieux apparaissent rapidement gênés par un dispositif qui les met mal à l'aise, tandis que certains craquent complètement, telle Ann Buchanan qui ne peut s'empêcher de pleurer¹⁵⁵⁷. La mise en place semble étudiée pour rendre inconfortables tous types de personnes, qu'il s'agisse d'acteurs aguerris comme Dennis Hopper, loin de ses standards de l'actor's studio, ou de parfaits inconnus rarement confrontés à une caméra. Chacun est sorti de son milieu naturel, car le dispositif n'appartient ni à la vie, ni au cinéma classique.

Cet antinaturel repose sur un sens aigu de la mise en scène. Outre l'artificialité de la pose du modèle, ou de l'image sélectionnée, la préparation à la sérigraphie agit comme l'édification d'un espace de représentation. En choisissant un cliché parmi les centaines à sa disposition, puis en le recadrant, il prépare le personnage. En peignant le fond, c'est-à-dire la toile, d'une ou deux couleurs, il prépare le décor, la scène, qui est alors un champ pictural autonome, isolant la figure et la plaçant dans un contexte représentationnel. Le conditionnement des modèles est long et précis, et pour le compte entièrement dirigé par Warhol : « Andy adorait photographier lui-même ses modèles ; il contrôlait mieux ainsi l'aspect qu'il voulait en donner que lorsqu'il se servait de photographies réalisées par d'autres. Ces séances de portraits duraient parfois des heures pour aboutir à ce qu'il voulait »¹⁵⁵⁸. S'il a peu représenté les acteurs eux-mêmes, à l'exception de Presley, Brando ou Hopper, l'artiste a cherché à ce que tous ces modèles, venus pourtant d'univers éloignés du cinéma – businessmen, chanteurs, artistes, hommes politiques, galeristes, collectionneurs –, aient l'air de vedettes de cinéma : « Andy essayait de faire ressembler les hommes aux acteurs de cinéma »¹⁵⁵⁹. Avant même le traitement pictural, le sujet est déjà placé

¹⁵⁵⁴ Cf. ANNEXES, fig. 101.

¹⁵⁵⁵ A. Cueff, Warhol, Le grand monde d'Andy Warhol, *op.cit.*, p. 33.

¹⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁵⁷ P.-A. Michaud, *ibid.*, pp. 49-50.

¹⁵⁵⁸ V. Fremont, *ibid.*, p. 65.

¹⁵⁵⁹ *Ibid.*

dans le domaine de la représentation, et par delà, du représenté, l'artiste cherchant non pas à convoquer des personnages de films, mais la figure de l'acteur lui-même. Il est à noter que le maquillage est très important pour ces prises de vue. L'assistant de l'artiste nous révèle sa spécificité :

« Ce maquillage blanc compensait les effets du flash, égalisait et adoucissait les traits du visage et cachait les rides inopportunes. Cet effet adoucissant était aussi bienvenu en raison du contraste brutal qui intervenait quand le polaroid était transposé sur les acétates servant à faire les sérigraphies et, parfois, les peintures. La transformation du modèle en ce qui ressemblait souvent à quelque étrange personnage d'un théâtre de Kabuki occidental prenait environ une demi-heure »¹⁵⁶⁰.

Il s'agit ici moins d'améliorer esthétiquement le modèle que de le rendre plus apte à la transformation. Clown blanc ou acteur kabuki, le modèle devient une page blanche sur laquelle l'artiste peut écrire et réécrire à loisir. Warhol va en subir lui-même les effets dans *Portrait in Drag* (1981-1982)¹⁵⁶¹ :

« Il s'agit moins de se travestir, de devenir autre ou de se cacher, que de s'éprouver, de se montrer par défaut, de se révéler soi-même à la faveur d'un masque. Il est à cet égard significatif que deux sessions de pose aient eu lieu. La première faisait intervenir une maquilleuse habituée à travailler pour la mode : sa compétence la conduisait évidemment à vouloir prêter à Warhol un visage aussi féminin et séducteur que possible. Pour la seconde session, Markos et Warhol convoquèrent une maquilleuse de théâtre, mieux à même de comprendre les enjeux de la transformation. Du coup, on songe moins à l'atmosphère du Lower East Side qu'au théâtre kabuki. Entre le maquillage et les perruques extravagants, par les poses auxquelles il s'essaie avec un sérieux déconcertant, par ces masques auxquels il se confond, Warhol éprouve lui-même le devenir-image qui est au cœur de son œuvre »¹⁵⁶².

Au-delà de l'esthétisation, c'est une réinterprétation profonde et artificielle du réel qui est à l'œuvre, Warhol cherchant moins à se transformer en belle femme qu'en image percutant, où le naturel et même référence au modèle n'entrent plus vraiment en ligne de compte. On retrouve cet usage cosmétique de manière plus large dans ses portraits peints, où les retouches prennent la forme d'un maquillage assez grossier. Les correctifs qu'il apporte aux portraits, ceux de Marilyn, de Liz Taylor, ou d'autres, ne visent clairement pas à une amélioration esthétique, mais plutôt à une augmentation du « bruit visuel » de ces visages, une manière les rendre plus puissants, plus monstrueux aussi. Il s'agit en général d'une « augmentation » des attributs : yeux, lèvres, cheveux, soit les traits principaux, qui se trouvent submergés de couleurs, défigurés. On retrouve encore une fois une déformation des traits de manière à les accentuer, comme c'était le cas pour les acteurs de théâtres antiques, principalement par le biais de masques.

Si le monde des acteurs a été clairement abordé par Bertrand Lavier dans la série « Harcourt/Grévin », se servant ici de l'esthétique d'un studio connu pour sa collaboration de longue date avec les grands comédiens, le parallèle entre lui et Warhol concernant le maquillage est le plus manifeste avec la série des objets repeints. Lors de leur analyse, nous avons pu relever que le travail pictural effectué par l'artiste s'apparentait à une forme poussée de maquillage, le pigment venant grossir, renforcer les traits de l'objet choisi pour l'opération. Celui-ci devenait plus visible, et donc plus opérant dans l'espace artistique. Nous y avons relevé que l'artiste lui-même se comparait à un metteur en scène et que ses œuvres étaient comme des acteurs postés sur les

¹⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵⁶¹ Cf. ANNEXES, fig. 101.

¹⁵⁶² A. Cueff, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 120.

planches. En fardant les objets de peinture, Lavier fait jouer à des outils le rôle d'œuvres d'art, de tableau, éprouvant ainsi leur capacité à l'être réellement. Le procédé n'a en soit rien de particulièrement esthétique – la peinture est posée en quantité, laissant apparaître des « grumeaux » de pigment – au sens classique, et pourtant, les objets en retirent au final un pouvoir visuel beaucoup plus fort. Il s'agit à chaque fois de transformer l'item original en une proposition visuelle autonome. Si Lavier, contrairement à son aîné, ne joue pas avec les échelles, il altère volontiers l'impression que l'objet donne. Les objets repeints apparaissent plus gros, plus lumineux, plus présents que s'ils étaient présentés simplement. Comme nous avons pu le remarquer, la couche de peinture permet de mieux capter la lumière, elle accentue les détails et les contrastes, augmentant ainsi l'intensité visuelle de l'objet, au fond, comme le maquillage théâtral, mais aussi, pour parler plus généralement de mise en scène, comme le projecteur dit « poursuite » accentue la présence d'un acteur sur scène, l'isolant de l'obscurité par un faisceau de clarté. On retrouve cet aspect scénographique dans la plupart des dispositifs mis en place par l'artiste, où les objets sont contextualisés de telle sorte qu'ils peuvent incarner quelque chose de nouveau. Ainsi, le réfrigérateur posté sur le coffre change de statut, il n'est plus cet objet utilitaire, lourd et encombrant. Juché sur plus massif que lui – au lieu de peser sur le sol –, il devient une forme géométrique blanche, aérienne et élégante. Actualisés dans l'espace physique artistique, les « Walt Disney Productions » ne sont plus de simples caricatures bas-de-gamme, mais de vraies œuvres d'art, car Lavier leur offre la matérialité, la monumentalité, et surtout l'écrin spatiale nécessaire à cette transformation. A l'instar de son prédécesseur américain, Lavier a compris que l'on pouvait utiliser les marqueurs scénographiques de la peinture et du théâtre pour transfigurer le banal en œuvre d'art¹⁵⁶³.

On retrouve chez Lavier nombre de caractéristiques de la peinture artificielle de Warhol. Tout d'abord, il y a chez ce dernier la volonté de présenter le jamais-vu, soit le réel selon une perspective inédite, moteur de la pratique laviérienne. Ceci est notamment remarquable avec l'abandon de la peinture de bandes dessinées après la découverte de l'art de Lichtenstein¹⁵⁶⁴, ou encore son abandon, certes factice, de la peinture pour se tourner vers le cinéma, arguant que la première était désormais tout à fait digérée par l'histoire et le grand public¹⁵⁶⁵. La peinture, dans ce cas, à tout intérêt à s'éloigner de ce qui a déjà été fait, qu'il s'agisse de « la nature » ou de styles précédents, afin de créer quelque chose de jamais-vu. On retrouve cette volonté mot pour mot chez Lavier, pour qui l'art a vocation à faire ce qui n'a jamais été fait avant¹⁵⁶⁶. On se souvient que c'est comme cela qu'il justifie la pertinence de certaines de ses œuvres lorsqu'elles sont critiquées par des tiers, qui lui arguent qu'elles auraient pu être réalisées par n'importe qui, et qu'il rétorque alors qu'il reste malgré tout le premier à l'avoir fait. Dans les deux cas, il s'agit de comprendre que l'art est envisagé comme une entreprise artificielle, qui doit s'éloigner de la nature pour mieux en rendre compte.

¹⁵⁶³ Pour un raisonnement plus poussé concernant l'aspect scénographique du travail de Lavier, nous renvoyons le lecteur à la partie dédiée lors de notre étude sur la lecture nietzschéenne de son œuvre.

¹⁵⁶⁴ A. Warhol, P. Hackett, *Popisme, les années 1960 de Warhol, op.cit.*, p. 43.

¹⁵⁶⁵ P. Guglielma, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 53.

¹⁵⁶⁶ CF. Entretien avec N. Ferrand, 6 mai 2013.

On retrouve également en gestation chez Andy Warhol une forme d' « anti-esthétisme » au sens où il ne respecte pas l'esthétique classique dominante, simplement physique et aisément consommable. La liste de ses sujets phares, des boîtes de soupe à la bombe atomique, témoigne d'une recherche plus large et plus ambiguë. Même la façon dont *Marylin*¹⁵⁶⁷ est représentée transforme le sex-symbol en monstre fardé. De façon générale, la manière particulière de l'artiste gomme tout autant les défauts que l'impression de vie, créant un malaise chez le spectateur. Le portrait d'*Alexandre Iolas* (1974)¹⁵⁶⁸ transforme un homme de soixante-sept ans¹⁵⁶⁹ en clown juvénile et inquiétant, rajeuni plus qu'embelli¹⁵⁷⁰. Warhol, dans tous les cas, laisse la peinture prendre ses libertés par rapport au modèle et par rapport à l'exigence de le rendre beau, et que dans tous les cas, même quand Warhol améliore l'aspect de son modèle, il ne fait que s'en éloigner et arrive à un résultat inhumain. Philippot s'appuie ainsi sur les déclarations de Pat Hackett, la collaboratrice de Warhol :

« Il procédait à la chirurgie plastique sur les modèles pour les rendre aussi attirants que possible (il allongeait leur cou, raccourcissait leur nez, élargissait leurs lèvres et leur éclaircissait le teint comme bon lui semblait). En résumé, il faisait aux autres ce qu'il aurait aimé qu'ils lui fissent ». L'exigence de la beauté et de séduction a des limites et empiète évidemment sur la ressemblance objective : avant même que l'encre sérigraphique n'ait traversé la toile préalablement peinte, la rassurante identification à soi-même est entravée »¹⁵⁷¹.

Si la thèse de l'enlaidissement volontaire semble à écarter, il n'en résulte pas moins que l'écart entre le modèle et sa représentation, et l'aspect travesti, transfiguré du portrait est plutôt déstabilisant, et plaide rarement en faveur de la personne sérigraphiée. Il est ici nécessaire de rappeler que nombreuses sont les personnes ayant commandé un portrait à l'artiste qui n'ont finalement jamais acheté les toiles et les ont renvoyées à Warhol. C'est notamment le cas de Giovanni Agnelli¹⁵⁷² et de son épouse, celui de la Baronne von Thyssen, de l'homme d'affaires Samuel Lefrak et de sa femme¹⁵⁷³. On note souvent que ceux qui refusent au final les tableaux sont des businessmen venus flatter leur ego en se faisant faire le portrait par l'artiste à la mode, comme c'était le cas dans l'ancien temps. Beaucoup apparemment furent déçus du résultat, s'attendant à quelque chose de plus gratifiant. Ceci démontre bien la volonté de Warhol, qui n'est pas tant de rendre service à son modèle que de transformer son visage en une image autonome, un champ d'action libre où la peinture est reine.

Dans la préface du catalogue consacré à la grande exposition des portraits de Warhol qui eut lieu en 1979, Robert Rosenblum avance une audacieuse comparaison entre Manet et Warhol, avançant que chacun, dans un style froid et esthétisant, était le témoin distant mais précis de son temps :

« Le fait que Warhol pouvait aussi bien peindre Warren Betty et des chaises électriques, Troy Donahue et des émeutes raciales, Marilyn Monroe et des accidents mortels de voiture, passe pour le produit d'une personnalité froide et passive jusqu'à la perversion, avant que nous ne réalisons que cette vision glacée et frisant le voyeurisme, qui mêle sans la moindre

¹⁵⁶⁷ Cf. ANNEXES, fig. 68.

¹⁵⁶⁸ Cf. ANNEXES, fig. 89.

¹⁵⁶⁹ Cf. ANNEXES, fig. 85.

¹⁵⁷⁰ Cf. *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, pp. 126-127.

¹⁵⁷¹ A. Cueff, *ibid.*, p. 33.

¹⁵⁷² Cf. ANNEXES, fig. 86.

¹⁵⁷³ E. Philippot, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 225.

transition les faits graves et triviaux, la mode et l'horreur, a des racines qui plongent, près d'un siècle plus tôt, dans l'œuvre de Manet. Comme Warhol, Manet endosse la tenue du reporter esthète, dont l'œil caméra embrasse le beau monde (de Mallarmé à Georges Moore, de Clémenceau à Chabrier), les comestibles de chez Fauchon et consorts (du saumon aux huîtres, en passant par les bricoles et les asperges), des chiens poudrés (des caniches aux terriers), mais aussi les événements du temps présent, qui auraient autrefois été interprétés comme de pénibles tragédies (...). On a souvent reproché à Manet de dépeindre la mort dans toute sa violence avec le même détachement élégant, la même palette, la même composition que pour les natures-mortes, les pique-niques, les animaux de compagnie et les portraits de groupes -un reproche également adressé à Warhol »¹⁵⁷⁴.

Rosenblum ajoute à cela que ce nivellement des faits culturels nous apparaît insupportable dans l'art car il nous renvoie directement à celui que nous faisons tous les jours, en haussant les épaules devant des faits divers macabres, ou des guerres sans fin, tout en étant obnubilé par nos insignifiants soucis. Rosenblum avance que par le biais de la représentation esthétique, Warhol comme Manet pousse le spectateur à voir la réalité en face, celle qu'il ignore ou feint d'ignorer : « Et dans les deux cas [Manet et Warhol], ces observations quasi journalistiques des faits quotidiens de la vie moderne se voient mises à distance en étant recouvertes d'un vernis artistique qui exige que l'on y prête attention en tant que tel. La fraîcheur subtile des représentations par Manet et Warhol de l'actualité à travers les verres fumés de l'esthète nous frappe souvent plus profondément que les cris puissants de la psychologie expressionniste. »¹⁵⁷⁵. Ici donc, si la déformation esthétique s'éloigne en effet de sa mission mimétique et trahit visuellement le modèle dont elle est issue, elle n'en est pas moins apte à rendre compte d'une certaine forme de vérité. En altérant les traits, en différant le moment de la ressemblance, en insufflant une part d'incertitude poétique, Warhol permet d'accéder à une part de réalité qui pouvait nous échapper. Le *portrait d'Yves Saint Laurent*¹⁵⁷⁶ rend ainsi hommage à une personnalité trouble :

« Avec le regard perdu et la tête inclinée sur la main, Yves Saint-Laurent est représenté dans la pose traditionnelle de la mélancolie : méditation solitaire du créateur, vision romantique du tourment propre à l'artiste. La palette, particulièrement vive, anime le portrait d'une formidable énergie, qui entre en contradiction avec l'assise tranquille du modèle et contribue à créer une tension dans l'œuvre - ambiguïté du traitement que l'on retrouve dans la féminisation manifeste du sujet (maquillage des lèvres) que Warhol s'emploie à saisir dans toute la richesse de ses antagonismes »¹⁵⁷⁷.

Ici on est bien dans l'accentuation de quelque chose qui existe déjà et qui n'est pas forcément remarqué : le caractère artistique d'un créateur de mode, et sa beauté androgyne, ou son homosexualité sobrement tue, éléments qui ne seront reconnus que plus tard comme constitutifs de la personnalité et de l'aura du couturier. Warhol représente le créateur de mode dans la pose typique, presque ampoulé de l'artiste mélancolique telle que l'avait représenté Dürer dans sa fameuse gravure, exaltant ainsi le côté artistique de celui qui alors n'était considéré que comme un artisan ou un commerçant. Le constat est encore plus frappant avec le portrait en négatif de Richard Nixon, sous le titre de *Vote McGovern*¹⁵⁷⁸, le candidat opposé au président :

« Evitant la simple caricature, il se sert, en l'inversant, d'une photographie qui reprend l'image officielle du président. Il exploite ainsi l'effet de déjà-vu et se garde de trop distordre une réalité admise par tous en se contentant de révéler le vrai visage de son modèle

¹⁵⁷⁴ R. Rosenblum, *ibid.*, pp. 324-325.

¹⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 325.

¹⁵⁷⁶ Cf. ANNEXES, fig. 90.

¹⁵⁷⁷ E. Philippot, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 236.

¹⁵⁷⁸ Cf. ANNEXES, fig. 87.

par le seul emploi de couleurs criardes largement appliquées. Avec son visage verdâtre sur fond orange électrique, sa bouche et ses yeux d'un jaune perçant, Nixon devient un repoussoir dont l'image terrifiante doit suffire à convertir les électeurs indécis »¹⁵⁷⁹.

Ici, c'est bien par le seul travail de la peinture, et de la déformation qu'elle permet ou qu'elle commande, qui permet de saisir le fond de la réalité, brisant l'apparence avantageuse. Il détourne l'usage de la photographie officielle, promotionnelle, censée donner une image réconfortante et flatteuse du candidat, pour en faire un tableau tout à fait autonome par rapport au matériau originel. Il transforme ainsi Nixon en vampire travesti inquiétant, révélant sa dangerosité et sa duplicité là où l'image de base n'étant qu'à la gloire de sa puissance virile et de son charisme rassurant. La peinture semble donc pour Warhol un moyen d'accès détourné à la réalité.

Les rapports entre Andy Warhol et Lavier concernant l'usage de la déformation dans la peinture sont complexes. Vu de loin, les deux artistes semblent éloignés l'un de l'autre, n'agissant pas sur les mêmes objets, avec des techniques différentes. Warhol est attaché à l'objet tableau tandis que Lavier s'est principalement concentré sur des items tridimensionnels. Warhol, lui, a rarement porté son attention sur de tels objets : « Hormis quelques gestes facétieux, comme le fait d'apposer sa signature sur de vraies boîtes de soupe Campbell's, Warhol n'a jamais utilisé tel quel l'objet trouvé en trois dimensions, sous sa forme originelle »¹⁵⁸⁰. Ceci étant, on ne doit pas se laisser tromper par les apparences. Chacun puise dans le vaste catalogue de choses produites par la société pour revitaliser une peinture en perdition. Chacun entrevoit la nécessité de la modification et ne présente jamais l'objet tel quel. Si Lavier ne partage manifestement pas la même fascination que Warhol pour l'esthétique des magazines et des mannequins ni ne semble obsédé par sa propre apparence, on retrouve en revanche la même volonté d'exalter les qualités visuelles d'objets communs par le truchement de la peinture. Les moyens de celles-ci, quels qu'ils soient (matière, lumière, cadrage, mise en scène, ...), sont conscientisés par les deux artistes et employés pour altérer considérablement les objets choisis. Il s'agit autant d'une esthétisation du monde contemporain, de façon à le rendre plus beau, plus attrayant, qu'une mise à distance nécessaire. On se souvient ici que les peintures d'accidents ou de problèmes sociaux sont chez Warhol toujours présentées dans des coloris agréables : « Pour ces œuvres, Warhol utilisa des couleurs de décorateur, lavande, rose, orange, vert menthe, comme s'il créait un papier peint »¹⁵⁸¹. Le drame est repoussé loin, le contemporain est toujours précédé par le peintre qui voit la possibilité visuelle avant de voir l'histoire. De la même façon, la voiture accidentée de Lavier, *Giulietta*, image-même de la tragédie moderne, fait l'objet de soins particuliers pour sa présentation, préservée de toute poussière et pourvue d'un nouveau pare-brise à chaque nouvelle exposition, détruit à chaque occasion, L'artiste étant de fait intervenu sur l'aspect général de l'objet. Si Warhol intervient plus sur des questions d'échelle et de travestissement que Lavier joue davantage sur les moyens artistiques eux-mêmes, les artistes agissent indifféremment sur les matériaux qu'ils ont choisis, offrant ainsi une vision spécifique de la peinture. Celle-ci apparaît dans les deux cas au départ

¹⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁵⁸⁰ B. Buchloh, *Andy Warhol Rétrospective*, op.cit., p. 56.

¹⁵⁸¹ A. C. Danto, *Andy Warhol*, op.cit., p. 58.

trompeusement mimétique : Warhol se sert de photographie, Lavier utilise les vrais objets, dont il repeint scrupuleusement chaque détail tel qu'il apparaît. Pourtant, il ressort que dans les deux cas, l'œuvre d'art s'éloigne visuellement de son modèle, et que c'est de ce glissement que l'ontologie artistique de l'œuvre naît. Chez Warhol comme chez Lavier, la peinture a en soi un pouvoir transfiguratif presque mystique, comme si la simple utilisation de pigment permettait de passer d'un monde à un autre. La peinture n'agit pas parce qu'elle est ressemblante, mais parce qu'elle permet de parler du monde connu, que l'on reconnaît, selon un point de vue inattendu.

3.3. Le moyen de rendre compte d'une réalité complexe.

A l'aune de ce que nous venons de présenter, l'ambition de Warhol peut sembler paradoxale : il s'agit de rendre compte du monde tout, en développant un art faussement mimétique, qui s'en éloigne finalement franchement. On peut se demander si on ne place pas finalement simplement du côté de l'esthétisation voire du mensonge. Si nous avons relevé que la déformation permettait aussi de faire jaillir une forme de vérité de manière détournée, il faut également souligner que le travail de répétition de Warhol entre dans une très nette démarche de recherche de la réalité. Dans *Seven decades of Janis*¹⁵⁸² (1967), le peintre représente le galeriste à plusieurs moments de sa vie :

« La construction bipartite s'articule autour de l'idée du passage du temps : six panneaux pour six décennies passées et deux panneaux pour une décennie en cours, vivante, joyeuse. Warhol joue avec l'image de son modèle en le présentant simultanément sous différents jours. Le tableau est plus mélancolique que commémoratif ; par la multiplication des visages changeants, il laisse percevoir les inévitables disparitions de soi et souligne, en même temps, les stratifications constitutives de toute identité. Le portrait de Sydney Janis n'est pas un simple portrait : c'est l'empreinte intime et universelle de la vie d'un homme »¹⁵⁸³.

Warhol ici rend compte du pouvoir de la peinture, de sa duplicité de la peinture et sa capacité de synthèse permettant de mieux appréhender l'homme dans la totalité de son histoire, tandis que rencontrer l'homme en chair et en os ne donne accès qu'à la « version » présente de lui. Par le truchement du fait pictural, l'artiste est autorisé à mettre ainsi côte à côte plusieurs images espacées de dix ans, que la composition et le pigment vont unifier. En une seule image peinte, réunissant huit autres, il parvient à dresser le portrait plus complet possible d'un homme, permettant de transcender le problème de l'espace et du temps. On retrouve cette dimension de manière avouée dans le film *Sleep*, où il filme son amant John Giorno en train de dormir, tournant des centaines de bobines de quatre minutes : « En fin de compte, il prit la décision caractéristique de « simplement tout utiliser ». Ce qu'il avait déjà fait avec les photomaton, comme si, en montrant le même visage avec des expressions différentes, il s'épargnait la nécessité de choisir, comme si c'était un moyen de refléter toute une personnalité »¹⁵⁸⁴. L'accumulation des images et des prises de vues permet en effet de contourner le problème de l'image unique, qui ne donne qu'un seul aperçu de la personne, de son caractère, sans pouvoir rendre compte des multiples possibilités qu'elle offre. La série *Portrait in Drag* relève aussi de cette entreprise : « Tour à tour

¹⁵⁸² Cf. ANNEXES, fig. 84.

¹⁵⁸³ E. Philippot, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 96.

¹⁵⁸⁴ A. C. Danto, *Andy Warhol, op.cit.*, p. 86.

pathétique, aimable, mélancolique, drôle, ridicule ou désemparé, il livre l'autoportrait le plus bouleversant qui soit, tout simplement parce qu'il n'est pas question d'y fixer la vérité »¹⁵⁸⁵. Cette utilisation du masque et de la multiplicité des poses permet de dessiner les contours d'une réalité fuyante, qui est tellement fluctuante et qui présente des visages si contradictoires que l'on ne saurait la capter avec une seule image. C'est ce qu'il va pourtant essayer de faire au travers des portraits de grandes figures, qui même si elles aussi se caractérisent par la répétition, insufflent un sentiment de duplicité au sein d'une seule et même peinture. Pour les *Mao*¹⁵⁸⁶, nous avons vu que l'artiste s'était attaché à troubler l'identité sexuelle du dirigeant chinois. Le paradoxe ne s'arrête pas là : « Warhol va rendre Mao plus universel, mais aussi beaucoup plus énigmatique qu'il ne l'était (...). L'improbable travesti est un tout aussi improbable autocrate »¹⁵⁸⁷. La peinture a rendu Mao plus accessible, mais aussi plus mystérieux, car le traitement a révélé l'ambiguïté de l'essence de cette figure, à la fois séduisante, fascinante, magnétique, et aussi repoussante et épouvantable. L'homme est profondément laid et sa carrière politique le classe comme quelqu'un d'extrêmement dangereux. Et malgré cela ou à cause de cela, son image est hypnotique. En exaltant la sexualité féminine de Mao, Warhol en fait une sorte de mante religieuse. Il rend à Mao, au travers de son portrait pourtant officiel, son image telle qu'on la retrouve partout en Chine lorsqu'il s'agit de le glorifier, son caractère paradoxal qui en faisait dans les années 1960 une figure polarisante, la moitié du globe le haïssant, l'autre l'adulant. Warhol, en lui octroyant un caractère monstrueux et mythologique, rend compte de la double réalité de Mao, version la plus honnête de ce qu'il fut, héros révolutionnaire et tyran sanguinaire. Les portraits de stars féminines du cinéma relèvent également de cette volonté, Warhol semblant avant tout choisir des jeunes femmes au destin tragique, dont il révèle l'infortune :

« La représentation de personnalités à double facette telle que Judy Garland¹⁵⁸⁸ est une des manifestations du génie de Warhol, et qu'elle fit beaucoup pour sa notoriété, rapprochant ce travail de ses portraits de personnages célèbres et de ses tableaux de faits divers morbides. Comme ceux de Marilyn Monroe et de Jacqueline Kennedy, le portrait de Judy Garland laisse transparaître la tragédie derrière le masque de la célébrité »¹⁵⁸⁹, « Il va choisir -on devrait dire « élire »- une photographie où s'essentialisent au mieux les contradictions de Marilyn. Belle, vulgaire, sublime et terrestre. (...) souveraine et pathétique : son sourire se fait à la fois cruel et aguicheur, son sourcil gauche décrit un arc convexe, sa paupière droite s'abaisse très légèrement - son regard y gagne une duplicité véritable, une double vérité »¹⁵⁹⁰.

Son utilisation de la peinture non-naturaliste permet précisément de faire éclater le caractère faux de l'image, de sortir « l'image derrière l'image », de montrer à la fois des actrices triomphantes et des femmes en détresse, parvenant à réunir d'un coup le caractère double de leur existence. La volonté de Warhol, est, au travers de ces portraits individuels, de dresser le portrait général de l'humanité. Il déclara ainsi que mis bout à bout toutes ses œuvres donnerait le visage de ses congénères : « Tous mes portraits doivent avoir le même format, pour qu'ils tiennent tous ensemble et finissent par former un seul tableau intitulé *Portrait de la société*. Bonne idée

¹⁵⁸⁵ A. Cueff, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 120.

¹⁵⁸⁶ Cf. ANNEXES, fig. 88.

¹⁵⁸⁷ A. Cueff, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 114.

¹⁵⁸⁸ Cf. ANNEXES, fig. 96.

¹⁵⁸⁹ M. Tighe, A. Bourguilleau, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 174.

¹⁵⁹⁰ A. Cueff, *ibid.*, p. 29.

non ? »¹⁵⁹¹. Chaque tableau apparaît alors comme une parcelle de réalité, et non comme un mensonge quant à sa capacité à la représenter. Il admet ainsi la théorie platonicienne sans en être esclave, et la disqualifie ainsi par un « et alors ? ». Chez Warhol, la recherche d'une vérité absolument universelle apparaît vaine, et néanmoins, ces tableaux cherchent toujours, par le biais de l'image, à chercher ce que cela dit profondément de nous et de notre époque. L'image ne contient pas la totalité de la réalité, mais elle nous donne accès à une partie.

On retrouve cette notion de synthèse dans les œuvres de Lavier, où l'artiste fait osciller son œuvre entre plusieurs domaines, plusieurs genres, plusieurs auteurs, parfois plusieurs époques. Les « objets repeints » créent des artefacts ayant le don d'ubiquité, puisqu'ils sont à la fois des outils et des tableaux. Ici la peinture permet à l'objet d'évoluer dans deux dimensions simultanément, lui conservant ainsi la duplicité de son existence. Un simple tableau représentant un transistor, un piano ou un panneau routier aurait aussi pu exalter les qualités visuelles de ces objets, mais on aurait alors pu démontrer que c'est uniquement la reproduction et non l'item qui possède cette force visuelle. En repeignant directement sur l'objet, il supprime ce débat pour former une nouvelle ambiguïté : l'objet est à la fois un instrument et une réussite esthétique. On est à la fois dans le grand magasin et à la fois dans le musée. De la même façon, il jetait le trouble sur le genre artistique de l'œuvre, la première approche logique des objets repeints relevant plutôt de la sculpture. De la même façon, un trouble est jeté sur ce qui sépare l'objet de son image, Lavier créant un raccourci sans précédent entre les deux et démontrant qu'on ne saurait établir une frontière aussi nette entre deux éléments si imbriqués. L'objet au fond était déconsidéré parce qu'il n'était *vu* que comme un simple outil, son image, soit, l'*apriori* que l'on peut avoir sur ce type d'objet. Cette *représentation* que l'on s'en fait a donc une incidence sur notre comportement à son sujet, et est absolument décisive pour l'établissement de son ontologie. Lavier démontre que c'est en agissant sur la perception, sur comment on voit cet objet que sa définition et sa valeur peuvent changer. En modifiant les attributs visuels de l'objet de manière légère, il attire l'attention sur ceux-ci, faisant ainsi admettre les qualités de la chose en question. En altérant son image, il a modifié notre rapport à l'objet, comment nous le qualifions, il a ajouté une dimension que nous ignorions. La peinture a permis de faire éclater une vérité cachée. C'était aussi au fond le cas avec les *Duco et Ripolin* : en apposant simplement deux zones de peinture censées être de la même couleur, il parvenait à faire admettre le caractère conventionnel des désignations, faisant coexister deux réalités possibles pour un seul mot.

L'autre aspect sur lesquels peuvent être mis en relation le travail de Warhol et celui de Lavier est leur caractère paradoxal. C'est précisément la capacité synthétique de leur art qui produit la rencontre au sein d'une même œuvre de réalités opposées. Ceci a fait l'objet de nombreux commentaires de notre part au cours des précédentes analyses et fera l'objet d'un ultime développement lors de la dernière partie de notre étude. Nous nous concentrerons donc principalement sur Andy Warhol. Notre approche prend du reste source dans une remarque fournie par l'un des commentateurs de Lavier : « J'aime Lavier et ses propositions très warholiennes d'être « là où il faut quand il ne faut pas et là où il ne faut pas quand il faut ». Son œuvre a l'efficacité de

¹⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 23.

phrases courtes »¹⁵⁹². Blistène n'allant pas beaucoup plus loin dans le développement de ce rapprochement, il nous incombe d'expliciter cela. La « phrase courte » dont il parle, c'est le paradoxe. C'est cette capacité qu'ont certaines sentences à pouvoir dire plusieurs choses à la fois, à être aussi bien percutante qu'ambigüe. Le premier élément qui relève de cet ordre chez Warhol, c'est l'ambiguïté de sa représentation de la société. Regardant les premières peintures de Warhol David Bourdon s'est étonné : « « je ne t'ai connu que comme artiste publicitaire, et maintenant tu es devenu peintre, et pourtant tu peins encore des sujets publicitaires. Franchement je ne sais pas quoi en penser » »¹⁵⁹³. En représentant ainsi toutes les parties de la société, il participe de sa glorification puisque les images, passées dans le registre artistique, accède à une forme de postérité sacrée. Pourtant, on a bien vu que l'artiste n'avait pas d'affection particulière pour cette société. Les représentations de ces dysfonctionnements – bombe atomique, émeute raciale, peine de mort, accidents de la route, scandale alimentaire – alimentent l'hypothèse d'une vision ambiguë de la société ; Warhol étant à la fois fasciné et apeuré parce qu'il voit. Sa peinture transmet ce sentiment double, ne cédant ni à l'admiration béate, ni à la crainte perpétuelle. Sa quête de la représentation totale du monde relève de cette ambition paradoxale. Il doit peindre tous les aspects de la société, les belles actrices comme les catastrophes, car elles constituent l'une comme l'autre les images de notre quotidien : « En peignant tous ceux qui le lui demandaient, Andy Warhol a donné forme avec une rigueur exemplaire au visage du monde, dont l'humanité, au vrai des apparences, est bien plus incertaine que nos miroirs quotidiens le laissent croire »¹⁵⁹⁴.

Le paradoxe de l'art warholien concerne aussi la technique. Il apparaît ainsi qu'au début de sa carrière l'artiste hésitait entre deux techniques, l'une froide et publicitaire, l'autre plus expressionniste, à propos d'un même sujet (la bouteille de coca-cola¹⁵⁹⁵) : « Je travaillais toujours dans deux styles concurrents - des peintures assez lyriques avec des gestes et des coulures, d'autres dans un style austère, sans la moindre trace de geste. J'aimais bien montrer les deux aux gens pour les inciter à commenter les différences parce que j'hésitais encore à faire disparaître complètement toute gestualité dans l'art pour devenir très détaché et anonyme »¹⁵⁹⁶. Ceci en dit long sur la capacité de « double pensée » dont est capable Warhol, et la réponse qu'il apporte à ce problème est des plus éclairantes. C'est paradoxalement en utilisant la technique déshumanisée qu'il arrive à toujours le cœur du problème, en soustrayant la partie personnelle, humaine de sa touche, qu'il la rend universelle et donc, plus apte à être comprise et appréciée par un maximum d'êtres vivants, qui s'y retrouveront plus que dans une interprétation excessivement individuelle et donc, hermétique.

On retrouve la notion de paradoxe dans les *Screen Tests* : « Eh bien, de cette façon, je peux saisir les gens quand ils sont eux-mêmes, au lieu de préparer une scène et de la tourner, et de laisser les gens jouer les rôles qui étaient écrits, parce que c'est mieux de jouer naturellement que

¹⁵⁹² B. Blistène, *Sons et lumières par Bertrand Lavier : expérience Pommery #6*, op.cit., p. 33

¹⁵⁹³ A. Warhol, P. Hackett, *Popisme, les années 1960 de Warhol*, Flammarion, op.cit., p. 45.

¹⁵⁹⁴ A. Cueff, *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., p. 19.

¹⁵⁹⁵ Cf. ANNEXES, fig. 70.

¹⁵⁹⁶ A. Warhol, P. Hackett, *Popisme, les années 1960 de Warhol*, op.cit., p. 29-30.

de jouer comme quelqu'un d'autre »¹⁵⁹⁷. Ici Warhol cherche le réel en se séparant de toute déformation, puisque les acteurs n'ont aucun rôle à jouer. Mais paradoxalement, c'est aussi une mise en scène très précise, et une abstraction du comportement humain, qui ne se réduit pas à fixer quelque chose sans ciller ou à ne faire qu'un seul geste pendant trois minutes. Ici l'individu se fond dans un comportement robotique, que chacun peut accomplir. Il y a donc encore une forme de paradoxe puisque le réel est ici recherché par une dissolution de l'individu dans un dénominateur commun. « (...) La fixité du regard, à laquelle Warhol contraignait ses poseurs, et dont il savait qu'immanquablement surgirait un éclair de vie »¹⁵⁹⁸. En somme, l'artiste essaye de trouver la vérité de la personne en lui fixant un maximum de contraintes et en minimisant sa personnalité. Ceci entre en résonance avec la vaste entreprise de Warhol de réductions des traits humains, de disparitions des rides, des imperfections, de tout ce qui caractérise un visage, au profit des éléments les plus récurrents et les plus génériques : les yeux, les narines – la forme du nez disparaît souvent –, la bouche. Ceci est attesté par la présence de portraits censés représenter des types sociaux : *Portrait of an American Man*¹⁵⁹⁹, *Portrait of an American Lady*¹⁶⁰⁰, *Portrait of an American-Indian*, *Portrait of Nine Heads of Japanese Corporations*¹⁶⁰¹, *Portraits of Three Gentlemen*... La recherche de l'Humanité est effectuée par Warhol dans tout ce que l'on considère comme l'inhumanité : le générique, la répétition, l'extrême. Lui y voit au contraire les échos de notre civilisation, ce qui la représente – puisque ce qui est répété est ce qui est digne d'être vu, ce qui doit être vu, ce qui est partagé –, ou ce qui la délimite – les exemples extrêmes permettant donc de la définir. Il agit de la même façon avec l'art, en produisant des œuvres selon un procédé qui rejette une grande partie des pré-requis du genre. Danto nous rapporte ici les paroles d'Edmund White :

« « Andy a pris toutes les définitions possibles du mot art, pour les récuser. L'art révèle l'intervention de la main de l'artiste : Andy a recouru à la sérigraphie. Une œuvre d'art est un objet unique : Andy a produit des multiples. Un peintre peint : Andy a fait des films. L'art est séparé du commercial et de l'utilitaire : Andy s'est spécialisé dans les soupes Campbell's et les billets de banque. La peinture peut se définir par opposition à la photographie : Andy a réutilisé des instantanés. Une œuvre d'art est ce qu'un artiste signe, la manifestation d'un choix créatif : moyennant une modeste somme, Andy signait n'importe quel objet. L'art exprime la personnalité de l'artiste, en conformité avec son discours : Andy s'est fait remplacer par un imposteur dans une tournée de conférences »¹⁶⁰² (...) Andy a récuser à peu près tout ce que les philosophes ont dit sur l'art. Et c'est assez facile à comprendre : rien de ce que les cartons Brillo et les *Brillo Boxes* d'Andy ont en commun ne peut entrer dans la définition de l'art, puisqu'ils se ressemblent - ou pourraient se ressembler - parfaitement »¹⁶⁰³, « Il créa une discontinuité radicale dans l'histoire de l'art en écartant la majeure partie de ce que tout le monde jugeait essentiel à l'art »¹⁶⁰⁴.

Par sa reconsidération des sources et de la façon de faire de l'art et de le définir, Warhol trace un nouveau chemin pour les artistes, et en tant que représentant de la génération suivante, Lavier est donc son débiteur.

¹⁵⁹⁷ Warhol, *le grand monde d'Andy Warhol*, op.cit., p. 47.

¹⁵⁹⁸ P.-A. Michaud, *ibid.*, p. 50.

¹⁵⁹⁹ Cf. ANNEXES, fig. 78.

¹⁶⁰⁰ Cf. ANNEXES, fig. 93.

¹⁶⁰¹ Cf. ANNEXES, fig. 99.

¹⁶⁰² E. White, *Andy Warhol Retrospective*, op.cit., p. 441

¹⁶⁰³ A. C. Danto, *Andy Warhol*, op.cit. p. 76.

¹⁶⁰⁴ *ibid.*, p. 62.

Le paradoxe technique enfin réside dans la complexité du travail consistant à reproduire de manière apparemment réaliste quelque chose qui existe déjà. L'exemple des *Brillo Boxes* est frappant :

« Ne pouvant obtenir l'effet visuel souhaité avec les caisses réellement utilisées par la société Brillo - ou avec les cartons d'autres marques également créées pour l'exposition de 1964 -, Warhol décida que les caisses devaient être fabriquées en bois, par des menuisiers, formés pour découper et assembler des morceaux de bois en fonction des indications qu'on leur donnerait »¹⁶⁰⁵, « Une fois les caisses livrées, Andy et ses assistants commençaient le « travail pénible consistant à recouvrir le sol de rouleaux de papier brun et à disposer chaque boîte selon une grille de huit rangées en longueur » (...) [Billy Linich] se vit contraint avec Mangala de peindre les caisses en peinture acrylique blanche ou brune pour retrouver les couleurs des cartons originaux. (...) Pendant ce temps, les cartons originaux étaient aplatis, et servaient de base pour des stencils fabriqués par un spécialiste. Une fois la sous-couche sèche, Warhol et Malanga se mettaient à sérigraphier les caisses peintes, pour produire finalement les répliques de ce que l'œil verrait comme des cartons de jus, de conserves, ou, dans leur version la plus mémorable, d'éponges-grattoirs Brillo »¹⁶⁰⁶.

Autrement dit, l'artiste doit passer par un processus abstrait pour reconstruire progressivement le modèle. Le processus est long, il se découpe en plusieurs étapes, nécessitant l'intervention de nombreuses personnes. Un objet est ainsi totalement réinventé à partir de rien, pour finalement ressembler trait pour trait à quelque chose qui existe déjà. Le résultat était si parfait que le concepteur original des boîtes Brillo intenta un procès à Warhol¹⁶⁰⁷. De cet exemple, Danto déroule sa propre conception philosophique de l'art, qui repose essentiellement sur l'interprétation. Si on peut contester ceci sur la base que Warhol a recréé de a à z l'objet, il permet en tous cas de générer une réflexion sur la nature de la qualification artistique :

« Ce n'est pas à Andy qu'on attribue le mérite du design superbe de la Brillo Box. Tout l'honneur en revient à Harvey [le concepteur de la boîte pour le compte de la société Brillo, qui était aussi peintre expressionniste-abstrait]. Le mérite d'Andy est d'avoir fait de l'art avec ce qui n'était qu'un objet banal du quotidien. Il a transformé en sculpture ce que personne n'aurait considéré comme de l'art. Il en a fait autant pour des cartons au design bien moins original que les caisses Brillo, le carton des céréales Kellogg's par exemple »¹⁶⁰⁸.

Autrement dit, c'est par cette opération paradoxale de reconstruction patiente, manuelle d'un objet simple, que Warhol le transforme en sculpture, et valide a posteriori la théorie de Danto qui veut que la différence entre deux objets visuellement identiques - l'un un simple item, l'autre une œuvre d'art -, est d'ordre conceptuelle, et donc, interprétative. Ceci étant, c'est surtout ce qui permet à Lavier, suivant cette base, de réutiliser directement des objets produits par d'autres, Warhol ayant fait sauter la barrière intellectuelle et institutionnelle empêchant cette mobilisation. L'artiste étant parvenu à faire rentrer dans le monde de l'art quelque chose qui ressemble trait pour trait à un objet banal, il élargit alors le cercle des possibilités. C'est à la suite de Duchamp et de Warhol que Lavier, en prenant parfois le contrepied de leurs méthodes (l'intérêt esthétique pour Duchamp, l'absence de construction personnelle pour Warhol), poursuit leur quête de la redéfinition artistique. Warhol et Lavier se rejoignent en revanche sur un point ici. L'Américain, en reconstruisant lentement l'objet, en reproduisant obsessionnellement chaque détail, fait éclater sa qualité esthétique : « Il faut dire une chose à propos des *Brillo Boxes* : ces cartons sont beaux. (...)

¹⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶⁰⁷ B. Buchloh, *Andy Warhol Rétrospective*, op.cit., p. 41.

¹⁶⁰⁸ A. C. Danto, *Andy Warhol*, op.cit., p. 75.

Pourquoi vivre avec des objets sans intérêt esthétique ? Pourquoi pas avec des objets aussi beaux que les *Brillo Boxes* ? »¹⁶⁰⁹ Or, c'est précisément en repeignant chaque détail de l'objet que Lavier rend lui-même hommage aux items et fait ressortir leurs qualités visuelles. Ici à nouveau donc, surgit un paradoxe commun. C'est en exaltant l'évidence même de ces objets quotidiens qu'ils en relèvent l'unicité la plus remarquable, c'est en reproduisant une fois encore – mais une fois de plus, et au bon moment – ces traits précis qui nous ennuiant et devant lesquels nous ne faisons que passer, que Warhol comme Lavier attirent notre attention sur eux.

3.4. Rester à la surface de la profondeur.

La dernière partie de notre analyse concerne précisément une forme de paradoxe. Simplement elle constitue à notre sens un élément clé dans la façon dont Lavier se rapproche de Warhol. Nous avons choisi de nous concentrer sur ce point pour la simple raison que l'artiste nous a aiguillé sur cette idée lors de notre entretien :

« Oui, moi je me sens très proche de cela. Cette manière de faire croire qu'on reste en surface des choses, ça vise à être le plus profond possible. C'est comme Beckett, ça ressemble à une gangue creuse, et ce sont des bombes en réalité. Warhol était d'une grande pudeur quand il disait « moi je ne suis qu'à la surface des choses », on savait très bien que ça avait une autre densité, sinon on n'en parlerait pas aujourd'hui. C'est un grand peintre »¹⁶¹⁰.

Il est vrai que Warhol a fait plusieurs déclarations en ce sens : « Si vous voulez tout savoir sur Andy Warhol, vous n'avez qu'à regarder la surface de mes peintures, de mes films, de moi. Me voilà. Il n'y a rien dessous »¹⁶¹¹, « Je vois tout de cette façon : la surface des choses, une sorte de braille mental. Je passe simplement les mains sur la surface des choses »¹⁶¹². Il a également déclaré que l'art qui l'intéressait le plus était aussi celui sur lequel on n'avait pas besoin de discuter : « Les œuvres qui me satisfaisaient le plus étaient les plus froides, sans le moindre « commentaire » »¹⁶¹³. Sous leur aspect provocateur, ces déclarations cachent quelque chose de plus profond, qui tient à la fois au caractère joueur et distant de l'artiste, mais aussi à sa connaissance profonde du monde de l'art. Ainsi, pour Buchloh, ces partis pris viennent notamment d'une analyse lucide de l'échec des avant-gardes précédentes, qu'il s'agisse des groupes européens du début du siècle ou des expressionnistes abstraits qui le précèdent alors, et dont les grands discours, les postures sérieuses, la réflexion philosophique, n'ont jamais pu aboutir au renouvellement sociétal qu'ils appelaient de leurs vœux, et que chacun a fini parfaitement digéré par le marché et l'histoire de l'art, l'artiste ayant la volonté d'éviter cet écueil¹⁶¹⁴. Il semblait ainsi vain à Warhol d'embellir sa pratique de textes théoriques ou de grandes réflexions, sachant que son art finirait tôt ou tard par rentrer dans le rang. Dans ce cas-là, autant jouer dès le début le jeu du commerce. Ceci explique notamment des saillies étranges telle que cette déclaration à propos de l'un de ces amis : « Il était la personne

¹⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁶¹⁰ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

¹⁶¹¹ Cité par B. Buchloh, in *Andy Warhol Rétrospective*, *op.cit.*, p. 39.

¹⁶¹² G. Berg, *Andy : My True Story*, Los Angeles Free Press, 17 mars 1967, p.3, in N. Printz, *Andy Warhol Rétrospective*, *op.cit.*, p. 457

¹⁶¹³ A. Warhol, P. Hackett, *Popisme, les années 1960 de Warhol*, Flammarion, *op.cit.*, p. 30.

¹⁶¹⁴ B. Buchloh, in *Andy Warhol Rétrospective*, *op.cit.*, p. 48.

la moins pop de toutes les années 1960, il était tellement intellectuel... »¹⁶¹⁵. Ici, il faut bien comprendre le contexte de cette phrase : l'intellectualisme était pour l'artiste attaché à l'expressionnisme abstrait, et surtout à sa faillite, qu'il ne saurait différencier dudit courant alors que lui-même commence sa carrière au moment de cet échec. Pour Warhol, l'intellectualisme, en tant que posture, est donc à fuir. Il n'est à ce titre pas étonnant que la plupart des livres consacrés à son sujet, y compris ceux écrits par lui-même, traitent plus du contexte et des aléas biographiques, des fluctuations du milieu, que des œuvres comme s'il fallait absolument, précisément, rester à la surface. Ses livres eux-mêmes sont une suite d'anecdotes et de pensées, où la théorie de l'art est à déchiffrer, comme laissée en filigrane pour le lecteur attentif. Il y a donc chez Warhol, une forme de concision, une manière de ne pas trop en faire, une « efficacité de phrases courtes » pour reprendre l'expression de Blistène, qui est recherchée. Tout doit être contenu dans l'image. C'est ainsi que Danto l'explique : « La bouteille de Coca-Cola était bien sûr une icône à part entière. Quand on veut la peindre en tant qu'icône, on la peint telle quelle. Pas la peine de rajouter des fantaisies »¹⁶¹⁶. L'icône est une image censée contenir tout ce dont elle a besoin à l'intérieur même de son cadre, c'est une représentation autonome, qui convoque d'elle-même sa propre justification. Buchloh explique notamment que le travail iconographique de Warhol débouche sur une autonomie profonde de l'image confinant à l'hermétisme :

« L'image singularisée de Warhol devient hermétique au sens premier du terme. Ecartée des autres images, ou émoussée par sa propre répétition, elle ne peut plus véhiculer de message ni d'anecdote à la manière des plus grands assemblages syntaxiques de Rauschenberg. Paradoxalement, l'hermétisme et les limitations de l'image dans son isolement sémantique furent souvent perçus au début comme un effet de la banalité absolue, comme la preuve d'une indifférence royale, ou, pis encore, comme une glorification de la culture consumériste. Il s'agissait en réalité de refuser les exigences conventionnelles à l'égard de l'objet artistique, pour atteindre à la plénitude de la représentation iconique »¹⁶¹⁷.

L'image s'impose comme le début et la fin de l'expérience artistique, elle n'est pas une porte de sortie vers un exotisme mental ou culturel, mais impose un voyage le long de sa surface. Il produit une image pure, une image totale. Ici le travail de la surface prend tout son sens, puisque c'est sur cette surface même que l'événement artistique se produit. Le texte que l'on souhaiterait voir est tout entier contenu dans les lignes mêmes de ces portraits. Alain Cueff va jusqu'à voir une dimension métaphysique dans les peintures de Warhol¹⁶¹⁸. En déformant les visages, en augmentant leur taille, en changeant les traits, en y apportant couleur et cosmétique, Warhol construit un discours visuel complexe sur l'iconographie contemporaine, dont il tire une anthologie presque warburgienne. Il s'agit bien plus que de rendre hommage à la société contemporaine. C'est une plongée amoralisée, antihiérarchique, indistincte dans l'univers moderne dont il peint chaque image forte, actant ainsi leur survivance. La peinture étant vision et non texte, c'est par le travail de la surface qu'il traite ces images, reprenant ici la tâche multimillénaire de la peinture de représentation du monde. Dans cette grande fresque de la vie contemporaine, l'artiste représente aussi bien les personnages importants que ceux qui semblent insignifiants, traçant la voie d'un

¹⁶¹⁵ A. Warhol, P. Hackett, *Popisme, les années 1960 de Warhol, op.cit.*, p. 79.

¹⁶¹⁶ A. C. Danto, *Andy Warhol, op.cit.*, p. 33.

¹⁶¹⁷ B. Buchloh, *in Andy Warhol Rétrospective, op.cit.*, p. 50.

¹⁶¹⁸ Cf. A. Cueff (dir.) *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol, op.cit.*, p. 25.

agressif nivellement culturel, qui au fond n'est jamais que la compréhension esthétique globale d'un monde : « L'esthétisme de Warhol se rapproche de celui du XIX^e siècle, impliquant que tout n'est que surface et que l'art nivelle les différences entre les grands hommes et les compositions florales »¹⁶¹⁹. Pourtant le spectateur ne doit pas s'y tromper. A l'ère de la civilisation de l'image et de sa digestion facile, Warhol hausse les enjeux et la difficulté, invitant le spectateur à reconsidérer sa propre capacité de lecture de ces icônes. En donnant à voir des images déjà connues et qui sont presque aux portes de la saturation tant leur diffusion est importante, Warhol oblige le spectateur à éprouver sa capacité à bien regarder. Il a déjà vue Marilyn, mais l'a-t-il bien vue ? L'a-t-il vue de cette façon-là ? Avait-il déjà été confronté à l'image de la chaise électrique ? Celle des émeutes raciales ? Avait-il pu prendre conscience que la société dans laquelle il vivait était basée sur la prolifération ? En plaçant les images sur le terrain artistique, Warhol les place dans une autre temporalité, plus lente, où l'objectif est moins la consommation que l'appréhension globale d'une information. On regarde plus longtemps un tableau qu'une affiche où une image à la télévision. Sorties de leur contexte et mises sur la scène artistique, les images commencent une nouvelle vie. L'absence de texte ou de commentaire qui nous indiquerait la raison du choix de l'image nous force à nous interroger nous même sur son sens, sur ce que nous en savons, sur ce que nous en pensons. En se refusant à la narration, en s'abstrayant – en apparence – de toute théorie profonde sur la peinture, Warhol rend le spectateur actif, il l'oblige à effectuer un travail. L'accompagnement théorique, quand il ne se solde pas par son échec ou son absorption cynique par le marché de l'art, est aussi une facilitation de l'approche du spectateur, rendu passif et subordonné à la lecture d'un texte, alors que l'enjeu est précisément d'appréhender une image. Privé de cet adjuvant, le spectateur est obligé de se confronter seul à l'œuvre, il n'est pas dans un rapport superficiel de mise en lien entre ce qu'il lit ou ce qu'il sait et ce qu'il voit, mais dans une dynamique profonde de réinterprétation du monde induite par l'obligation d'un nouveau regard à porter sur quelque chose de connu.

Alain Cuffe emploie à propos du travail d'Andy Warhol le terme de « pensée visuelle »¹⁶²⁰. On se souvient que les mêmes termes ont été employés pour Lavier, dont l'entreprise se situe dans l'exacte lignée de Warhol. Il s'agit pour lui de redonner de l'épaisseur à l'image, une épaisseur qu'elle avait perdue après deux décennies d'hégémonie conceptuelle, où régnaient le texte et le happening. Le travail de Bertrand Lavier s'inscrit lui aussi dans une utilisation trompeuse de la surface. Avec les objets repeints, cette intention est évidente puisqu'il s'agit de badigeonner précautionneusement toute l'enveloppe d'un objet. La transition visuelle et artistique se passe donc à l'endroit de l'épiderme de la chose, et c'est ici que le spectateur est prié de porter son attention. Le regard doit obligatoirement effleurer toute la surface de l'objet pour éprouver le changement que celui-ci a subi. Il n'y a rien d'autre à voir ou à lire, l'important n'est pas suggéré par le dispositif artistique qui nous engagerait à voyager dans l'éther conceptuel, il se trouve sous nos yeux. Comme chez Warhol, le contact visuel établi entre le spectateur et l'œuvre n'est pas d'ordre superficiel. C'est une relation capitale et privilégiée, le lien éternel qui se crée depuis

¹⁶¹⁹ R. Rosenblum, *ibid.*, p. 327.

¹⁶²⁰ A. Cuffe, *ibid.*, p. 32.

toujours quand un homme rencontre une œuvre d'art, qui trouve là sa spécificité par rapport à la littérature, ou d'autres moyens de connaissances du monde. Dans l'ensemble de son travail, Lavier s'est évertué à modifier la perception des objets convoqués. Lorsque nous parlons de perception, nous employons le sens propre comme le sens figuré. Comme nous l'avons démontré plus haut, la perception symbolique et la perception réelle sont liées de manière intime, voire inextricable. En changeant l'une, l'artiste espère nous faire changer d'avis sur ces items quotidiens et nous rendre apte à voir la beauté partout, et à envisager cette beauté selon une acceptation plus large. Toute sa pratique est tournée vers la modification de notre perception du corps de l'objet. Les superpositions mettent en jeu la perte du poids des objets, et la découverte de la possibilité d'une association esthétique et ludique entre eux, faisant jaillir un nouveau monde : il ne s'agit plus simplement de meubles qui peuplent nos pièces et parfois nous encombre, mais des pièces d'un immense puzzle esthétique qu'il nous incombe de reformer. Nous ne faisons alors plus attention à l'usage de l'objet, à la place qu'il prend, à l'ennui qu'il nous occasionne parce qu'il nous rappelle la banalité de notre vie, nous sommes tout entier attentif à son format, à ses faces, afin de déterminer avec quoi et de quelle façon nous pourrions l'assembler élégamment. Les « Walt Disney Productions » sont eux entièrement affaire de surface et de chair, puisqu'il s'agit en somme de donner une profondeur physique à des œuvres vivantes uniquement sur une feuille de papier, puis dans un programme informatique. En réalisant concrètement les œuvres, par des toiles ou des sculptures, Lavier leur donne un véritable épiderme artistique, une réalité par le seul avènement du corps. Dans la bande-dessinée, ils n'étaient que des images d'œuvres, des caricatures, soit des points de vue, et non des objets. Ils ne pouvaient accéder au statut d'œuvre sans une surface propre, autonome. Les œuvres sont la stricte reproduction de leur avatar dessinée, la seule différence, c'est que l'on peut les regarder pour elles-mêmes. La chose que l'on regarde c'est elle, et non pas la page où elle est dessinée. De façon différente, Lavier parfois réduit les objets à des surfaces, comme il fait avec les « Harcourt-Grévin » « Photos-reliefs », les « Reliefs-peintures », les « Vitrines », ou les « Miroirs ». Si l'opération est évidente dans les deux premiers cas où on transforme un objet en trois dimensions en image, la transformation est plus subtile dans les deux derniers exemples. Ici, il s'agit de créer un effet de surface, c'est-à-dire de faire en sorte que le regard ne traverse plus l'objet, mais s'arrête à son enveloppe-même. La vitrine comme le miroir pose à la base le postulat qu'il y a quelque chose à regarder au-delà d'eux. Le miroir est là pour réfléchir l'image du spectateur. Celui-ci, donc, ne regarde pas le miroir, mais lui-même. Dans le cas de la vitrine, même dans le cas où celle-ci est enduite de peinture blanche, elle reste un contenant suggérant un contenu, et lorsque celle-ci est inapte à en rendre compte, elle devient automatiquement digne d'intérêt. Par les dispositifs qu'il met en place, il court-circuite ses rapports pour nous obliger à nous intéresser à la surface-même de ces objets, qui devient donc le point de départ de leur existence d'œuvres d'art. Pour Lavier aussi donc, la surface d'un objet ne doit pas être négligée. Au contraire, elle doit être l'objet de toutes les attentions. Avec Warhol comme avec Lavier, la surface n'est pas qu'un point d'accès à l'ontologie artistique, c'est l'enjeu même de l'art.

Etablir un lien entre Andy Warhol et Bertrand Lavier est un exercice difficile, et si l'artiste n'avait pas lui-même soufflé l'hypothèse d'une filiation, il est probable que cette mise en relation n'aurait pas eu lieu. Comme souvent, le fait que Lavier ait commencé sa carrière artistique sur le tard, sans formation, sans culture à ce niveau, laisse peu de place à une quelconque influence majeure du premier sur le second. Il reste probable néanmoins que l'Américain ait pu être une inspiration pour le Français dans les années qui suivirent. Warhol a pu fournir à Lavier l'exemple d'un artiste cherchant à sauver la peinture envers et contre tout à une période où celle-ci se trouvait en difficulté. L'entreprise de sauvegarde de la peinture telle que l'envisage Warhol s'envisage avant tout comme une profonde remise en cause de ce qui a été accompli jusque-là, ainsi qu'une mise en doute catégorique de tous les acquis, a priori, pré-requis de la discipline. Chacun cherche au fond une façon de faire de la peinture qui permette à cette dernière de traverser les assauts des modes artistiques et les soubresauts civilisationnels. Il s'agit dans les deux cas de montrer que la peinture a pris note des dernières évolutions artistiques, tout comme des évolutions sociales, mais qu'elle survit à l'un comme à l'autre. On sent chez les deux artistes un attachement profond à une discipline que pourtant aucun d'entre eux n'a appris de façon soutenue, Warhol ayant été formé au dessin technique, Lavier ayant été formé « à l'école communale »¹⁶²¹.

Chacun utilise la peinture dans une entreprise plus vaste de redéfinition de l'environnement. Lavier comme Warhol est susceptible de peindre tout ce qui se présente devant lui. Si chacun a des critères particuliers, l'éventail très large des supports mobilisés par les deux artistes atteste de leur ouverture d'esprit, et de leur volonté d'élargir considérablement le champ artistique. Les deux artistes ont cherché à ce que la peinture s'attarde sur des choses qu'elle ignorait jusqu'à présent, qu'il s'agisse des nouvelles figures culturelles, des produits de consommation, etc. Ceci entrait dans le cadre d'une double mission : raccorder la peinture au monde contemporain afin de l'empêcher de s'enliser dans des traditions boursouflées et des postures vaines, lui permettant ainsi de se replacer sur la voie de la représentation du réel, tout en obligeant le spectateur à une réinterprétation active du monde qui l'entoure. En portant leur attention sur des objets jugés insignifiants ou vulgaires, les deux l'invitent à reconsidérer ces choses qui fondent son environnement et qu'il choisit de ne pas voir. Ils lui permettent de s'interroger sur la question de la survivance des images, sur le fonctionnement de la perception, et partant de là, lui ouvre la voie à une acceptation esthétique générale du monde.

Enfin, il y a pour Lavier un intérêt stratégique à se revendiquer comme un héritier de Warhol. La figure l'Américain fait office d'épouvantail et de précédent juridique. Il lui fournit une sorte de patronage, lui aussi étant un « artisan » venu à l'art sur le tard, par accident en quelque sorte. Lui aussi fit mine de rejeter férocelement le contexte artistique de départ, le passé, les traditions, les figures en vue. Il lui fournit l'exemple d'un publicitaire venu de nulle part, sans formation artistique classique, se permettant de proposer une révolution de la peinture par des moyens inattendus et considérés comme non-artistiques. Lui aussi mobilisa sans hésitation les objets les plus banals pour en faire des sujets de tableaux. Enfin et surtout, lui aussi adopta une posture distante face à cette

¹⁶²¹ Entretien avec N. Ferrand, 6 mai 2013.

peinture qu'il cherchait tant à sauver. Cette posture distante est la clé qui lui permet de mobiliser les éléments de la société sans être aliéné par eux, sans avoir à formuler un discours clair à leur sujet, de jouer au jeu sans en subir les règles. Cette distance permet également aux artistes d'interroger la peinture sans la respecter outre-mesure, en changeant radicalement les habitudes et les représentations accolées à celle-ci. Ici Andy Warhol apparaît comme le chaînon manquant entre Duchamp et Lavier, le « peintre conceptuel » qui va les réconcilier, Warhol ayant adapté et développé une partie de la philosophie de Duchamp à ce que ce dernier cherchait à détruire : la peinture. Andy Warhol offre en ce sens une figure tutélaire pour Lavier, qui trouve ici un modèle à suivre pour ses recherches sur les notions de vision, de peinture et de réalité dans l'art. Cependant ses réponses nous permettent au mieux de situer dans quel camp artistique historique il se situe. Il reste à présent à édifier de façon plus globale la façon dont Lavier rend compte du réel dans ses œuvres, c'est-à-dire, quels schémas de pensée sont suivis, et non plus simplement quelle réponse chronologique adresse-t-il à ses aînés.

PARTIE III :
LA TRANSFIGURATION DU
BANAL

Bien qu'armé de la connaissance des œuvres, de la vie de l'artiste et de sa situation dans l'histoire de l'art, il nous reste encore à élucider la façon dont Bertrand Lavier rend compte du réel dans sa pratique artistique. Dans notre étude comparative des approches de Duchamp et de Lavier, nous avons émis l'hypothèse que ce dernier pouvait être mis en rapport avec la pensée épicurienne, qui veut que le monde se réduise à ce que nos sensations en expérimente, et que le réel ne peut donc être que la synthèse de toutes ces rencontres entre nos terminaux nerveux et notre environnement. Nous avons nuancé notre propos en relevant la teneur conceptuelle et conséquemment, paradoxale, de la vision du sensible chez lui. Ainsi, l'approche épicurienne s'avère être une impasse. Si elle se révéla extrêmement efficace pour démontrer la différence avec la démarche duchampienne, qui elle aborde la réalité selon une théorie résolument platonicienne, elle fut en revanche relativement incapable de rendre compte de la complexité du rapport au réel développé dans les œuvres de Lavier. Nous nous retrouvons donc à ce point précis sans réelle structure explicative pouvant nous éclairer de manière satisfaisante sur la façon dont l'artiste envisage le monde et comment il restitue cette vision au public, et question subsidiaire, si oui ou non la façon de restituer doit être fidèle à la vision reçue par le plasticien. Autrement dit, les deux questions que nous devons nous poser à ce stade, sont les suivantes : de quoi, chez Lavier, le réel est-il fait ; et l'art doit-il l'altérer lorsqu'il en fait état.

Pour tenter de répondre à ces questions, nous avons envisagé deux types de recours, deux systèmes de pensée, dont l'approche du réel nous a parue en résonance avec celle de Lavier. Il s'agit du postmodernisme et de la philosophie de Nietzsche.

Le premier s'est imposé de lui-même assez rapidement, pour des raisons contextuelles évidentes. Un artiste actif essentiellement dans le dernier quart du XX^e siècle ne saurait échapper au prisme postmoderne. Aussi, le postmoderne possède cette stupéfiante qualité de pouvoir tout absorber et tout digérer, et de tolérer en son sein les contradictions et les paradoxes, grâce à son sens aigu du relativisme. Lavier semble au premier abord suivre totalement les schémas de cette pensée : mélange des genres, des époques, appropriation, détérioration, travail méta-artistique, désengagement (à différents degrés), Nous verrons jusqu'où tient l'association entre les deux.

L'approche nietzschéenne peut sembler en revanche beaucoup plus incongrue au lecteur. D'une part, parce ce rapprochement n'a pour ainsi dire jamais été effectué, d'autre part parce qu'il est toujours dangereux de mettre en relation, de manière artificielle, un artiste d'un certain pays et d'une certaine époque, avec un philosophe, d'un autre pays et d'une autre époque. Les parallèles précédemment effectués entre Platon et Duchamp, et Lavier et Epicure, conservaient leur pertinence en ce qu'ils ne constituaient qu'une partie de l'explication à fournir, et que leur nature analogique permettait de conceptualiser aisément leur vision de la connaissance du monde. La philosophie développée par Nietzsche présente cependant plusieurs avantages, qui nous permettent de le rapprocher de Lavier : il fut l'un des premiers, et l'un des seuls, à tenter un radical renversement des valeurs de philosophie, et donc des conclusions platoniciennes, qu'il s'agisse de l'état du réel ou du fonctionnement de l'art. Sa pensée, toute entière tournée vers une

recherche de la vérité sans fards, ne s'embarrasse pas de morale et n'est pas honteuse d'embrasser, au moins en apparence, la contradiction.

Ces approches ne doivent pas être envisagées comme des systèmes absolus dans lesquels nous pourrions ranger Bertrand Lavier sans ménagement ni nuance. Il s'agit surtout pour nous de moyens pratiques d'éclairer son usage de l'art et de la théorie qui l'active, de démêler l'écheveau complexe que l'artiste a tissé au cours des nombreux chantiers qu'il a ouverts, écheveau basé sur le doute, la feinte et l'ironie. Ces deux systèmes, eux-mêmes basés sur ces valeurs, présentent l'avantage d'avoir été décortiqués et expliqués et donc de nous fournir des patrons exploitables pour dissiper le nuage de fumée créé par Lavier, où l'analyse critique se heurte fréquemment à ses propres certitudes.

Chapitre I : L'approche postmoderne

L'avènement de la théorie postmoderne coïncide en partie avec l'émergence de Lavier. Si on peut en percevoir la gestation après la Deuxième Guerre, voire dans certains cas au début du siècle, il faut attendre les années soixante-dix et la fin des utopies politiques et sociales pour que l'on se mette réellement à caractériser la fin de la dynamique moderne. Il ne s'agit pas ici pour nous de définir au plus précisément ce qu'est le postmoderne. Celui-ci parcourt un nombre de champs et de disciplines quasi-illimités et son inscription dans le temps est très variable selon les auteurs. Lyotard le fait principalement remonter au choc d'après-guerre, tout en ne le conceptualisant lui-même que postérieurement. Pour Baudrillard, cela est inscrit dans les gènes de toute forme de démocratie universaliste. D'autres l'envisagent comme une forme de cynisme et de pragmatisme présent dans l'ADN du XX^e siècle. Sa date de fin est elle-aussi sujette à caution. Pour la plupart nous y sommes encore, tandis que certains, comme Lipovetski et son « hypermodernité » ou Bourriaud et son « Altermodernité », nous pensent déjà dans la période suivante, chacun d'ailleurs avec des conclusions sans conteste différentes¹⁶²². Ce n'est donc pas ici que nous ferons un état des lieux exhaustif de la postmodernité, premièrement car ce n'est pas le lieu, deuxièmement parce que seuls quelques aspects du postmoderne nous concernent ici. Nous allons donc dans un premier temps la définir dans les grandes largeurs, avant de la placer dans les deux champs qui nous occupent : celui de l'art et celui de la définition du réel.

1) Définitions

1.1. Généralités.

S'il fallait utiliser un mot pour définir la période postmoderne, il s'agirait probablement du désenchantement. S'il ne recouvre pas à proprement parler tous les champs de cette période/théorie, il illustre en tous cas à merveille l'état d'esprit qui le conduit. En tant que moment suivant la modernité, il se caractérise par le renversement des valeurs de l'époque précédente. Celle-ci reposait – en partie – sur la croyance en des systèmes supras ou méta-humains,

¹⁶²² Gilles Lipovetski, dans *Les temps hypermodernes*, décrit le monde post-postmoderne comme un espace vertigineusement libre, où l'individu, après avoir fait le deuil de la transcendance et avoir repensé la consommation, est désormais capable de façonner son identité sans être prisonnier de dogmes historiques, spirituels ou commerciaux. Nicolas Bourriaud a développé en différents lieux sa conception d'Altermodernité, où les individus doivent faire face au rouleau compresseur de la globalisation et pour cela cultivent leurs différences, même parfois de manière interstitielle.

vecteurs de progrès et destinés à conduire l'émancipation de l'humanité. Plusieurs disciplines se sont relayées au fil du temps pour endosser ce rôle, selon les décennies ou les pays, qu'il s'agisse de la religion, la politique, l'économie, la philosophie, la science... Hors, la majeure partie du XX^e siècle fut une gigantesque machine de destruction de l'aura de ces champs, qui chacun amena l'Humanité au bord du gouffre. Si l'épuisement religieux était déjà un moteur du siècle précédent, il ne fut manifeste qu'à celui-ci. L'économie vit le temps de l'innocence s'achever avec la crise de 1929. La politique et la science, laissées en liberté, sans entraves, n'amenèrent pas plus à un nouvel âge d'or. Le nazisme, parti politique érigé en religion, libérant l'économie et la science à son service, mène aux camps de concentration et à un conflit mondial sans réel précédent, où les morts se comptent en millions. Quand bien même on considérerait le nazisme comme une aberration historique de l'humanité, on conviendrait que les bombardements atomiques d'Hiroshima et Nagasaki marquèrent du sceau de l'infamie la science, alors clairement mise au service de la politique et de l'économie. C'est à ce titre que Lyotard, dans son livre *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, considère la rupture entre les deux périodes : l'apparition de mots paradigmatiques, qui une fois passés dans l'imaginaire collectif par le truchement du travail historique et de la médiatisation, institue une rupture temporelle, où « l'après » ne saurait s'apparenter à « l'avant » de cette apparition :

« L'idée générale est triviale : nous pouvons observer et établir une sorte de déclin dans la confiance que les Occidentaux des deux derniers siècles plaçaient dans le principe de progrès général de l'humanité. Cette idée d'un progrès possible, probable ou nécessaire, s'enracinait dans la certitude que le développement des arts, des technologies, de la connaissance et des libertés serait profitable à l'humanité dans son ensemble. Assurément, la question de savoir qui était le sujet vraiment victime du manque de développement, le pauvre, ou le travailleur, ou l'illettré, est restée posée pendant les XIX^e et XX^e siècles. Il y eut, comme tu sais, des controverses, et même des guerres, entre libéraux, conservateurs et « gauches », au sujet du véritable nom que le sujet qu'il s'agissait d'aider à s'émanciper devait porter. Néanmoins toutes les tendances se rencontraient dans la même croyance que les initiatives, les découvertes, les institutions n'ont quelque légitimité qu'autant qu'elles contribuent à l'émancipation de l'humanité.

Après ces deux derniers siècles, nous sommes devenus plus attentifs aux signes qui indiquent le mouvement contraire. Ni le libéralisme, économisme ou politique, ni les divers marxismes ne sortent de ces deux siècles sanglants sans encourir l'accusation de crime contre l'humanité. Nous pouvons énumérer une série de noms propres, de lieux, de personnes, dates, capable d'illustrer et de fonder notre suspicion. A la suite de Theodor Adorno, j'ai employé le nom de « Auschwitz » pour signifier combien la matière de l'histoire occidentale récente paraît inconsistante au regard du projet « moderne » d'émancipation de l'humanité. Quelle sorte de pensée est capable de « relever », au sens *aufheben*, « Auschwitz » en le plaçant dans un processus général. Empirique et même spéculatif, dirigé vers l'émancipation universelle ? Il y a une sorte de chagrin dans le *Zeitgeist*. Il peut s'exprimer par des attitudes réactives, voire réactionnaires, ou par des utopies, mais non par une orientation qui ouvrirait positivement une nouvelle perspective »¹⁶²³.

Ces champs deviennent alors donc des sources d'inquiétudes. S'ils continuent manifestement d'être utilisés, ils ne sont plus vecteurs d'espoirs et on ne les envisage plus comme ce qui sauvera l'Humanité. On pourrait objecter que la science échappe encore relativement à ce constat, même si le progrès scientifique est aujourd'hui principalement envisagé en tant que progrès technologique, tourné donc non plus vers l'amélioration de l'homme mais plutôt vers celle des biens. En ce sens, le paradigme, quel qu'il soit, n'est plus considéré sous l'angle de la vénération, mais de l'attente

¹⁶²³ J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondances, 1982-1985*, Coll. Débats, Ed. Galilée, Paris, 1985, pp. 115-118.

pragmatique... ce qui ne dissipe en rien le malaise qu'il a généré, comme si la discipline avait été marqué au fer rouge des crimes précédemment commis, et apparaissait pour toujours hors de contrôle :

« Le développement des technosciences est devenu un moyen d'accroître le malaise, et non de l'apaiser. Nous ne pouvons plus appeler progrès ce développement. Il paraît se poursuivre de lui-même, par une force, une motricité autonome, indépendante de nous. Il ne répond pas aux demandes issues des besoins de l'homme. Au contraire, les entités humaines, individuelles ou sociales, paraissent toujours déstabilisées par les résultats du développement et de leurs conséquences. J'entends : non seulement les résultats matériels, mais aussi intellectuels et mentaux. Il faudrait dire que l'humanité est dans la condition de courir après le processus d'accumulation des nouveaux objets de pratique et de pensée. (...) On dirait qu'il existe une sorte de destinée, de destination involontaire à une condition de plus en plus complexe. Nos demandes de sécurité, d'identité, de bonheur, qui proviennent de notre condition immédiate d'êtres vivants, et même d'être sociaux, paraissent aujourd'hui sans aucune pertinence avec cette sorte de contrainte à complexifier, médiatiser, numériser et synthétiser n'importe quel objet, et à en modifier l'échelle. Nous sommes dans le monde technoscientifique comme des Gulliver, tantôt trop grands, tantôt trop petits, jamais à la bonne échelle. Dans cette perspective, l'exigence de simplicité apparaît en général, aujourd'hui, comme une promesse de barbarie.

Il faudrait, sur ce même point, élaborer la question suivante : l'humanité se divise en deux parties. L'une affronte le défi de la complexité, l'autre l'ancien, le terrible défi de sa survie. C'est peut-être le principal aspect de l'échec du projet moderne, donc je te rappelle qu'il valait en principe pour l'humanité dans son ensemble »¹⁶²⁴.

Ici, donc, même une forme de cynisme pragmatique, qui voudrait que la science et l'économie sont tolérées du moment qu'elles nous servent, ne tient pas : s'il existe, il est fortement teinté d'un doute pernicieux et destructeur. Ce que nous avons créé nous dépasse, non dans un sens transcendant, mais dans un sens tyrannique, temporel : on fait face ici essentiellement à une perte de contrôle, et la modernité avait finalement pour but de contrôler le monde qui nous entoure : créer des machines facilitant la vie de l'Homme, lui permettant d'aller plus loin, partout, dans toutes les directions, dans le microcosme comme dans le macrocosme, d'améliorer l'humain sur le plan social, politique, culturel, intellectuel. Et finalement, ce que l'Homme a créé le domine désormais et lui échappe. La preuve la plus concrète en est le système économique : développé pour répartir les richesses entre les individus (du moins en théorie), il s'est transformé en tant de crise à machine à distribuer la pauvreté sans que personne ne trouve le moyen de l'arrêter. Les productions ne subviennent plus aux besoins, elles sont là pour saturer le marché et créer le désir. On obtient les choses avant même d'en avoir besoin, et ce ne sont plus les avancées technologiques qui viennent soutenir les hommes dans leur quotidien, mais les hommes qui s'adaptent aux avancées technologiques. Par rapport à la visée moderne, c'est donc le monde à l'envers. L'idée de progrès se change en celle d'accumulation et la qualité se transforme par la quantité. L'échelle de valeurs disparaît. Rien n'a comblé le vide laissé par la perte de l'espoir que suscitaient les grandes disciplines, tout a été simplement vernis d'une acceptation de fait, une pulsion mécaniste, une sorte de « vivre malgré tout », permettant à l'Homme de continuer d'avancer.

Avancer, mais dans quelle direction, c'est l'autre grand problème s'ouvrant à la période postmoderne, puisque selon cette pensée, après les grandes tragédies du siècle, l'histoire telle qu'on la connaissait et la concevait a touché à sa fin : « A « Auschwitz », on a détruit physiquement

¹⁶²⁴ *Ibid.*

un souverain moderne : tout un peuple. On a essayé de le détruire. C'est le crime qui ouvre la postmodernité, crime de lèse-souveraineté, non plus régicide, mais populicide (...).

Comment les grands récits de légitimation pourraient-ils rester crédibles dans ces conditions ? »¹⁶²⁵. La modernité, résumée en quelque sorte par Hegel, croyait en l'Histoire et au fait que tous deux avaient un sens, une destination, qu'on l'appelle futur, ou progrès. Ainsi, on arrive à la conclusion que les soubresauts de l'Histoire sont précisément des étapes sur ce chemin, des pierres d'achoppements sur lesquels on pourrait s'appuyer par la suite pour continuer son ascension. Or, le XX^e siècle fut une succession d'événements extrêmement difficiles à comprendre ou à justifier, qu'il s'agisse de l'utilisation des armes bactériologiques, du génocide industrielle ou de l'emploi d'armes nucléaires. Arrivé à ce point-là, l'Homme ne peut plus déclarer sans mentir qu'il progresse indéniablement et que désormais tout ira pour le mieux. Un coup d'arrêt est donc porté à la notion d'histoire, ou en tous cas à la façon dont on l'envisage. On ne voit plus l'Humain comme un être progressant, apprenant de ces erreurs, s'appuyant sur le passé pour se projeter dans l'avenir, mais comme un perpétuel amnésique, répétant les mêmes désastres, parfois de plus en plus fort, ne s'arrêtant non pas parce que sa raison supérieure l'a emportée, mais parce que mis au bord du gouffre, il n'eût plus d'autre choix que de faire machine arrière. On passe donc d'une conception déterministe du temps à une conception cyclique, ce qui aura des conséquences très importantes sur l'évaluation des périodes historiques. Du point de vue de l'art, et en particulier chez Lavier, cela se manifeste tout d'abord par un rapport désengagé au passé, qui n'apparaît plus comme une tradition à respecter, mais plutôt comme un vivier à manipuler, pas forcément plus prestigieux qu'un autre : « Je m'aperçois que j'ai peu fait les poubelles. J'ai beaucoup fait les grandes surfaces : j'achète beaucoup de choses. (...) le côté brocante m'ennuie un peu »¹⁶²⁶. Dans ses choix d'objets, si Lavier choisit des objets parfois usés, il s'agit rarement d'objets anciens, indiquant par là un rapport au passé non basé sur l'adoration ou la nostalgie. La deuxième conséquence artistique pour un artiste comme Lavier est l'abandon d'une forme de chronologie personnelle où l'artiste va de série en série, montrant progrès et approfondissement dans sa démarche. Un plasticien comme Lavier, au contraire, prend le parti de continuer des « chantiers » ouverts près de trente ans auparavant comme pour les objets peints ou les superpositions : « Mon entreprise ne comporte pas de direction obligatoire de a à z. Je peux retravailler les questions que je m'étais posées il y a dix ans »¹⁶²⁷. On remarque bien ici combien l'artiste n'envisage pas son parcours comme quelque chose de linéaire, mais bien de modulable, de cyclique. Nous y reviendrons.

Cette notion même d'Histoire déterministe est à prendre comme un signe de la fin de la croyance en la transcendance. Imaginer l'Histoire comme une sorte de moteur autonome amenant les êtres humains d'un point A à un point B – le point B étant toujours plus loin et plus haut que le point A – n'est pas sans rappeler une forme de religiosité. Hegel faisait lui-même cette comparaison. L'Histoire était vue au fond comme quelque chose d'extérieur à l'Humanité, un phare

¹⁶²⁵ *Ibid.*, pp. 36-38.

¹⁶²⁶ « A propos des Piss Paintings d'Andy Warhol ». Entretien avec P. Lismonde, in *Bertrand Lavier, Conversations, 1982-2001, op.cit.*, p. 199.

¹⁶²⁷ Entretien avec J. Sens, *ibid.*, p. 77.

lui indiquant le port à atteindre. Ne plus lui accorder cette vertu, c'est remettre en cause tout un champ d'éléments : l'amélioration, la fin de l'entropie, la création, la nouveauté...« Comprenant qu'il ne peut continuer à se nourrir, seulement dans une époque hypertechnique, de gestes existentiels et viscéraux, de souvenirs et de nostalgie du passé, l'art recourt à des systèmes nerveux de rechange, créés industriellement »¹⁶²⁸. Ainsi appliqué à l'art, le nouveau système de pensée fonctionne comme suit : l'histoire se déroulant en circuit fermé, et non pas de manière linéaire, le principe même d'invention est caduc, puisque l'on est toujours dépendant d'un contexte et de ses besoins, et que l'on ne fait que transformer ce qui existe déjà. On ne se sent donc plus « créer à partir du néant », mais plutôt comme un manipulateur, donnant ainsi à l'art, et à l'activité humaine en général, un caractère éminemment moins héroïque. Désormais seul dans l'Univers, sans force pour le conduire ou sans figure à laquelle il doit plaire pour assurer son salut, l'Homme perd les éléments qui alimentaient sa motivation. Il est désormais son unique entraîneur, juge, et public, et ici, le désarroi s'installe, car quand bien-même il était nécessaire de se débarrasser de ses illusions meurtrières, l'Homme continuait d'avoir besoin de sentir la présence de quelque chose d'autre que lui-même : « Parfois, dit et renifle Denny, c'est comme si je voulais être battu et puni. C'est pas un problème s'il n'y a plus de Dieu, mais je veux quand même continuer à respecter quelque chose. Je ne veux pas être le centre de mon propre univers »¹⁶²⁹. En somme, après la fin de l'Histoire, l'Homme se retrouve piégé. Son besoin de transcendance, qui le poussait à mettre sans réserves sa foi dans des disciplines, le conduit au désastre, et en même temps, cette croyance persistante dans un ailleurs, qu'il fut poétique (l'art), religieux (Dieu), ou temporel (un futur radieux), était sa seule consolation face à la tristesse du monde. En se privant du mal, l'Homme s'est aussi, apparemment, privé du remède.

1.2. Critique de la raison.

La période postmoderne se caractérise également par un rapport spécifique à la raison. Ce rapport est multiple et ambigu. La raison est associée à la modernité, à cette volonté de tout connaître, de lever le voile du mystère, de faire reculer l'ombre de l'incompréhension. On y attache aussi bien l'anthropocentrisme de la Renaissance que l'esprit critique des Lumières :

« Dans tous les cas, la raison de la raison cognitive s'inscrirait dans l'ordre social, économique, politique. La science donnerait plus de justice, plus de bien-être, plus de liberté. C'est en gros ce que pensèrent l'Europe et l'Amérique du Nord il y a deux siècles quand elles ont accredité les grands récits de l'émancipation par les Lumières.

Or ce concubinage des deux ordres que Pascal distinguait absolument, savoir et « monde », c'est peut-être à lui qu'il faut imputer une bonne part des crimes, en tous cas des déceptions, dont l'histoire contemporaine est faite depuis des siècles, et du chagrin qui marque la fin du XX^e siècle. Quand par exemple Paul Feyerabend demande la séparation de la Science et de l'Etat, il remet justement en cause la confusion des raisons, la raison d'Etat et la raison de savoir. Elles sont aussi incommensurables l'une à l'autre que la première l'est à la « raison d'être », qu'on appelle aussi honneur ou éthique, et qui peut inciter un citoyen, ou un amant, à préférer la mort à vivre nazi, ou trahi.

La confusion des raisons n'a pas d'excuse raisonnable. Elle repose sur le projet très « moderne » d'une langue universelle, c'est-à-dire d'un métalangage capable de recueillir sans

¹⁶²⁸ G. Celant, *Inexpressionnisme. L'art de l'ère post-moderne*, Adam Biro, Paris, 1989, p. 15.

¹⁶²⁹ C. Palahniuk, *Choke*, Folio Policier, 2002, p. 106.

reste toutes les significations établies dans les langages particuliers. Ce doute jeté sur « la raison » ne vient pas des sciences, mais de la critique du métalangage, c'est-à-dire du déclin de la métaphysique (et donc aussi de la métapolitique).

Cette situation indique l'enjeu qui s'impose à la pensée philosophique aujourd'hui. Il faut accompagner la métaphysique dans sa chute, comme le disait Adorno, mais sans tomber dans le pragmatisme positiviste ambiant, qui sous ses dehors libéraux n'est pas moins hégémonique que le dogmatisme. Tracer une ligne de résistance aux deux. Contre-attaquer les confusions sans refaire un « front ». Pour l'instant, la défense des raisons opère des « micrologies »¹⁶³⁰.

Il est donc reproché à la raison d'avoir été utilisée à tort et à travers, « sans raison » et que, elle aussi, quand elle fut mise sur un plan supérieur à l'Homme, ne donna pas d'excellents résultats. Il existe une passion de la Raison comme il existe une passion de la foi. On voit alors poindre le malaise : il va falloir se mettre à douter de ce qui nous permet justement de douter, et nous voilà alors face à un vertige existentiel sans limite. La raison devient alors l'enjeu d'un perpétuel examen, d'un perpétuel procès où son efficacité est mise en jeu. Elle n'est plus la fournisseuse d'un réel absolu, mais plutôt une ex-prisonnière en probation à laquelle on accorde du crédit que pendant un temps donné. Ceci a pour conséquence de ne plus juger les raisonnements sur leur valeur morale, mais plutôt sur leur efficacité dans le monde actuel :

« La postmodernité serait plutôt empirico-critique ou pragmatiste : la raison de la raison ne peut être donnée sans cercle, mais la capacité de formuler des nouvelles règles (axiomatiques) se découvre au fur et à mesure que « le besoin » s'en fait sentir. La science serait *un moyen de révéler la raison, celle-ci la raison d'être* de la science.

Le statut ainsi assigné à la raison est directement emprunté à l'idéologie techniciste : dialectique des besoins et des moyens, indifférence quant à l'origine, postulat d'une capacité infinie de « nouveau », légitimation par le plus-de-pouvoir. La raison scientifique n'est pas questionnée selon le critère du vrai ou du faux (cognitif), sur l'axe messenger/référent, mais selon la performativité de ses énoncés, sur l'axe destinataire/destinataire (pragmatique). Ce que je dis est plus vrai que ce que tu dis puisqu'avec ce que je dis, je peux « faire plus » (gagner plus de temps, aller plus loin) que toi avec ce que tu dis. Une conséquence triviale de ce déplacement est que le laboratoire le mieux équipé a de meilleures chances d'avoir raison. La raison vraie est-elle celle du plus fort ? »¹⁶³¹.

La raison, qu'elle fut scientifique ou d'autre nature, perd ici sa capacité illuminatrice, magique, pour celle, moins séduisante, d'outil au service de l'administration, de l'économie et du technocratisme.

La raison porte en même temps une part de responsabilité dans l'avènement du postmodernisme, puisque sans cette tendance même à l'étude, à la décortication, l'Histoire, la religion, la science et autres n'auraient pas pu être ainsi mis en procès. C'est en permettant à la Raison d'agir sur ce que l'on croyait inébranlable que l'édifice s'est mis à trembler. Au lieu de simplement réfléchir sur les données elles-mêmes, on a laissé la Raison mettre son nez sur ce qui fondait ces valeurs. C'est ainsi que Lyotard définit l'épistémologie : « Plus pertinente est la question du *statut* de ces règles. C'est en examinant ce second aspect que le commentaire sur la raison scientifique peut « aujourd'hui » induire le sentiment d'une plus grande incertitude. En questionnant le statut, on interroge l'origine des règles de la connaissance : sont-elles données, naturelles, divines, nécessaires ? »¹⁶³². Ce type de démarche fait éclater l'unité du monde. En étudiant la nature des règles, en examinant leur origine et leur fonctionnement, on les rend

¹⁶³⁰ J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondances, 1982-1985, op.cit.,* p. 95.

¹⁶³¹ *Ibid.*, pp. 93-94.

¹⁶³² *Ibid.*, p. 93.

discutables et donc, relatives. Le simple fait de pouvoir questionner quelque chose met en avant sa potentielle fragilité, la question comprenant implicitement un examen et un refus. Or, c'est bien le principe d'une certitude de n'être ni examinable ni refusable. Cette faculté de la raison est donc à double tranchant : d'un côté, elle possède cette capacité d'élimination des éléments néfastes ; et en même temps elle détruit le caractère magique de l'objet. Les choses sont souvent moins impressionnantes lorsque l'on sait comment elles fonctionnent. C'est d'ailleurs le principe-même de la magie de ne pas révéler les « tours ». La raison a donc un caractère paradoxal, en ce qu'elle amène la modernité à son paroxysme, en essayant d'éliminer partout les zones d'ombre et les dysfonctionnements, mais que cette dynamique mène à la destruction même de la modernité. Autrement dit, l'instrument même de la modernité est aussi sa perte. Par ailleurs, rappelons encore une fois que la Raison, précisément la raison scientifique ou pseudo-scientifique, a joué plus que son rôle dans les catastrophes du siècle. Autant d'éléments qui font d'elle un ange de malheur pour les tenants du postmoderne.

On retrouve trace de cela dans la méfiance de Lavier envers l'art conceptuel et la philosophie en général, et dans sa façon de privilégier l'examen empirique, « empirico-critique » même comme disait Lyotard, au sens où le langage va être défié par le visuel, dans nombres d'œuvres. Le travail de l'artiste démarre au fond sur le constat de l'échec de l'art conceptuel, dont les tentatives n'ont su véritablement changer le monde, pour finir par se transformer lui-même en dogme. La solution spirituelle étant devenue une impasse, c'est logiquement que l'héritier est revenu à la solution plus pragmatique et efficace du recours à la visualité.

La part épistémologique du travail de Lavier est également évidente : c'est par la conceptualisation de la vision et de son pouvoir qu'il lui redonne sa force, qu'il lui permet de reprendre la main face au concept lui-même. C'est un usage dépassionné de la raison, qui n'a pas pour but de prouver son infaillibilité, mais qui simplement profite de son utilité.

1.3. Le peuple, la nouvelle référence.

Avec chaque avènement d'une ère s'installe une nouvelle classe dynastique remplaçant l'ancienne, celle qui a échoué et a été renversée. Avec la fin de la modernité, c'est, selon Lyotard, l'aristocratie qui cède des rennes du monde au peuple. Pour lui, le passage de pouvoir ne s'est pas effectué lors des révolutions mais avec la société de consommation, puisqu'alors s'établit véritablement un système qui doit s'adresser et fonctionner avec le plus grand nombre. Le dispositif républicain est alors à plein régime et réévalue tout un ensemble de règles, fragilisant ainsi les fondements du réel. Ainsi le système républicain pense en termes de « nous » et nous plus en tant que « je » pour « vous », instituant dès le départ une notion de compromis, de consensus mou, ce qui semble assez éloigné de l'inaltérable pilier sur lequel devrait se baser une société : « l'incertitude sur l'identité du nous. (...) Il y a plusieurs récits dans la République, parce qu'il y a plusieurs identités finales possibles, et un seul dans le despotisme parce qu'il n'y a qu'une origine.

La république ne donne pas à croire mais à réfléchir et à juger. Elle se veut »¹⁶³³. En cela, le problème de la société actuelle, en plus de ne pouvoir se référer à une autorité fixe (Dieu n'est plus dans le ciel et le pouvoir ne descend plus de Dieu, les gouvernements ne sont plus fiables) est qu'elle ne sait elle-même plus de quoi est-elle composée, qui est-elle. Aucune base, aucun référent immuable ne peut se constituer à partir de là. Il en va de même pour le type de récits qu'elle requiert : « A la différence des mythes ils ne trouvent pourtant pas dans cette légitimité dans des actes originels « fondateurs », mais dans un futur à faire advenir, c'est-à-dire dans une Idée à réaliser. Cette Idée (de liberté, de « lumière », de socialisme, d'enrichissement général) a une valeur légitimante parce qu'elle est universelle. Elle donne à la modernité son mode caractéristique : le *projet*, c'est-à-dire la volonté orientée vers un but »¹⁶³⁴. Autrement dit, on ne se base pas sur des références passées, un modèle, une autorité intellectuelle, des héros, mais sur un rêve à réaliser ultérieurement, ce qui fragilise immédiatement le système. Ce qui lie les participants de la communauté n'est pas un acquis partagé mais quelque chose qui n'existe pas encore et qu'ils doivent créer ensemble. Lyotard rajoute à cela que la notion de peuple est suffisamment floue pour augmenter d'autant le trouble :

« Ce qui est seulement sûr, c'est que le droit ne peut pas être de fait, et que la société réelle ne tire pas sa légitimité d'elle-même, mais d'une communauté qui n'est pas nommable en propre, seulement requise. On ne peut donc pas arguer de ce qu'est le peuple aujourd'hui, on ne peut pas arguer de son nom de Français ou d'Américain contre le concept de citoyen universel, mais l'inverse. C'est pourquoi il y a, comme je l'ai déjà dit, un ferment de décomposition de la communauté réelle inscrit dans le principe républicain et dans l'histoire qu'il développe. La souveraineté n'est pas au peuple, mais à l'Idée de la communauté libre. Et l'histoire n'est là que pour marquer la tension de ce manque. La république invoque la liberté contre la sécurité »¹⁶³⁵, « Le nom de peuple recouvre à la fois la singularité d'une communauté contingente et l'incarnation d'une souveraineté universelle. En disant *peuple*, on ne sait pas exactement de quelle identité on parle »¹⁶³⁶.

Si le seul dernier référent en place est le peuple et que celui-ci est indéfinissable, multiple, flottant, alors la société qui en découle sera forcément à son image. Celle-ci ne sera pas absolue mais relative, et toutes les décisions devront prendre en compte cette masse d'individus, en théorie du moins. Il n'y a donc plus un référent unique auquel est attaché un système de valeur simple et fixe, mais un nuage de conventions trouvant sa justification dans son efficacité. Les « gens », désormais maîtres de ce système, seront donc plus aptes ou enclins à changer les règles, puisque ce sont eux qui les établissent, et non plus une autorité transcendante, qu'elle fut religieuse ou temporelle.

La réalité de ce nivellement s'effectue à un niveau pratique : les objets. Pour Baudrillard, le système de production et de distribution des objets est le lieu-même où le peuple s'incarne et prend place. C'est par le biais de la standardisation que la société prend en compte la multitude qui la compose, en proposant à une foule de gens extrêmement variée un produit unique :

« ... cette anthropologie naturaliste fonde la promesse d'une égalité universelle. La thèse implicite est celle-ci : Tous les hommes sont égaux devant la *valeur d'usage* des objets et des biens (alors qu'ils sont inégaux et divisés devant la *valeur d'échange*). Le besoin étant indexé sur la valeur d'usage, on a une relation d'utilité objective ou de finalité naturelle devant

¹⁶³³ *Ibid.*, p. 76

¹⁶³⁴ *Ibid.*

¹⁶³⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁶³⁶ *Ibid.*, p. 80.

laquelle il n'y a plus d'inégalité sociale ou historique. Au niveau du bifteck (valeur d'usage), pas de propriétaire ni de privilégié »¹⁶³⁷.

Autrement dit les objets sont les excroissances visibles de cette égalité tant voulue, qui mène, ou est censée mener, au bonheur. Ils en sont le moyen d'accession tout autant que le symbole. On n'achète pas simplement un aspirateur pour nettoyer sa moquette, mais pour pouvoir aspirer sa moquette comme les autres, comme un Homme du XX^e siècle a le droit et le pouvoir de le faire. Ne disposer que d'un balai le ravale à une condition inférieure. L'individu ne profite pas des bienfaits évidents que lui procure l'époque, pourtant à un coût minime. Ne pas posséder, ne pas se servir de ce type d'objet l'exclut quelque part du portrait robot de l'Homme contemporain. Ceci est applicable à Lavier. Celui-ci utilise en majorité des objets qu'on pourrait qualifier de « faible », que tout un chacun est susceptible d'utiliser, d'avoir utilisé, de posséder ou d'avoir possédé : armoire, transistor, téléphone, motocyclette, livre, frigidaire, ... Ce sont des objets génériques qui peuvent se trouver dans n'importe quel foyer, qu'on s'attend, même, à trouver. Les objets choisis par Lavier se situent le plus souvent sur la ligne médiane de la normalité. Il délivre une sorte de moyenne de choses que l'on pourrait posséder à notre époque, qui fondent notre quotidien, en constitue l'arrière-plan. Il participe en cela à l'intronisation de l'objet comme élément égalitaire, à moins que son travail n'en soit une conséquence. Dans tous les cas, Lavier nous dit bien quelque chose à propos de la place de l'objet dans le système de valeur de notre société, ou en tous cas il s'inscrit dans cette pensée que la représentation du monde – ici, l'art – passe par l'emploi de ces choses qui ne sont exceptionnelles que précisément parce que tout le monde les utilise. Sa façon de concevoir le public aussi s'inscrit dans cette optique : « Finalement je reste convaincu que les grandes œuvres sont celles qui sont capables de séduire à la fois les esprits raffinés et les imbéciles »¹⁶³⁸. On y décèle une forme d'œcuménisme où l'art a le devoir de s'adresser au plus grand nombre, le terme « imbécile » laissant peu de place à l'interprétation : il y a un nécessaire nivellement par le bas. L'art n'est plus sensé être réservé aux classes nobles, religieuses ou bourgeoises, mais se tourner vers « le grand public » et donc en utiliser les codes. Or, comme on l'a vu, ces codes augmentent avec la multiplication du nombre. Avec l'avènement du système républicain et de la masse, il n'y a plus un grand art unique, privilégié, qui renverrait la plèbe à sa vile condition, mais plusieurs formes de créations.

1.4. Nivellement à tous les niveaux.

La conséquence de ces différents facteurs est une réévaluation de l'ensemble des éléments de la société. Là encore, il faut employer le terme de nivellement. Avec la chronologie, nous venons d'en voir un exemple : on peut mobiliser aussi bien le passé lointain, le passé récent, ou le présent, cela n'a aucune importance. Il n'y a rien à « respecter », pas d'associations contre-indiquées, car tout est mis au même niveau. L'absence d'autorité transcendante empêche la formation de

¹⁶³⁷ J. Baudrillard, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Coll. Folio Essais, Denoël, Paris, 1970, p. 61.

¹⁶³⁸ Entretien avec E. Troncy, in *Bertrand Lavier, Conversations, 1982-2001, op.cit.*, p. 142.

réfèrent solide, et donc, tout peut potentiellement devenir une référence. C'est ce que Baudrillard a nommé « l'épidémie de la valeur », au sens où tout peut désormais être envisagé positivement ou négativement, sans limite :

« En toute rigueur, il ne faudrait plus parler de valeur, puisque cette sorte de démultiplication et de réaction de chaîne rend impossible toute évaluation. C'est encore une fois comme en microphysique : il est aussi impossible de calculer en termes de beau ou de laid, de vrai ou de faux, de bien ou de mal, que de calculer à la fois la vitesse et la position d'une particule. Le bien n'est plus à la verticale du mal, rien ne se range plus en abscisses et en ordonnées. Chaque particule suit son propre mouvement, chaque valeur, ou fragment de valeur, brille en un instant dans le ciel de la simulation, puis disparaît dans le vide, selon une ligne brisée qui ne rencontre qu'exceptionnellement celles des autres. C'est le schéma même du fractal, et c'est le schéma actuel de notre culture »¹⁶³⁹.

Ici la valeur ne devient plus un facteur exclusif, mais un facteur inclusif, ou multiplicateur. On retrouve ce sentiment chez Lavier, dans sa façon de brouiller systématiquement les certitudes de l'art : qu'est-ce qu'une peinture, qu'est-ce qu'une sculpture, qu'est-ce qu'une couleur, qu'est-ce qu'un ready-made... Les références ayant disparues, il n'y a plus de définition type, valable éternellement. Lavier joue aussi « sur deux tableaux » en emmenant dans les musées des objets qui n'y sont pas destinés, alors que justement le rôle du musée est de distinguer les objets entre eux. Jean Clair en 1975 : « Le Musée, étendant ses collections jusqu'aux marches les plus excentrées de la création, finit par oublier, sinon par démentir, ce pour quoi il a été créé. Lui qui se définissait par son pouvoir d'exclure - « Ceci n'est pas de l'art » - se glorifie désormais de son pouvoir d'inclure - « Ceci est aussi de l'art » »¹⁶⁴⁰. Dans le monde d'aujourd'hui, on peut tout se permettre, le musée actuel doit donc pouvoir vérifier ce type d'hypothèse. Lui non plus ne répond plus à sa vieille mission d'élection et de sanctification de ce qui doit être retenu de l'Histoire de l'Humanité, pour embrasser le rôle de machine à validation. L'ancienne charge des musées avait valeur de division, ce dont on ne veut plus car cela rappelle le temps où l'Humanité était elle-même divisée¹⁶⁴¹. L'activité créatrice fonctionnant désormais sur un mécanisme cyclique, les choses déjà digérées, déjà admirées, déjà rejetées, sont toujours susceptibles de revenir sur le devant de la scène : c'est le principe de la mode, système combinatoire par excellence :

« Mais la temporalité de la mode a encore une autre caractéristique qui l'apparente à la contemporanéité. Dans le geste même par lequel son présent divise le temps selon un « ne plus » et un « pas encore », elle instaure avec ces « autres temps », - certainement avec le passé, et peut-être aussi avec le futur - une relation particulière. Elle peut donc « citer » et, de cette manière, réactualiser un moment quelconque du passé (les années 1920, les années 1970, mais aussi la mode impériale ou néo-classique). Elle peut donc mettre en relation ce qui est inexorablement divisé, rappeler, ré-évoquer et revitalisé ce qu'elle avait d'abord déclaré mort »¹⁶⁴².

La mode permet, selon un roulement, la requalification permanente et illimitée de toutes formes d'activités ou créations humaines. L'essentiel étant le résultat, on ne s'embarrasse pas du contexte, de la symbolique ou encore des convenances, il suffit que ça ait l'air inédit et que ça plaise à un certain nombre. L'époque postmoderne s'est à cet effet dotée d'un outil redoutable : le

¹⁶³⁹ J. Baudrillard, *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Galilée, Paris, 1990, pp. 13-14.

¹⁶⁴⁰ « Du Musée comme élevage de poussière », *Elevages de poussière. Beaubourg vingt ans après*, Caen, l'Échoppe, 1992, p. 17.

¹⁶⁴¹ Nous renvoyons ici aux excellentes analyses de Germano Celant in *Inexpressionnisme. L'art de l'ère post-moderne*, Adam Biro, Paris, 1989, pp. 13-14.

¹⁶⁴² G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Rivages Poche, Paris, 2008, pp. 31-32.

« kitsch ». Employé en toutes circonstances, il permet par un tour de passe-passe linguistique, de transformer un élément disqualifié à une autre époque en quelque chose de « cool ». Rappelons sa fameuse définition par Kundera :

« Derrière toutes les croyances européennes, qu'elles soient religieuses ou politiques, il y a le premier chapitre de la Genèse, d'où il découle que le monde a été créé comme il fallait qu'il le fût, que l'être est bon et que c'est donc une bonne chose de procréer. Appelons cette croyance fondamentale *accord catégorique avec l'être*.

Si récemment encore, dans les livres, le mot merde était remplacé par des pointillés, ce n'était pas pour des raisons morales. On ne va tout de même pas prétendre que la merde est immorale ! Le désaccord avec la merde est métaphysique. L'instant de la défécation est la preuve quotidienne du caractère inacceptable de la Création. De deux choses l'une : ou bien la merde est acceptable (alors ne vous enfermez pas à clé dans les waters !), ou bien la matière dont on nous a créé est inadmissible.

Il s'ensuit que *l'accord catégorique avec l'être* a pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existait pas. C'est cet idéal esthétique qui s'appelle le *kitsch*.

C'est un mot allemand qui est apparu au milieu du XIX^e siècle sentimental et qui s'est ensuite répandu dans toutes les langues. Mais l'utilisation fréquente qui en est faite a gommé sa valeur métaphysique originelle, à savoir : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a de fondamentalement inacceptable »¹⁶⁴³.

La notion de « kitsch » permet précisément de transformer l'inacceptable en acceptable en partant du principe qu'il ne peut rien exister dans la création qui soit à ce point inadmissible. Au contraire, le kitsch peut même devenir symbole de progrès, les un arguant que ce qui avait été préalablement disqualifié l'avait été par une société archaïque, arriérée et campée sur ses préjugés. En faisant du kitsch une valeur normale – et non pas une contre-valeur comme il a pu être au départ –, on s'engage à admettre comme référent des choses rejetées à d'autres époques. On est donc dans une multiplication phénoménale du champ des valeurs et des références, puisque non seulement on peut convoquer plusieurs époques, mais on peut également, sans problèmes, mobiliser ce qui a été admiré comme ce qui a été rejeté, et les présenter de la même façon. C'est donc une relativisation et une revisitation totale de l'histoire humaine qui est possible. On trouve de nombreux échos à cet état de fait dans l'art de Lavier. L'artiste ne s'embarrasse guère de la source de ses matériaux. Il utilise des objets usés, détruits, repeints sur des œuvres préexistantes, mobilise voire défigure les travaux d'autres artistes – Signac, Stella, Morellet, Lhote,... – les place sur le même plan les uns et les autres – les Martin – ou les met en balance avec d'autres corps de métiers. Et d'ailleurs il utilise de la même façon des choses très lisses, très propres, très nettes, comme s'il tenait à montrer que telle ou telle catégorie d'objets n'était pas plus importante qu'une autre. Il y a une forme d'usage désabusé des éléments du monde, où chaque chose a été descendue de son piédestal – ou alors tout a été mis sur un piédestal, c'est selon –, et ainsi tout peut-être manipulé comme l'entend l'artiste, puisqu'il n'y pas de valeur « en soi » :

« C'est comme si vous pensiez que des matériaux ont fatalement pour vocation de devenir des sculptures. Le marbre, pas plus que le bronze ou la pierre, ne sont destinées à cela, ils ne sont d'ailleurs pas davantage destinés à devenir des revêtements de sols. Qu'un réfrigérateur soit utilisé dans le cadre des arts ménagers ou dans celui de la sculpture relève de la même question. Je peux vous dire également que la couleur n'a aucune vocation à devenir de la peinture »¹⁶⁴⁴.

¹⁶⁴³ M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Folio, 1984, 1987, pp. 356-357.

¹⁶⁴⁴ « Partition n°1 Opus 71 ». Entretien avec A. Coulange, in *Bertrand Lavier, Conversation, 1982-2001, op.cit.*, p. 158.

S'il y a une réelle importance du choix chez Lavier, comme on a pu le déterminer précédemment, il n'y a pas d'interdit. L'ensemble de ce qui a été déjà produit est utilisable, car cela fait partie du champ du réel. C'est à l'appréciation de l'artiste de déterminer ce qui *à ce moment là, à cet endroit là, de cette façon*, fera l'affaire. On est loin d'une forme d'absolu créatif. On est encore une fois plus quand l'accumulation des sources que dans leur épuration : « Raymond Hains est un cas à part. Il ne s'approprie pas le réel, lui, il le vampirise, le digère, l'assimile. Je me sens plus proche de lui dans la mesure où je me sens la liberté de travailler avec le plus grand nombre de choses possibles. (...) Ma tendance profonde est plutôt la prolifération »¹⁶⁴⁵. Ceci est typique de l'art postmoderne, qui peut s'approprier tout ce qu'il veut du moment qu'il y trouve son compte. Il y a d'ailleurs une forme de désenchantement dans ce constat, puisque pour Lavier, cette capacité ambiante de l'art empêche à plus ou moins court terme toute forme de révolution : « Le côté désacralisé ne m'importe pas tellement. De toute façon ça finit toujours mal : tout ce que l'on utilise est condamné à devenir de l'art malgré tout ! Quand je dis que ça se termine mal, c'est une façon de parler ! (...) On a vu beaucoup d'interventions avec des visées révolutionnaires qui se sont soldées par un échec. L'art a une capacité de digestion phénoménale »¹⁶⁴⁶. On retrouve ici le caractère polyvalent et ambigu de la postmodernité, qui autorise une liberté de choix sans précédent, mais qui confronte l'électeur au vertige de l'absence de modèle de référence. La seule relative limite, est précisément que l'artiste postmoderne est dans l'obligation de faire ce type de mélange, qui fait partie de son ADN : « J'adore mélanger le high et le low, Courrèges et Auchan. Cela a toujours été très important pour moi de tricoter ces deux univers »¹⁶⁴⁷.

On retrouve dans le travail artistique de Lavier une forme de nivellement par le truchement de l'esprit de démocratisation. Ainsi, s'il mélange « le high and low », il veille bien à ce qu'aucune hiérarchie ne soit visible. Mozart et Ellington sont mis en équivalence, comme Calder et Varèse, comme une sculpture de Calder et un climatiseur de marque Calder, comme Ferrari et Brandt... les œuvres de Lavier sont de perpétuels rappels de cet absence de classement entre les créations humaines. La si célèbre et si chère chaise Panton sera posée sur le réfrigérateur de la même façon que la pierre brute trouvée dans une carrière. Les grands noms, chez Lavier, ne bénéficient pas de plus d'égards que les sans-noms, car pour lui tout a un nom, tout devient une marque. A ce titre, il ne fait pas de différence entre sa propre activité et une autre, puisqu'il mobilise sans vergogne aussi bien le travail d'autres artistes que des productions industrielles : « [l'art, les artistes, leur travail] constitue une voie supplémentaire dans mes recherches, car je considère que l'on peut manipuler, pour faire de l'art aussi bien de l'art que d'autres choses »¹⁶⁴⁸. Ceci l'engage à avoir un regard extrêmement froid sur les gens et les idées du monde de l'art, qui ne semblent ni l'enthousiasmer, ni le dégoûter. Son avis à lui importe peu et au final, le réel étant constitué de

¹⁶⁴⁵ « La joie des longs chantiers ». Entretien avec J. Henric, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001*, op.cit., p. 114.

¹⁶⁴⁶ « L'art et la manière de disposer de l'art ». Entretien avec M. Gourmelon, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001*, op.cit., pp. 47-48.

¹⁶⁴⁷ Entretien avec D. Lequeux, *Sons et lumières par Bertrand Lavier : expérience Pommery #6*, op.cit., p. 9.

¹⁶⁴⁸ « Conversation avec Bertrand Lavier ». Entretien avec E. Collard, X. Douroux et F. Gautherot, in *Bertrand Lavier, Conversations, 1982-2001*, op.cit., pp. 29-30.

tout un ensemble de choses et non seulement des choses qu'il aime et qu'il retient, il admet aimer le fait que le monde de l'art comprend toute une foule de chose qu'il n'apprécie pas, et qu'il regretterait donc de voir disparaître : « J'ai une vision plus cynique. Même ceux avec lesquels je ne suis pas en grande intelligence, je les trouve indispensables. (...) Je n'aimerais pas que l'on supprime de mon paysage des artistes que je n'apprécie pas. Je crois qu'aucun artiste n'est indispensable ou alors qu'ils le sont tous »¹⁶⁴⁹. Lavier ici adhère à une vision tout à fait postmoderne où tout semble se valoir, ou en tous les cas le jugement de valeur n'a plus cours, celui-ci ayant toutes les chances d'être invalidé par l'Histoire à un moment où à un autre (on se rappellera alors de ce qui est arrivé aux peintres Pompiers) : « Nous savons qu'existent des purgatoires, des enfers, des paradis, que cela varie selon les époques. »¹⁶⁵⁰. Il y a ici une disparition de la croyance en un jugement objectif, l'histoire étant une suite de preuves que les censeurs en place n'avaient pas toujours raison. La saga de l'art contemporain semble à ce titre une suite d'artistes appréciés trop tard, des Impressionnistes réévalués après leur séparation, de Cézanne reconnu à quelques pas de la mort, de Van Gogh oublié, de Gauguin exilé, de Fauves qualifiés « d'invertébrés », pendant que des peintres académiciens aujourd'hui oubliés jouissaient des faveurs de la presse et du public. Ainsi, seul le temps semble pouvoir endosser avec crédibilité le rôle de juge, et les avis et prises de positions, autrefois capitaux dans la construction de l'identité de la scène artistique, semblent se réduire de plus en plus à l'opinion circonstanciée mais peu appuyée, chacun ayant le souci de ne pas apparaître aux yeux du futur comme l'idiot de l'Histoire. Le temps n'est en tous cas plus à la disqualification dogmatique.

1.5. Nivellement par le traitement.

Cet enracinement de la perception d'un nivellement des éléments la culture dans son ensemble peut s'expliquer par la forme même que prend la rencontre entre l'individu et sa propre civilisation. Le XX^e siècle fut sans conteste le siècle de l'avènement de l'*information*, avec l'émergence des journaux à très grands tirages, de la radio, des actualités au cinéma, de la télévision, et en dernier lieu d'Internet. Apparaît ici un phénomène de centralisation de l'information, où tout ce qui est à connaître, à apprendre, à savoir, se puise en un seul endroit, en un seul moment, qu'il s'agisse d'économie, de politique, d'événements mondains ou sportifs, chacun étant annoncé de la même façon. C'est ce que Baudrillard va appeler « l'universalité du fait divers »¹⁶⁵¹. L'information, quelle qu'elle soit, est présentée déhiérarchisée, désacralisée, et il revient quasiment entièrement au regardeur la tâche de faire le tri ou de prendre conscience de l'importance de ce qu'il reçoit. Il y a alors un risque que celui-ci, justement, ne fasse plus de différences entre tel et tel type de savoir, et qu'il privilégie les mondanités à la géopolitique,

¹⁶⁴⁹ « Regarder l'objet en face ». Entretien avec M. Partouche, in *Bertrand Lavier, Conversatoons. 1982-2001, op.cit.*, p. 102.

¹⁶⁵⁰ « Partition n°1 Opus 71 ». Entretien avec A. Coulange, in *Bertrand Lavier, Conversation, 1982-2001, op.cit.*, p. 159.

¹⁶⁵¹ Cf. J. Baudrillard, *La société de consommation, ses mythes, ses structures, op.cit.*, p. 30.

puisque tout lui est présenté uniformément. Les formats-mêmes de présentation de ces informations, courts, imagés, sont à l'opposé du paradigme moderne du savoir : quelque chose de profond, dur à obtenir, long à parcourir, lent à digérer. L'ère de l'image a remplacé celle du texte, pour faciliter, encourager et démocratiser l'accès à l'information. Dès lors, on prend le risque de ne plus se confronter qu'à des informations prédigérées, vidées de leurs contenus polémiques, aseptisées en quelque sorte. Puis, se pose un autre problème : la persistance de l'importance de tel ou tel sujet, qui ne tient plus qu'au goût du moment et à l'impatience du public : « Ce qui met en jeu le sens des œuvres, c'est que *toutes les significations soient devenues cycliques*, c'est-à-dire que leur soit imposé, à travers même le système de communication, un mode de succession, d'alternance, une modulation combinatoire qui est celle même de la longueur des jupes et des émissions de télévision »¹⁶⁵². Ainsi tel sujet (ex : une guerre), fera les gros titres un certain temps, jusqu'à ce que les rédactions constatent une baisse d'intérêt ou une saturation de la part du public, entraînant sa relégation au second plan au profit du nouveau sujet à la mode, qu'il s'agisse d'un débat de société, d'un événement sportif ou de la mort d'un personnage célèbre. Dès lors le classement des informations ne se fait plus selon un mode objectif, vital – depuis l'état du monde jusqu'aux informations de type récréatives, mondaines, ou simplement divertissantes –, mais sur celui de *l'entertainment* et des parts d'audience. On peut alors risquer de privilégier la satisfaction immédiate et facile à l'éducation et l'édification, et cette satisfaction passe par un système de roulement irrationnel, injuste, qui veut que ce dont on doit d'abord parler est la dernière chose qui vient d'arriver. Les informations deviennent ainsi égales devant le besoin de nouveauté du public, dont la capacité d'attention n'est pas assez extensible pour pouvoir tolérer la même actualité bien longtemps. Ainsi, la culture du monde se voit assimilée selon un flux uniforme, destiné à tous plus qu'à chacun. La nécessaire démocratisation du savoir peut avoir comme dérive le nivellement de celui-ci. En donnant la même matière, digérée, approuvée, distribuée par un seul type de canal, selon un seul format, on s'expose à un appauvrissement de la profondeur et un assèchement de la variété. Le résultat, en tous les cas, est que chaque type de connaissance, aussi diversifiés soient-ils, et demandant chacun un traitement, un temps et un langage différents, est pourtant délivré selon un schéma qui lui varie très peu. Si l'adage « *medium is the message* » est vrai, on est alors tenté de penser que puisque tout est annoncé de la même manière, tout est équivalent, ce qui conforte d'autant plus le nivellement des faits culturels et des connaissances. Puisque dès l'émission des informations, la hiérarchie et la différenciation est absente, la réception est en quelque sorte invitée, incitée à faire de même. Dès lors rien ne retiendra plus l'attention du spectateur lorsque celui-ci commence à se lasser de telle ou telle actualité, puisqu'il ne les suit plus parce qu'il s'en sent le devoir ou qu'il le fait dans l'intention de se cultiver, mais parce qu'il désire consommer de la nouveauté. La nécessité de la démocratisation passe par une forme de standardisation des savoirs qui peut sacrifier la qualité à la facilité de transmission, ou à la concordance des formats. C'est ainsi qu'on va parler pour la musique de « *format radio* », où une chanson doit faire une certaine durée et avoir une certaine structure pour être déclarée

¹⁶⁵² *Ibid.*, p. 152.

« écoutable » sur les ondes, ce qui aura un impact sur la façon d'écrire et de produire de la musique et ainsi de limiter les possibilités de création.

Ici le rapport avec Lavier est plus complexe à établir. Si le nivellement des sources est établi, le nivellement du traitement est bien plus ambigu. Il est entendu qu'au sein d'une même série, différents objets vont subir un même traitement : les voitures de marque sont aussi bien repeintes que les transistors, de même que les réfrigérateurs sont superposés aux coffres-forts aussi bien que les pianos sur les congélateurs. Ceci étant, il convient de remarquer que si un principe est clairement identifiable pour chaque série, les exemples présents à l'intérieur de chacune d'entre elles relatent une variation infime mais réelle du procédé : l'artiste adapte la taille de sa touche de pinceau en fonction de celle de l'objet, ou bien en fonction de la finesse des détails à recouvrir. Les objets sont superposés les uns avec les autres en fonction de leurs qualités particulières, et de leur vertu combinatoire. Chaque objet soclé se voit pourvu d'un piédestal unique et personnalisé, etc. Ici se fait jour une attention particulière aux détails, qui s'oppose à la nécessité de la consommation rapide typique du postmodernisme.

1.6. La dernière valeur : l'efficacité

Tous les systèmes de valeur n'ont pas pour autant disparu. Il existe toujours des moyens de vérification, d'évaluation, qui permettent à la société de tenir en place et de se justifier. On l'a suggéré auparavant, la disparition des schémas transcendants a laissé la place à une forme de pragmatisme qui, plutôt que de préférer tel ou tel système parce que la tradition l'impose, s'adapte en fonction des résultats obtenus, selon les problèmes posés.

« On le garde tant que ça marche » semble être l'adage de l'ère postmoderne, qui ne veut plus s'embarrasser de modèles ancestraux et rassurants, de peur de s'enfermer dans l'erreur comme par le passé. Ainsi se met en place une véritable culture du résultat : on ne doit pas s'attacher à ses idées, on doit être souple, mobile. Or, ce culte du résultat, du chiffre, ne légitime rien et ne voit pas plus loin que le bout de son temps, puisque par définition il ne prend rien d'autre en compte que lui-même : « Mon argument est que le projet moderne (de réalisation de l'universalité) n'a pas été abandonné, oublié, mais détruit, « liquidé ». Il y a plusieurs modes de destruction, plusieurs noms qui en sont les symboles. « Auschwitz » peut-être pris comme un nom paradigmatique pour l'« inachèvement » tragique de la modernité.

Mais la victoire de la technoscience capitaliste sur les autres candidats à la finalité universelle de l'histoire humaine est une autre manière de détruire le projet moderne en ayant l'air de le réaliser. La maîtrise du sujet sur les objets obtenus par les sciences et les technologies contemporaines ne s'accompagne ni de plus de liberté ni de plus d'éducation publique ni de plus de richesse mieux distribuée. Elle s'accompagne de sécurité dans les faits.

Mais elle n'accepte que la réussite comme critère de jugement. Or, elle ne peut pas dire ce qu'est la réussite, ni pourquoi elle est bonne et juste, vraie, puisque la réussite se constate, comme une sanction dont on ignore la loi. Elle n'accomplit donc pas le projet de réalisation de l'universalité, mais au contraire elle accélère le processus de délégitimation »¹⁶⁵³.

A l'ère postmoderne, pour Lyotard en tous cas, la fin semble toujours justifier les moyens et la fin, elle peut toujours être discutée. La notion de réussite est relative et dépend toujours du point de vue où l'on se place. Un système économique ou politique apparaîtra comme une réussite à ceux auxquels il profite, tandis que les perdants y verront un cercle vicieux. Les vainqueurs d'une guerre la considéreront historiquement comme un moment de gloire tandis que les vaincus la

¹⁶⁵³ J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondances, 1982-1985, op.cit.*, pp. 36-38.

verront comme une tâche de honte, voire le début de leur déclin. En somme le résultat résume l'état d'esprit postmoderne car il peut très bien se passer de toute forme de justification transcendante, puisqu'il sanctionne impitoyablement tout projet préétabli. C'est lui qui a le dernier mot et selon l'interprétation que l'on choisit, il s'adaptera à nous. Toutes les formes de discours sont impuissantes devant le résultat, qu'elles ne sauraient prévoir totalement, et qui lui aura toujours le pouvoir de les valider ou non. Si on ne s'intéresse qu'au résultat, il est inutile de s'embarrasser de longues théories, de visions du monde, alors qu'on peut très bien se contenter de faire des tentatives et d'attendre le résultat, pour choisir finalement ce qui fonctionne le mieux. Plus besoin de s'embarrasser de principes, de valeurs, puisque c'est toujours le résultat qui aura valeur de vérité. Au fond c'est un renversement chronologique qui se produit. Auparavant, l'homme croyait à a priori à des éléments, qui déterminaient ses actions futures. Désormais, puisque les discours construits ont échoué et que le monde semble gouverné par un illogisme amoral, c'est le résultat seul qui conditionne la réalité, c'est-à-dire quelque chose d'a posteriori. C'est l'efficacité qui prime avant tout, et celle-ci ne se vérifie que par l'expérience, non par des jugements moraux. Ce changement de perspective supprime tout un pan de l'activité humaine et renverse nombre de paramètres qui auparavant étaient considérés comme allant de soi, ou au moins comme nécessaires. Aux moralistes, aux penseurs et aux visionnaires sont substitués des technocrates, des ingénieurs, qui ne sont pas sans religion, simplement la leur est subordonnée à l'efficacité, principe antipoétique par excellence. Lavier a pris son parti dans la bataille et a à maintes reprises avoué sa préférence pour cette valeur typiquement postmoderne : « La seule exigence est que ce soit réussi, c'est vraiment l'unique critère »¹⁶⁵⁴. Parmi tous les critères, toutes les possibilités, toutes les évaluations, c'est le seul que l'artiste retient, alors qu'il aurait pu en retenir d'autre que l'on convoque plus volontiers pour son activité : l'esthétisme, l'absurdité, le vertige psychologique, la conceptualisation, la mobilisation d'objets... tout cela est passé au crible du résultat, et cela se ressent dans les choix opérés par l'artiste. Un plasticien attaché à d'autres types de valeurs n'auraient pas être pas convoqué aussi indifféremment autant de « types » différents quels qu'ils soient. Cela justifie les associations les plus a priori inopportunes : les guirlandes sur les engins de terrassement, Ellington avec Girardon, Ferrari sur un réfrigérateur, mélanger la peinture, la sculpture, la vidéo, Stella en néon, Harcourt avec Grévin, passer du Land Art (*Premiers travaux de peinture*) à Art & Language (*Polished*), découper un parquet de terrain de basket et le nommer comme une peinture de Mondrian, faire socler des éléments de la vie quotidienne... toutes les opérations opérées par Lavier sont, vues objectivement, hétéroclites à plusieurs niveaux. Les techniques des séries diffèrent entre elles – songeons à la différence entre un skateboard soclé et les photographies des mannequins du Musée Grévin –, et les techniques et les matériaux à l'intérieur même de ces séries ne concordent pas, – songeons au fait qu'un réfrigérateur n'a rien à faire avec une pierre de taille, un coffre-fort ou une portière de voiture accidentée, et que la photographie d'Harcourt n'a en théorie que peu à voir avec la fabrication de mannequins de cire. Lavier est d'une réelle indifférence en ce qui concerne « ce qu'il convient de faire » avec les

¹⁶⁵⁴ « Portrait de Bertrand Lavier ». Entretien avec J. Daive, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001*, op.cit., p. 186.

matériaux choisis. L'important est bien que le résultat produit soit à la hauteur de ce qu'il attend, ou reste pertinent avec ses préoccupations. Lavier ne délaisse pas telle ou telle technique ou corps de métier a priori, et laisse même son orgueil de créateur-démiurge de côté du moment que l'œuvre est réussie. Il justifie ainsi son recours à des professionnels : « Ma méthode de travail est très anarchique. Je suis à la fois un artiste d'atelier et un artiste qui travaille beaucoup avec les « pages jaunes ». Celles-ci me servent d'assistants. Je pignoché dans toutes les méthodes, je leurs prends ce qu'il y a de bon pour moi. Il faut être synthétique aujourd'hui. Toutes les expériences méritent attention et doivent servir »¹⁶⁵⁵. Il n'a ainsi aucun état d'âme à ne pas intervenir physiquement sur ces œuvres, si ce n'est pour décrocher son téléphone et appeler celui ou celle qui saura exécuter la tâche dédiée. Ainsi, ce n'est même pas tant pour le principe de se servir d'intermédiaire et de faire éclater ainsi l'identité de l'artiste qui rejaillirait par ricochet sur ses différents corps de métiers mis à l'honneur, que pour être certain d'arriver au but fixé. Lorsqu'on l'interroge sur l'importance du savoir-faire manuel dans une œuvre il répond ainsi : « Ca a beaucoup d'importance. C'est bien pour cela que je prends des collaborateurs »¹⁶⁵⁶. Il préfère de la sorte déléguer son pouvoir à d'autres plutôt que de prendre le risque d'amoindrir l'efficacité de l'œuvre. Il laisse d'autres mains intervenir dans le processus intime de la mise au jour de l'œuvre, ayant surtout en tête le résultat final, plutôt que le sentiment d'avoir tout fait lui-même. Ici, on peut bel et bien le dire, la fin (l'aspect de l'œuvre, sa réussite visuelle), justifie bien les moyens (comment a-t-elle été fabriquée). Lavier n'a aucun scrupule à « délocaliser » la fabrication physique de ses œuvres du moment que le produit est à la hauteur de ses espérances. Il ne semble même pas concerné par la question de savoir si « celui qui fabrique » est l'auteur d'une pièce ou non. Lavier lui aussi se débarrasse de tout un ensemble de questions a priori, pour privilégier l'aboutissement.

La postmodernité est un phénomène complexe et difficile à analyser avec précision, mais selon sa définition commune, Lavier semble répondre aux critères. On remarquera cependant que de ce point de vue, il ne correspond qu'en partie au portrait-robot de l'artiste postmoderne, le désenchantement étant totalement absent de sa pratique. Il ne garde finalement que les conséquences de ce désenchantement, c'est-à-dire le relativisme. A la manière, finalement d'un postmoderne, il supprime donc l'état d'esprit pour ne conserver que ce qui va lui être utile, soit cette capacité à pouvoir mobiliser n'importe quoi, à n'importe quel moment, de n'importe quelle façon. Il semble nécessaire à ce moment de relever que l'analyse du postmodernisme comporte bien souvent une teneur morale, précisément comme si la période était vue au travers des yeux du modernisme. Qu'il s'agisse de Lyotard ou de Baudrillard, pour ne parler que des Français, nous avons affaire à des hommes dont la formation intellectuelle s'est en partie effectuée au temps où l'esprit moderne était vivace, et où la fin de celui-ci peut-être vécue comme une forme de déclin. La part de désenchantement que l'on impute au postmoderne est en partie due à ce sentiment de la

¹⁶⁵⁵ « La joie des longs chantiers ». Entretien avec J. Henric, *in ibid.*, pp. 114-115.

¹⁶⁵⁶ « L'art du commentaire de Bertrand Lavier », entretien avec C. Besson, X. Douroux et F. Gautherot, *in ibid.*, p. 19.

fin d'un monde, remplacé par un autre, étrange et aux règles différentes, dont on ne sait réellement s'il est mieux. Les prises de positions de ce type, en particulier de Baudrillard qui par la suite se fit la tête de gondole de tout un mouvement de pensée préoccupée par la possible dégénérescence de la civilisation occidentale, sont donc à prendre dans ce contexte particulier et à manipuler avec précaution. Les études plus récentes sont moins sombres, et, puisqu'elles-mêmes tenantes du postmodernisme, largement délivrées de toute forme de jugement moral. Les livres de Lipovetski en sont un bon exemple. Il ne s'agit pas ici de faire une analyse anthologique des livres traitant du phénomène, mais plutôt de souligner en quoi le thème du désenchantement, si souvent utilisé pour qualifier la période – ce que nous avons fait nous-mêmes, du reste – doit aussi être en partie remis dans son contexte. Une fois la postmodernité achevée, installée, cette ère opportuniste, pragmatique, n'aurait pas besoin de s'alourdir de la nostalgie de temps plus héroïques. Il semble en tous cas que Lavier n'en retire que les conséquences, et ne subit pas le choc émotionnel de la dégradation de l'esprit moderne. C'est peut-être cette liberté qui lui permet d'accorder à nouveau de l'attention au détail, de peaufiner chaque situation visuelle qu'il met en place, de laisser le monde, à nouveau, prendre un peu d'espace au-delà de son utilisation pragmatique. Il nous reste alors à analyser comment cela se manifeste dans sa pratique artistique, et bien sûr dans sa définition du réel.

2) Le retour au visuel.

2.1. Réévaluations historiques.

Si la période postmoderne se caractérise notamment par la mobilisation de schémas artistiques déjà employés à des époques précédentes puis disqualifiés, ainsi que par un rapport anti-déterministe à l'Histoire, alors on ne saurait la faire débiter sur le plan artistique avant le déclin de l'art conceptuel. Ce dernier apparaît comme le dernier mouvement historique nouveau – au sens moderne –, la conséquence logique des avant-gardes du siècle. Son esprit dématérialisation, d'expérimentation, de fusion entre l'art et la vie, de projets destinés à modifier la société permettent de le classer encore comme une utopie. Il y a encore dans cette période la volonté et l'espoir de changer le monde, de le sauver, de l'améliorer. On peut de la même façon le considérer comme la conséquence logique des périodes précédentes, qu'il s'agisse de l'héritage duchampien, de la folie dadaïste, de la volonté politique du surréalisme, ou de la lutte contre la froideur de la société consummatrice mise en avant par le Pop Art. Il y avait la volonté évidente de porter la logique de l'art du XX^e siècle à son terme, en explorant toutes les voies ignorées jusque-là, de l'art corporel au minimalisme, de l'art textuel à la performance, en passant par le travail à même la nature. L'art conceptuel, sous ses multiples – et parfois contradictoires – itérations, poursuivait un but, l'essentialisation de l'art, la réduction de ses moyens au minimum pour en dégager la nature profonde. Danto y voyait là la fin de sa période historique, qui selon le point de vue hégélien veut

qu'une discipline arrive à son terme lorsqu'elle prend conscience d'elle-même et devient sa propre philosophie¹⁶⁵⁷. Il s'agissait alors pour l'art de se débarrasser de tout ce qui lui semblait superflu. Deux victimes majeures nous intéressent ici : l'œuvre d'art en tant qu'objet, et la vision comme moyen principal d'accès aux œuvres. Pour Danto, la vision fut rapidement identifiée à la fois comme un poids mort, mais aussi comme un facteur de mensonge, puisqu'elle semble incapable d'être le véritable juge de « l'artisme » d'une pièce :

« Mais de même qu'on ne pouvait pas distinguer l'œuvre d'art de l'objet réel en s'en remettant uniquement aux sens, puisqu'ils partageaient toutes leurs qualités sensibles, on ne pouvait pas non plus, si les différences esthétiques étaient pareilles à des différences sensibles, les distinguer esthétiquement. Cela ne signifie *pas* que l'esthétique soit non pertinente pour l'appréciation de l'art, mais seulement qu'elle ne saurait pas faire partie de la définition de l'art, si un des buts de celle-ci est d'expliquer de quelles manières les œuvres d'art se distinguent des choses réelles »¹⁶⁵⁸.

Danto fait ici référence à sa rencontre avec les *Brillo Boxes* de Warhol, œuvre-témoignage selon lui, du fait que l'ontologie d'une œuvre d'art n'est pas une affaire visuelle ou esthétique, puisque ces boîtes ressemblent trait pour trait aux « vraies », mais bien conceptuelle ou interprétative¹⁶⁵⁹, puisque la différence entre les boîtes Brillo originales et l'œuvre de Warhol ne peut que se penser, et non se voir. Ce type de conclusions amena les artistes à chercher précisément à se débarrasser de ce qui n'était pas strictement nécessaire. L'identité de l'œuvre d'art se brouilla, et se fragilisa. Les bases d'autrefois ne suffisaient plus à expliquer ou à qualifier ce qu'il était possible de réaliser. Les œuvres d'art des années 1960 n'ont que peu à voir avec celles de 1910, qui n'ont-elles-mêmes que peu à voir avec celles de 1830. Il apparaît alors que le portrait-robot de l'œuvre fluctue selon chaque époque, ébranlant ainsi d'autant la pérennité de l'identité artistique ; l'art n'apparaît plus comme éternel, transcendant, mais comme contextuel : « Une composante qui me semblait centrale pour l'identité des œuvres était leur lieu historique. Qu'une chose soit telle œuvre précise, ou même qu'elle ait quoi que ce soit d'une œuvre d'art, est partiellement fonction de son lieu de genèse dans l'ordre de l'histoire, ainsi que des œuvres à côté desquelles on peut la ranger dans le contexte historique auquel elle appartient »¹⁶⁶⁰.

La période postmoderne a alors une voie toute tracée : le retour au visuel. Après une longue période de rejet de l'objet, de son image, et bien-sûr de la peinture, quoi de plus naturel que de revenir à ces fondamentaux ? Ce retour à l'image, que nous avons déjà abordé par ailleurs, marque le grand tournant des années 1980 et la fin du conceptuel, qui du point de vue de la nouvelle décennie, a échoué dans les grandes largeurs. L'utopisme, le pacifisme, les grands discours n'ont pas résisté aux chocs pétroliers, à l'affrontement Est/Ouest, et à la fin des Trente Glorieuses. Les années 1980 marquent l'arrivée du cynisme de l'ère des yuppies et de la phobie du SIDA. Les artistes se retournent vers l'existentialisme, la peinture et le marché.

Le point de vue de Lavier à ce sujet a déjà été discuté. On a déjà pu constater que, déçu des années conceptuelles, il souhaitait un retour au visuel, et qu'il a fait de ce champ de connaissance

¹⁶⁵⁷ Cf les trois livres de Danto dans lesquels sont longuement explicités ces propos : *La Transfiguration du Banal, L'Assujettissement philosophique de l'art et Après la fin de l'art*.

¹⁶⁵⁸ A.C. Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, Seuil, Paris, 1993, p. 11.

¹⁶⁵⁹ « Les œuvres d'art elles-mêmes sont reliées aux interprétations qui les définissent » déclare Danto *in ibid.*, p. 12.

¹⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

son moteur principal : « Mes motivations, à l'origine des œuvres, sont purement formelles, esthétiques », « Je préfère être dans un monde qui propose des solutions plastiques plutôt que d'être dans un monde qui pose des questions »¹⁶⁶¹. Voilà une réflexion encore bien pragmatique, où les réponses – donc, la fin –, sont préférées aux questions – pourquoi, comment –, et où l'héritage conceptuel est clairement mis en ballottage défavorable. Le caractère postmoderne de cette posture est le suivant : on emploie ce qui avait été auparavant sévèrement disqualifié, voire jugé dangereux. En redonnant une place centrale à la peinture, on réinstalle la statue que la période conceptuelle s'était évertuée à faire tomber et qui était son ennemi juré. C'est un emploi presque « kitsch » de la peinture, activité désuète et charmante, symbole du passé, éternel représentant de l'art à l'époque où on le croyait tout puissant. L'emploi que Lavier en fait, c'est-à-dire associé à la conceptualisation, indique le peu de cas qu'il fait de l'opposition que la période précédente dressait entre les deux. Ce qui n'allait pas ensemble est désormais associé pour un meilleur résultat. Lavier, en bon artiste postmoderne, ne s'embarrasse aucunement des réticences morales de la période précédente envers le développement d'un art visuel. Il met au contraire en avant le fait que son œil, et non son cerveau, serve d'impulsion à sa création, en déclarant que c'est en regardant le réel d'une certaine façon que les œuvres naissent : « Une grande partie de mon travail consiste à arpenter le réel en le filtrant en fonction de mes préoccupations artistiques du moment. »¹⁶⁶² ; ou encore, en déclarant que le principe-même de l'art réside dans la capacité de l'artiste à attirer l'attention du spectateur sur ce qui lui échappait¹⁶⁶³. La vision chez Lavier est à envisager comme un processus fort qui prime sur le reste. Sa volonté esthétique conditionne le reste de ses pratiques et de ses choix. Ainsi, il n'y a pas chez lui un besoin absolu de se servir d'objets courants, oubliés, laissés de côté, ce qui constituerait avant tout un discours sociologique. Chez lui, c'est d'abord la forme qui est recherchée. On constate que l'artiste se sert ainsi toujours du même type d'objets : piano, réfrigérateur, classeur, voiture, coffre-fort. Ceux-ci perdent donc leur singularité d'objet trouvé, pour être réévalué en tant que forme active et valable, utile aux combinaisons souhaitées. Ensuite Lavier ne voit aucun inconvénient à se servir d'autres types d'objets comme des pièces design ou des œuvres d'art, montrant ainsi que la typologie est subordonnée à l'esthétique, qui est la seule à motiver tel ou tel choix, plutôt que de réaliser une association absolument hétéroclite.

2.2. La place historique de la vision ?

Lavier s'inscrit donc ici dans un schéma de réhabilitation d'un élément précédemment disqualifié, désormais réévalué à sa juste valeur, une fois le débat dépassionné et amoralisé. Bien entendu, cela aussi pourrait se comprendre comme une dynamique typiquement moderne de volonté de s'opposer à son aîné de manière à se forger plus facilement une identité, à la manière

¹⁶⁶¹ Entretien avec C. Broué in *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

¹⁶⁶² Entretien avec D. Soutif, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 107.

¹⁶⁶³ Cf. « Il est encore possible de ne rien comprendre aux œuvres de Bertrand Lavier ». Entretien avec B. Marcadé, in *ibid.*, p. 37.

des artistes abstraits rejetant l'Impressionnisme en le qualifiant d'académisme. Simplement, le recours au visuel fait partie d'un mouvement beaucoup plus vaste de redéfinition des contours et des besoins de l'art. La encore, l'urgence du résultat se fait sentir, rien n'étant plus efficace qu'une œuvre d'art visuelle. L'artiste postmoderne n'est pas tant revenu à l'œil afin de s'opposer théoriquement, moralement à son père conceptuel qui lui en avait défendu l'utilisation. Il s'agirait plus d'une capitulation objective, pragmatique encore une fois, des artistes, abandonnant le combat contre un adversaire trop puissant. On en revient toujours à la vision quoiqu'il arrive. Chez Celant, cela se manifeste par un effet de boomerang : les artistes s'étant débarrassés de l'objet, reviennent à leurs premières amours par le biais de tout ce qui fait l'objet, mais sans y toucher : l'image, la trace, le cadrage, l'écran¹⁶⁶⁴. Ainsi, c'est comme si l'œil trouvait toujours une porte dérobée pour se réintroduire dans la maison artistique. La parenthèse conceptuelle apparaît alors comme une forme d'anomalie historique, ou comme une nécessaire période de remise en cause pour mieux embrasser ce dont on ne peut se passer. L'œil a pour lui de ne pas réfléchir, et finalement d'échapper au débat qui se fait sur lui, puisqu'il ne s'agit jamais que du cerveau, utilisant les moyens et les critères du cerveau, pour juger quelque chose de totalement différent. Ainsi, Danto émet cette hypothèse : « En fait l'œil est très innocent : il se pourrait que la perception visuelle fasse partie des éléments modulaires de l'esprit, qu'elle soit cognitivement impénétrable ; et en effet les sciences cognitives ont démontré de manière impressionnante que l'apprentissage n'entre que pour très peu dans la vision, qui pour sa plus grande part relève d'un équipement inné »¹⁶⁶⁵. Le retour au visuel entre alors dans cette dynamique de critique de la raison que l'on a établi comme typique du postmoderne. Le rationalisme, qui prétendait nous sortir de l'animalité, nous promettait monts et merveilles si nous acceptions de devenir aveugles quelque temps. Les résultats ne furent pas si probants et c'est avec une froide logique que les artistes réaffirmèrent leur attachement à la vision. C'est ici que l'on peut faire le distinguo entre une opposition moderne à son aîné en mobilisant ce qu'il rejetait, et un schéma postmoderne de réhabilitation d'un élément disqualifié. Le postmoderne part du principe ce que ce qui a été disqualifié, fut aussi qualifié à un moment donné, et ce pour certaines raisons. L'œil, de ce point de vue, avait donc des qualités qui furent à un moment donné indéniables. On ne réhabilite pas l'œil pour le principe, mais parce que celui-ci possède un pouvoir pareil à nul autre. Le retour postmoderne à la vision est un aveu de défaite face à l'œil, et un soulagement de pouvoir à nouveau mobiliser une telle puissance. C'est une question à la fois de nature et d'efficacité : le visuel a été au centre de l'art à toutes les époques, et c'est cet aspect direct, inquestionnable, qui garantit son efficacité en toutes circonstances. Sa mise en doute par la période conceptuelle était d'ordre culturel et philosophique, il s'agissait de se poser des questions que l'on ne saurait se poser naturellement, cette tendance à ne pas vouloir « regarder les œuvres » n'étant pas le réflexe automatique de l'amateur d'art, que l'on appelle volontiers « spectateur », dérivé du latin *spectator*, « celui qui à l'habitude de regarder, d'observer »¹⁶⁶⁶, et non pas « celui qui a l'habitude

¹⁶⁶⁴ Cf. sa longue démonstration in G. Celant, *Inexpressionnisme. L'art de l'ère post-moderne*, op.cit., pp. 6-9.

¹⁶⁶⁵ A.C. Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, op.cit., p. 247.

¹⁶⁶⁶ Traduction du *Grand Gaffiot, Dictionnaire latin-français*, Hachette, Paris, 2000, p. 1485

de réfléchir ou de penser ». Du point de vue postmoderne, donc, la mise à l'écart de l'œil apparaît comme un questionnement inutile, sinon fastidieux, ou en tous cas qui n'a plus lieu d'être une fois la sévère remise en cause effectuée et digérée. Le recours à l'œil est trop naturel, trop important pour que l'on se prive d'une telle arme.

2.3. L'incommensurabilité de l'œil.

Lavier a exprimé à maintes reprises et de différentes façons l'incommensurabilité de l'œil, à la fois meilleur ami de l'artiste, puisqu'il lui fournit un champ d'action simple et efficace ; et son meilleur ennemi, puisqu'il lui est quasi impossible de composer sans lui. Il a ainsi rendu hommage à l'inéluçabilité de l'esthétisation avec sa série des « bandes-amorces », où l'artiste expose comme des photographies de qualité des clichés d'activation de pellicule :

« Il s'agit d'une bande-amorce agrandie et présentée avec tous les égards dus à la photographie d'art, c'est-à-dire avec sous-verre et baguette de circonstance. Tous les photographes - pratiquement tout un chacun - produisent ce type d'images que, pourtant, personne ne regarde. Avant la première photographie d'un rouleau, on prend en effet toujours soin d'amorcer son film en déclenchant deux ou trois fois. Pourtant, chacun de ces déclics engendre, lui aussi, une photographie dont la caractéristique est l'absence totale de préméditation, qu'elle soit documentaire ou esthétique. En principe, le résultat devrait donc échapper totalement au jugement. En présence de clichés de ce genre, le goût se voit pris en défaut comme devant une esthétique du rien. Or, de même que la nature est supposée avoir horreur du vide, le jugement esthétique semble toujours trouver de quoi s'exercer puisqu'il ne peut s'empêcher de voir des qualités, y compris dans ce qui s'est produit involontairement, sans aucun souci de signification, de composition ou autre. Ainsi, mon agrandissement de bande-amorce partage plus qu'un air de famille avec les vraies photographies délibérées. Du coup, on peut en venir à penser que la différence entre l'esthétique du rien et l'esthétique du tout qui semble être celle de la photographie (on peut tout photographier...) est infime. Et le fait de choisir tel ou tel morceau de bande-annonce ne joue aucun rôle là-dedans. De ce point de vue, tous se valent puisque tous sont reconnaissables comme photographiques. Le lieu commun qui, à propos de l'art moderne ou contemporain, consiste à dire « je pourrais en faire autant » est pris au pied de la lettre puisque tout le monde en fait effectivement autant, mais il se trouve piégé puisqu'on voit qu'il n'exclut ni l'esthétique ni l'art »¹⁶⁶⁷.

Quoiqu'il arrive, l'œil se pose partout, et selon le point de vue, n'importe quoi peut devenir objet de fascination. La vision, et son activation intellectuelle qu'est l'esthétique, a la capacité de pouvoir trouver de l'intérêt dans tout ce qu'elle peut embrasser. L'extension de l'œil qu'est la photographie est exemplaire de cela : « Ce qui est magnifique et à la fois terrible dans la photographie, c'est que c'est toujours bien. On s'en rend bien compte, mais je trouve étonnant qu'on ne le voit pas suffisamment : c'est l'art le plus populaire du monde - Monsieur Fuji et Monsieur Kodak le savent très bien »¹⁶⁶⁸. La photographie, art pourtant jeune à l'échelle de l'histoire de l'art a rapidement acquis une souplesse extraordinaire de par sa subordination à l'œil. On peut tout faire en photographie, chaque pratique a eu son heure de gloire : on peut cadrer, décadrer, être flou, être net, être entre les deux, en noir et blanc, en couleur, saturé, désaturé... c'est un art qui s'est rapidement nourri de ses propres limitations et de ses propres défauts, car il est esclave de l'œil, et que ce dernier a toujours su parfaitement s'accommoder de ses inconséquences. Cette capacité amibienne, vorace de l'œil en fait une force inarrêtable. Pour l'œil

¹⁶⁶⁷ Entretien avec D. Soutif, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, pp. 106-107.

¹⁶⁶⁸ « Portrait de Bertrand Lavier ». Entretien avec J. Daive, in *ibid.*, p. 191.

il y a toujours quelque chose à voir, et s'il n'y a rien à voir, il cherchera jusqu'à trouver. On ne peut lutter éternellement contre cet outil qui nous sert de première rencontre avec le monde. Pour Lavier, l'histoire de l'art regorge d'exemples où l'esthétique a repris ses droits, même là où la spiritualité voulait s'imposer par-dessus tout : « Même l'œuvre la plus avant-gardiste a un côté décoratif et ce n'est pas infamant. La confusion est entretenue aussi bien avec Matisse qu'avec Mondrian et Malevitch. Si confusion il y a, d'après moi, elle est inévitable »¹⁶⁶⁹. On pourrait arguer la même chose des artistes conceptuels, qu'il s'agisse de textes noirs sur blancs hypnotiques d'Art & Language, ou des immanquables sculptures de Donald Judd ou Carl Andre, les interprétations esthétisantes ayant rapidement pu s'insérer là où on ne l'attendait pas. Lavier voit ici une survivance de l'esthétique, une résistance infatigable sur laquelle la mode n'a pas de prises. Peu importe les époques et les mouvements, c'est toujours le vocabulaire de l'esthétique qui est employé pour décrire et qualifier les œuvres d'art. Il parle ainsi de la beauté :

« Quand on connaît bien les artistes et ce milieu, vous remarquerez comme moi que ce mot, cet adjectif, n'a jamais été délaissé, jamais... On a toujours dit : « Quelle très belle expression ! », « Quelle très belle œuvre ! », « Vous êtes allés voir l'exposition d'untel ? Oh oui, c'est très beau ! » Et même à propos des choses les plus éthérées, les plus conceptuelles, telle une petite phrase de Ian Wilson tapée à la machine et présentée chez Yvon Lambert en 1971, je me souviens d'avoir entendu dire : « C'est très beau ! » Si cela n'avait pas eu de rapport avec la beauté, on aurait sans doute employé un autre adjectif. Et les gens n'avaient pas ce mot à la bouche parce qu'ils manquaient de vocabulaire »¹⁶⁷⁰.

Ainsi justifie-t-il l'esthétisation omniprésente dans son art, où tout est affaire de cadrage, d'arrangements, de combinaisons basées sur les formes, les formats et les couleurs, sur le trompe-l'œil et l'embellissement. Ce n'est pas un hasard si les œuvres de Lavier passent bien à la photographie ou à la caméra :

« La télévision régionale était venue filmer l'exposition... Le cadreur m'a dit : « Ce que vous montrez, je savais bien que ce serait intéressant visuellement... » Quelqu'un comme lui n'arrête pas de filmer, mais jamais des expositions, surtout des matches de foot et des rencontres diverses... Lorsque nous avons parlé, son œil de cadreur m'a beaucoup intéressé. Je crois que c'est là, on le sait tous, un grand problème classique, presque éternel, celui de la fenêtre et du cadre »¹⁶⁷¹.

La pratique de Lavier peut être envisagée comme une illustration de cette voracité esthétique. D'une part, par son passage, l'artiste rend regardable, admirable, des objets que l'on ne remarquait pas avant. Son travail consiste à changer *notre point de vue* sur eux, qu'il s'agisse de biens communs, ou de choses qui n'avaient même pas d'existence physique comme les peintures de Disney. Avec son passage, Lavier crée « de la visibilité », il ajoute au monde des choses à voir, et mieux, des choses à regarder, à scruter. Tous les dispositifs qu'il utilise ont à voir avec une augmentation de la visibilité de ses supports. Comme on a pu le voir, le principe de la repainting d'objets entre dans cette optique, où il s'agit de transformer en tableaux – en image, donc – des outils qui n'avaient pas été prévus pour cela. Là aussi, on observe ce phénomène amibien, où la peinture reprend cette faculté de l'œil de pouvoir se poser partout. La couche de pigment va s'appliquer indifféremment sur tous types d'objets, qu'il s'agisse de voiture, de radios, de

¹⁶⁶⁹ « L'art du commentaire de Bertrand Lavier », entretien avec C. Besson, X. Douroux et F. Gautherot, *in ibid.* p. 18.

¹⁶⁷⁰ « Portrait de Bertrand Lavier ». Entretien avec J. Daive, *in ibid.*, p. 189.

¹⁶⁷¹ « Regarder l'objet en face ». Entretien avec M. Partouche, *in ibid.*, 2001, p. 98.

portières, de soc de charrue, de panneaux de signalisation, de voiles de windsurf etc. La peinture semble vouloir dévorer l'ensemble du monde dans une boulimie iconique insatiable. Partout où l'on croyait avoir affaire à de simples ustensiles, nous sommes désormais mis face à d'entêtants fétiches. L'œil est rendu à son impossibilité d'avoir un contact neutre avec le monde, l'esthétique pouvant, et devant se déployer selon toutes circonstances. Le recadrage d'objets divers poursuit cette logique. Ce recadrage s'effectue sur de multiples supports : pylône, morceaux de machines, parquets sportifs, façades-fabriquées, auxquels on peut aussi ajouter les statues du musée Grévin, qui prisent en photo par le Studio Harcourt, bénéficient elles-aussi d'un recadrage, puisqu'on ne le voit pas en entier, mais réduites à leur buste. Ici Lavier force le point de vue, il l'inscrit dans la chair de l'objet, il fait d'un outil un objet de vision, le mutile, comme si l'œil était un rasoir capable de découper le réel et de le reconstruire. Les techniques employées favorisent l'accumulation des supports, qui sont indifféremment traités. Rien ne semble pouvoir échapper aux traitements envisagés par l'artiste. Le soclage d'objets peut être aussi envisagé de cette façon, puisqu'il s'agit ici bel et bien de transformer en fétiches des objets quotidiens. Lavier emploie ici le mode bien connu du musée ethnographique, qui par le mode de présentation transforme un ustensile en objet de délectation esthétique, telles les fameuses serrures Dogon. Grâce à ces techniques, l'œil peut assouvir sans limite son appétit, l'artiste lui fournissant milles et uns moyens de convertir n'importe quelle chose en trophée optique. Chaque nouvelle œuvre de Lavier est une victoire pour l'œil, un nouveau terrain conquis, un nouveau champ où s'épanouir. La dynamique postmoderne se fait sentir dans cette forme de libération, de fin des complexes pour un regard brimé par la période conceptuelle, où il fut l'objet d'une moralisation sévère. Après avoir été enchaîné, piétiné, il est pris d'une sorte de trop plein de vitalité et cherche à se déployer au maximum. Lavier, dans un élan postmoderne, a amoralisé le regard et lui a rendu toute sa force.

3) L'utilisation des clichés.

3.1. Un disqualifié symbolique d'une période, devenu matière première.

Un autre aspect typiquement postmoderne de la pratique artistique de Bertrand Lavier est son recours au cliché. Le cliché est quelque part proche de la vision, puisqu'il s'agit d'un élément d'abord qualifié, puis surqualifié, puis disqualifié. Comme la vision, le cliché a fait l'objet d'une attention toute particulière avant d'être déclaré lassant, désuet et obsolète. Ceci peut se comprendre comme la conséquence de la dynamique moderne, qui élit des éléments avant de les dévaluer lorsque l'Histoire avance et qu'elle a besoin de nouveaux modèles pour se construire. La postmodernité entre alors en scène, et va se servir de cela comme d'un matériau. Le cliché présente plusieurs avantages indéniables, dont, par le truchement de cette disqualification par la

modernité qui en fit le symbole d'époques révolues, cette capacité à incarner une époque, à devenir, en somme, un paradigme :

« Elles doivent être comprises comme des ensembles de valeurs et de représentations, de modèles et de comportements propres à un état donné de la société. Ce sont des visions totalisantes du présent, des synthèses où chaque aspect s'intègre à un système ordonné et structuré.

Une telle perspective vise à déterminer les caractéristiques sensorielles et psychovisuelles du rapport entre les conditions historiques de l'existence et celles artificielles de la communication. C'est une tentative de préfigurer la manière dont les signes et les symboles sont transmis et prennent corps dans l'inconscient collectif »¹⁶⁷².

Le cliché, a donc, du point de vue postmoderne, une qualité fantastique. Il transcende la simple nature de chose. Il est à la fois un objet et une vision de cet objet, une vision datée et une vision présente. L'objet est en quelque sorte vectorisé, il perd sa substance pour devenir quelque chose de plus immatérielle, une image. Dans cet état, il devient aisément mobilisable, manipulable, puisqu'il n'est plus seulement la chose elle-même, mais sa trace, son résidu historique. Il s'agit d'un morceau de réel extrait du tout, broyé, pilé, réduit en poudre, que l'on pourra utiliser à sa guise :

« Outre le jeu et l'anomie, il faut encore mentionner l'intérêt pour l'image construite, retransmise, reproduite et répétée par les médias, image que les inexpressionnistes conçoivent non pas comme un passage, mais comme une « chose ». Pour eux, l'image appartient à la catégorie des objets et des espaces concrets ; elle crée des structures et des édifices ; elle peut par conséquent être possédée et conservée. Partant, la publicité, l'électronique, la mode, le cinéma, le design et la photographie, aussi bien que la peinture et la sculpture, font partie intégrante du patrimoine culturel. Ils doivent être acceptés et étudiés, analysés et approfondis. A leur valeur formelle et d'imagination actuelle et éphémère s'ajoute le poids de leur mémoire et la capacité de celle-ci à retrouver le passé et le savoir. Ils déterminent une conception de la vision et attestent que, comme dans l'histoire de l'art, ils deviennent des documents sur un réel dissous. Retrouver ces documents rend ce présent et ce contemporain toujours plus disponibles. Ils vont au-delà du présent et du contemporain : ils constituent des expériences historiques que le regard peut retrouver, un vide technologique qui devient objet et tradition. Comme l'interrogation sur de tels moyens est liée à l'image-chose, elle suit par conséquent le même processus artistique ; seulement, elle participe d'une expérience différente : celle de la dissolution de la réalité »¹⁶⁷³.

Ainsi devenu un document, l'élément perd son aspect gênant, son caractère d'obstacle, puisqu'il n'est plus solide, mais fluide. Il rentre alors dans l'Histoire de l'Humanité, et devient alors un élément comme un autre, il sort du débat pour faire partie du décor. Il est alors totalement à la merci du postmoderne. Le cliché participe alors du nivellement de la culture, puis en tant que tel, il incarne la disparition des aspérités. Le cliché est un élément admiré (high), puis dévalué (low), pour finir par apparaître comme « tiède ». Il ne suscite ni amour ni haine, c'est simplement quelque chose dont on peut disposer comme on l'entend. Devenu image, trace, il est disqualifié du débat sur « les choses qui comptent ». Il est devenu culturel. On peut ainsi le rapprocher du kitsch selon Baudrillard ¹⁶⁷⁴. Le cliché a donc aux yeux de la postmodernité plusieurs qualités : il a clairement eu une force à un moment donné, cette force est donc potentiellement ancré en lui, et il est apparu aux yeux de la modernité comme inadmissible. La mission de réhabilitation, classique de la nouvelle ère, est donc toute indiquée. Avec le cliché, l'artiste postmoderne peut mobiliser tout et n'importe quoi et les placer sur la même échelle, qu'il s'agisse d'un personnage historique, d'une mode

¹⁶⁷² G. Celant, *Inexpressionnisme. L'art de l'ère post-moderne*, op.cit., p. 20.

¹⁶⁷³ *Ibid.*, pp. 17-18.

¹⁶⁷⁴ Cf. J. Baudrillard, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, op.cit., pp. 165-166.

vestimentaire ou d'un concept. On pourrait voir un bon exemple d'une utilisation d'un cliché de manière décomplexée avec les robes Mondrian de Saint-Laurent, où le couturier utilise les austères et si spirituelles formes géométriques de l'artiste néerlandais comme de simples imprimés esthétiques. Ici le couturier n'a pas hésité à détourner radicalement des éléments qui ne lui appartenaient pas et qui disposaient pourtant d'une identité forte. Si l'époque des robes Mondrian est légèrement antérieure à la réelle mise en place du postmodernisme, le mécanisme est en tous les cas à retenir.

La pratique de Lavier regorge justement de l'emploi de ces éléments préétablis, à l'image un peu écornée tant nos regards ont été saturés de leur présence. Lavier ne mobilise jamais d'objets nouveaux, il utilise toujours quelque chose dont l'existence est déjà très établie dans le temps : « J'utilise des objets très familiers, qui font partie du vocabulaire de tout le monde »¹⁶⁷⁵. Or pour que ces objets puissent être adoptés par ce « monsieur tout le monde », un temps d'adaptation est nécessaire. On parle donc ici d'une intégration qui s'est produite sur plusieurs années. Qu'il s'agisse de réfrigérateur, de pianos, de portières, de ventilateurs, de classeurs métalliques, d'ours en peluche ou de tableaux, Lavier nous met toujours face à des éléments bien connus et bien acceptés dans notre société, qui ne suscite ni surprise, ni émerveillement, plutôt une pointe d'ennui. Le réfrigérateur, pour prendre l'objet le plus récurrent, n'est plus ce fleuron de l'industrie électroménagère, mais un bien commun qu'il est nécessaire de posséder pour vivre normalement, une de ces dépenses obligatoires qui n'ont absolument rien de séduisantes. Il est très rare que les objets choisis par Lavier suscitent – au départ – un sentiment d'aventure, de nouveauté ou d'insécurité. Notre regard doit les subir à une telle fréquence qu'il choisit de ne plus les prendre en compte, de les disqualifier, donc. Pourtant, s'ils sont invisibles aujourd'hui, cela n'a pas toujours été le cas. Le réfrigérateur – comme la voiture – fut, en son temps, une triple révolution technologique, économique et sociale, le skateboard fut un symbole de changement générationnel, l'ours en peluche fut passionnément aimé, le piano continue d'être ardemment désiré par l'apprenti-musicien qui ne le possède pas encore, les tableaux de Morellet ou de Stella furent des vecteurs de subversions... toute forme d'objet industriel fut à son tour un symbole de progrès et donc un objet de désir. Cette ancienne gloire, couplée à l'aspect rassurant de leur utilisation désormais quotidienne, leur confère donc une double force, symbolique et utilitaire. Ainsi, les objets choisis ne se présentent pas tels quels : « Loin d'être choisis parce qu'ils ne signifient rien de particulier, les ready-mades, les objets trouvés par Lavier comporte toujours un surplus de signifié »¹⁶⁷⁶. Ainsi, le choix d'employer des noms de marque n'est absolument pas innocent, puisque ceci amène une différenciation et donc une forme d'aura à l'objet. Même celui qui ne connaît rien aux voitures sait que Mercedes ou Ferrari sont des marques prestigieuses, et il ne faudra pas beaucoup de connaissance en matière de pianos pour savoir que repeindre un Steinway, c'est toucher à un chef d'œuvre. Les objets choisis par Lavier, élus de longue date par la société, en sont devenus les représentants, ils ont donc cette sorte d'auréole, cette présence qui les rend malgré tout « chargés ». A cela s'ajoute que chez Lavier, les objets se présentent souvent avec des

¹⁶⁷⁵ Entretien avec C. Broué in *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

¹⁶⁷⁶ G. Verzotti, *Bertrand Lavier, Roma, op.cit.*, p. 23.

traces d'usage. Ainsi, par son passage artistique, qu'il s'agisse de la photographie, du soclage, de la peinture ou de la superposition, Lavier les remet sur leur piédestal, les connectant ainsi avec leur nature originale. Si ces objets ont été élus par la société, c'est bien pour une raison, et l'artiste entend retrouver cette essence. C'est ainsi qu'apparaît chez lui une mystique profonde du « monument historique » :

« Pour ma part je souhaiterais redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite. On l'a usée à force de la regarder. Une chose qu'on a usée parce qu'elle est belle, on peut lui restituer sa beauté avec des moyens très simples »¹⁶⁷⁷, « Je ne vous apprendrai pas combien il est nécessaire de réévaluer ce qui, par le cliché, a été dévalué. Le Mont-Saint-Michel constitue une imagerie bien connue ; nous devons cependant convenir qu'il s'agit en l'espèce d'une pure merveille ! »¹⁶⁷⁸.

Ici la postmodernité permet de rattacher de manière objective un objet à ses qualités profondes, qualités qui furent niées pour différentes raisons. Soit l'objet a été « trop vu », soit celui-ci est trop représentatif d'une époque ou d'une forme de culture. Mais finalement, à aucun moment on ne remet en questions ses qualités originales qui permirent son éléction. Les modalités de son éviction sont d'ordre purement historique. On s'est lassé de la Tour Eiffel, mais ce n'est pas pour autant qu'elle n'est plus belle ou qu'il ne s'agit plus d'un authentique défi technique. Un individu vierge de tout rapport avec le monument prendra acte de son élégance racée et de son gigantisme hypnotique. Il s'agit donc encore une fois de rendre à un objet ce qui fait sa force, de se débarrasser de débats strictement historiques. Or, le postmodernisme, qui se considère a-historique, considère qu'il n'a pas à se préoccuper de ce genre de choses. Que la Tour Eiffel soit devenue un symbole ringard du tourisme et l'image d'Épinal de la capitale, servie ad nauseam, ne remet absolument pas en cause ses mérites intrinsèques. Cet état de lassitude n'est que la conséquence perverse de sa qualité profonde. Le postmodernisme permet, par la suppression de la hiérarchisation culturelle et du processus historique, de retrouver un rapport épuré avec l'objet et de le regarder comme si c'était la première fois. C'est ce schéma qui permet par exemple à Lavier d'éprouver les mérites esthétiques d'ustensiles communs. Seul ce type de regard permet d'apprécier les lignes d'un classeur métallique ou d'un climatiseur, sans le disqualifier en raison de sa nature d'ustensile bas-de-gamme, qui n'a donc pas été conçu pour la dilection esthétique. Lavier élimine le rapport déterminé à la chose, pour se l'approprier et la placer sur un autre plan, où morale et distinction sociale sont absentes. Jadis l'outil était déjugé en tant que trophée esthétique, précisément parce que sa nature était d'être utilisé, manipulé, et non regardé. L'adage voulait que ce qui était basement utile ne pouvait pas être beau, et que ce qui était beau ne pouvait être pratique. Cette division existentielle, profondément culturelle donc non naturelle, conditionne un type de rapport aux objets que dénie la postmodernité. Ainsi Lavier va éprouver de la même façon un ventilateur et un tableau de Morellet, puisqu'il va les repeindre de la même façon. Ces objets ont été tellement digérés qu'ils apparaissent aux yeux du temps présent comme équivalents. Le propre de la digestion est du reste de former une seule matière à partir d'éléments variés.

¹⁶⁷⁷ « Redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite ». Entretien avec C. Francblin, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 173.

¹⁶⁷⁸ « Il est encore possible de ne rien comprendre aux œuvres de Bertrand Lavier ». Entretien avec B. Marcadé, in *ibid.*, p. 36.

3.2. L'art comme cliché

Les objets courants ne sont pas le seul type de cliché utilisé par Bertrand Lavier. Celui-ci emploie aussi couramment les images-symboles servant à identifier l'art contemporain. Il s'amuse à entretenir l'image d'un artiste désinvolte aux pratiques fumeuses, notamment lorsqu'il argue que ses pratiques sont artistiques parce qu'il est le premier à les employer ou encore que les gens ont raison d'être consternés par ses œuvres parce qu'il ressent la même chose. Nombre des séries d'œuvre de l'artiste mettent en scène une vision de l'art légère, à la limite du charlatanisme. On pense ici aux « Walt Disney Productions », où il fait imprimer ou construire des pièces à partir de fausses œuvres d'art imaginées pour une bande-dessinée enfantine. Il fallait certes y penser, mais il convient de reconnaître à quel point l'idée et le projet sont effectivement consternants. On pense aussi à ces morceaux de parquets sportifs découpés et renommés à la façon des toiles abstraites de Mondrian. On pense à ses deux séries majeures, où il suffit soit de repeindre un objet, soit d'en poser un sur un autre, à ces idées tellement bêtes qu'on se demande pourquoi personne n'y a pensé avant. Ou plutôt, on sait pourquoi personne ne l'a fait plutôt : parce que ces projets sont consternants, et le caractère infime ou absurde de ses interventions les rend difficile à justifier artistiquement. Ces interventions sont à la limite de l'imposture et jouent sur deux images bien connues de l'art contemporain : il est vide de sens et de technique, et il ne réfléchit que sur lui-même. Il s'empare finalement de ce qui est inacceptable en art contemporain pour ceux qui le refusent. Il fait sien, sciemment, ce qui disqualifie l'art contemporain aux yeux du grand public. Il s'agit pour lui de jouer à la fois avec les conventions de l'art lui-même, mais aussi avec les conventions de sa monstration et de son interprétation :

« Je présentais une sculpture de Calder sur un socle en bois en diffusant une musique de Varèse. Je commentais les films qui montrent de l'art avec un fond musical - de musique contemporaine, quand il s'agit d'art contemporain - considéré comme un accompagnement. Cette addition de musique contemporaine sur l'art contemporain est destinée à annoncer aux gens : « Attention, art contemporain ! » »¹⁶⁷⁹.

Dès lors l'art contemporain n'est plus cette activité libre voire libertaire, ultra-vorace, débordante de vitalité, mais une discipline balisée dont la reconnaissance est activée par des stimuli précis. Sa réception est aussi mise en doute par Lavier, qui crée des œuvres dont l'interprétation thématique est extrêmement périlleuse : il crée un art saturé d'objets communs où le discours sur la société de consommation est plutôt absent. On se souvient de ce qu'il pense des interprétations de *Brandt/Haffner* mettant en avant qu'il s'agit de deux contenants, l'un pour l'argent, l'autre pour la nourriture, avec ce que cela peut laisser supposer comme exposé sur la civilisation contemporaines. Or, il n'en est rien. Il s'agit d'analyses pourtant classiques, et en d'autres circonstances tout à fait recevables. Avec cette œuvre, Lavier expose une forme d'automatisme de l'analyse artistique, qui cherche souvent à « lire » les objets. Son caractère dangereusement programmatique est alors mis au jour et elle court désormais le risque d'être cataloguée comme cliché. En amenant à considérer l'art comme un cliché, on relativise sa place et le pouvoir de son action. Mais il s'agit ici d'une entreprise salvatrice de nettoyage où le plasticien

¹⁶⁷⁹ « L'art et la manière de disposer de l'art ». Entretien avec M. Gourmelon, *in ibid.*, pp. 53-54.

dénonce des dérives et pointe le doigt sur les moments où l'art semble trop plein de lui-même. Il est ainsi remis à sa place, rendu vulnérable, et donc plus normalement praticable. Toute cette entreprise a pour but d'augmenter les possibilités de faire de l'art. En faisant sien toutes sortes de processus artistiques et en les mettant au même niveau, qu'ils s'agissent de sources, de matériaux, de choses, de concepts ou d'actions, Lavier s'affranchit des limites de l'art et les contourne, puisque ses limites même sont devenues l'objet d'une ingurgitation, d'une digestion et d'un régurgitation :

« A partir de là, j'ai entamé ce que l'on pourrait appeler une typologie de la sculpture, c'est-à-dire du motif, sur son socle. Il en existe une variété infinie, qui développe des significations différentes, des jeux linguistiques et symboliques. Intervient ensuite, en effet, la symbolique des objets. Ici ce sont au fond presque deux coffres-forts, l'un pour la nourriture l'autre pour l'argent. L'intéressant pour moi est d'avoir presque l'embaras du choix à l'intérieur d'une formulation très balisée »¹⁶⁸⁰.

Le cas de la « touche Van Gogh » est intéressant : cette touche est une appropriation du geste d'un autre. Elle est utilisée comme une marque, une griffe. Van Gogh reste après tout la personnification, même fautive, de l'artiste moderne pour le grand public : à moitié fou, à la vie dissolu, au destin tragique et à la reconnaissance post-mortem. Il incarne à lui seul toute une mythologie, un paradigme, un concentré de fantasme sur l'artiste moderne : « Lorsqu'on parle avec un artiste-peintre, des espèces de clichés apparaissent avec l'angoisse ou le plaisir de peindre qui sont des choses qui me sont assez étrangères. En pratiquant une espèce de simulation - je simule une touche inspirée de Van Gogh qui est un cliché de peinture moderne - je vis en moi-même une sorte de parodie des sentiments du peintre »¹⁶⁸¹. En l'utilisant, Lavier semble affirmer « Je suis un artiste contemporain ». Il s'agit là encore une fois d'une mise en scène. Là où la touche de Van Gogh était simplement le geste de sa main, sa pure façon de peindre, Lavier l'utilise sciemment, comme un signe. C'est un outil comme un autre, comme la superposition, la découpe, la confrontation d'objets. Van Gogh est aussi un cliché, dans le sens positif, où sa peinture avait elle-même cette capacité ambiante à pouvoir tout recouvrir sans distinctions : « Vincent a également découvert que tout était pittoresque -c'est-à-dire bon à peindre : chaussures, pommes de terre, chaises etc. (...) L'art moderne et contemporain nous a appris, comme le disait Hitchcock, « qu'il vaut mieux partir d'un cliché que d'y arriver »¹⁶⁸². On met ici le doigt sur quelque chose de très important : le cliché n'est pas une fin en soi, mais bien un matériau. L'important n'est pas tant que Van Gogh puisse peindre des chaussures, des chaises ou des pommes de terre, et que Lavier, à sa suite, puisse mobiliser toutes sortes d'objets, mais bien que l'art qui en résulte résiste à ses clichés, et en ressorte d'autant plus vivant. Une peinture de chaussures, ou de réfrigérateur n'est ni un cliché de chaussures, ni un cliché de réfrigérateur, mais bien une peinture, un acte créateur, innovant, vital. Lavier résiste lui-même à l'emploi de la touche Van Gogh, qui ainsi utilisée de manière décontextualisée, perd son identité originelle, son caractère existentiel, pour venir enrichir l'arsenal du plasticien. C'est bel et bien du Bertrand Lavier et non du Van Gogh :

« Pour sa part, Bertrand Lavier transforme une réalité nommée *et* des signes esthétiques, eux aussi nommées en du « Bertrand Lavier ». Quelles qu'en soit les modalités

¹⁶⁸⁰ Entretien avec J. Sens, *in ibid.*, p. 75.

¹⁶⁸¹ « Faites-vous repeindre par Bertrand Lavier ». Entretien avec D. Soutif, *in ibid.*, p. 25.

¹⁶⁸² « La touche Van Gogh ». Entretien avec E. Lebovici, *in ibid.*, p. 84.

concrètes exactes, le recouvrement a donc aussi pour effet de souligner le rôle de la signature, si décisif dans l'établissement de nos critères esthétiques et dans la notion d'œuvre personnelle : cubiste ou néoclassique, c'est avant tout du « Picasso ». « Bertrand Lavier » apporte à l'institution muséale le facteur de cohésion indispensable au rassemblement d'objets qui, sans cela, témoignerait sans doute d'une trop grande diversité d'origine et de style pour qu'en puisse être autorisée la présentation en un même temps et un même lieu »¹⁶⁸³.

La mobilisation d'éléments préétablis, déjà connus, permet la focalisation sur la manière de les exploiter, seule façon de différencier ces éléments entre le moment dont ils sont originaires, et le moment où ils sont réactivés. En tant que fait culturel, le cliché est moins affaire d'objet que de réinterprétation. Cette plongée dans les éléments familiers, constitutifs du tissu du réel, permet à l'artiste qui les utilise d'être d'autant plus lucide et percutant dans son approche du monde :

« Il paraît indispensable d'utiliser des clichés pour arriver au « style », et c'est ce qui se passe après Van Gogh : le banal permet d'être plus radioactif, plus direct (...). Le cliché permet d'être plus facilement confronté à ce que pourrait être le « style » : il n'y a pas de bavardage qui vienne interférer dans la relation du spectateur à l'œuvre, et le style est alors ce qui se voit. (...) Il est plus facile de s'en rendre compte avec une vieille chaussette devant les yeux qu'avec une infante d'Espagne »¹⁶⁸⁴.

Le cliché, ainsi affranchi du jugement moral et de sa mise en examen culturelle, jouit d'une nouvelle force : « Quand les choses, les signes, les actions sont libérées de leur idée, de leur concept, de leur essence, de leur valeur, de leur référence, de leur origine et de leur fin, alors elles entrent dans une autoreproduction à l'infini. Les choses continuent de fonctionner alors que l'idée en a depuis longtemps disparu. Elles continuent de fonctionner dans une indifférence totale à leur propre contenu. Et le paradoxe est qu'elles fonctionnent d'autant mieux »¹⁶⁸⁵. L'élément est ainsi laissé libre à l'artiste, qui a à sa disposition un outil rêvé, puisqu'évoquant une puissance passée et légitime, sans en porter le poids. Le cliché revêt lui-même une double-idée : il est à la fois instantané et substance infinie, puisqu'il cristallise en une seule image, rapide, puissante, tout un pan de civilisation. L'aller-retour est déjà présent dans cette figure par ce biais, mais aussi dans le fait que l'image est à la fois une chose ou une personne, et un concept qui raisonne contextuellement. Le cliché emprisonne pour l'éternité un moment fugitif du fait culturel. Lavier finalement crée de la nouveauté à partir de ce que l'on « surconnait ». Il délivre ses objets trop vus de leur funeste destin pour les ré-instituer, non plus dans le monde des objets, mais dans le monde de l'art. C'est ici que s'exerce le réel pouvoir de l'artiste : « HUO : Flusser dit que la liberté, c'est de jouer contre les programmes automatiques des appareils, d'inventer des images informatives et documentaires.

BL : Absolument »¹⁶⁸⁶. Les objets-clichés, les objets connus, les marques, ont en plus de leur existence physique, une existence externe, mentale, dans l'imaginaire des gens. Ils s'en trouvent désincarnés. La voiture, le frigo, l'ours en peluche sont autant d'idées abstraites ancrées fortement dans l'inconscient collectif. En leur rajoutant une couche de peinture, Lavier leur rend leur matérialité, leur existence au monde physique, et quelque part aussi leur singularité, puisque

¹⁶⁸³ C. Gintz, *Art Français du XXe siècle : 1975~1987*, Musée d'art contemporain de Séoul, 25 mai 1988-25 juin 1988, ARC, Paris, 1988.

¹⁶⁸⁴ « La touche Van Gogh ». Entretien avec E. Lebovici, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 84.

¹⁶⁸⁵ J. Baudrillard, *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes, op.cit.*, p. 14.

¹⁶⁸⁶ « Argo », Entretien avec H.-U. Obrist, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 134.

les détails sont minutieusement reproduits. Ils adoptent une nouvelle chaire, faisant la synthèse de leurs deux précédentes identités, physiques et mentales, puisque la couche de peinture reprend tant l'aspect que le symbolique en recréant une image. En les superposant ou en les recouvrant de peinture, il insiste sur leur présence concrète, sur leur réalité et sur leur ostentation. Il réexpose des objets surexposés, pour que nous puissions enfin les voir tels qu'ils sont, pour leur beauté, leur force, leur puissance d'évocation. En rajoutant une épaisseur, il fait apparaître leur profondeur. Qu'il s'agisse des objets ou des moyens de l'art, Lavier utilise une dynamique postmoderne de « dépassionnement » : les objets, relégués comme clichés avaient perdu leur aura. Réévalués, mais toujours clichés, donc images, ils s'allègent du poids de leur culpabilité aux yeux du monde moderne. Cette pratique a pour double conséquence de donner une capacité infinie de munitions à l'artiste, mais aussi de troubler profondément la pérennité de tout ce qui constitue notre culture, et donc notre approche du réel, par le nivellement de nos certitudes, le cliché n'étant au final qu'une évidence rendue humble et ravalée au rang de simple possibilité. Si la postmodernité permet à ces éléments jadis disqualifiés de bénéficier d'une réhabilitation, celle-ci ne les place pas pour autant sur un indestructible piédestal, elle les exhibe simplement le temps de la satisfaction de ses propres besoins.

4) L'utilisation du travail des autres.

Dans un même ordre d'idée, un point essentiel de l'art postmoderne que Lavier fait sien est l'utilisation du travail des autres. Ceci s'inscrit dans la logique de la mobilisation des clichés, puis qu'il s'agit à nouveau de se servir de ce qui déjà été établi. Bertrand Lavier use et abuse de bases de travaux mises en place par d'autres que lui. Absolument rien de ce qu'il donne à voir n'a été entièrement conçu par lui. Etablir la liste entière de l'appropriation du travail d'autrui reviendrait presque à faire le détail exhaustif de ses œuvres : Pantoni, Eames, Ferrari, Morellet, Lhote, Van Gogh, Picasso, Brancusi, Toroni, Stella, Grévin, Harcourt, sans oublier les designers industriels de chez Brandt, Haffner, Zanussi et cie, l'essentiel de l'activité de l'artiste commence par l'élection et l'appropriation d'œuvres ou d'objets créés par d'autres, souvent à des fins extrêmement différentes des siennes. On pourra ainsi difficilement rapprocher le travail d'un designer de taille-haies de celui de Lavier, de même qu'on ne saurait mettre André Lhote ou Niele Toroni dans la même catégorie que le Bourguignon.

4.1. L'absence de hiérarchies des pratiques

Ce mécanisme typiquement postmoderne s'explique selon Lyotard par le passage depuis le modernisme, de l'idéologie à l'économie, de la politique au capitalisme. Il fait un parallèle entre le paradigme idéologique poussé à son extrême, le nazisme et le concept économique totalement

libre, le capitalisme : « Le nazisme brûle, assassine, exile les avant-gardes ; le capitalisme les isole, spéculé sur elles, et les livres muselées à l'industrie culturelle »¹⁶⁸⁷. Le capitalisme met au même niveau les tentatives contemporaines que les rescapés du passé. Ils sont vendus de la même façon, à des prix similaires. De même, à l'intérieur de la création contemporaine, il existe peu de catégorie, de hiérarchie pour les différencier. Le capitalisme, par sa voracité, anesthésie les forces culturelles en les transformant en produits. Ce que les autres ont produit, se retrouve donc, comme le cliché par la réinterprétation de l'Histoire, désacralisé et manipulable, car il ne s'agit plus vraiment d'œuvres, d'idées, d'inspirations, mais de matières premières. Cette forme d'irrespect – le terme d'iconoclasme semble ici inapproprié, puisqu'il s'agit d'une forme d'idéologie – s'explique aussi par la perte d'aura des modèles. Les intellectuels, les philosophes, les politiques, les artistes, pourtant portés au pinacle, n'ont pas empêché le monde d'entrer en débâcle : « Le déclin des idéaux modernes (...) entraîne avec lui une vacance des intellectuels (style Zola). Considère les méprises tragiques auxquelles ont succombé ceux qui n'ont pas voulu reconnaître la profondeur de la crise : Sartre, Chomsky, Negri, Foucault. Et n'en ris pas. Il faut inscrire ces égarements au tableau de la postmodernité »¹⁶⁸⁸. Ces êtres si intelligents, si visionnaires, si humanistes, ont été impuissants à prévenir les horreurs du siècle. Ces grands personnages n'apparaissent plus comme des guides, et leurs œuvres ne sont plus considérées comme des Bibles intouchables, ayant valeur de vérité absolue. Le temps a révélé la faillibilité des grands hommes, qui n'étaient finalement que des hommes, des hommes comme les autres. Le contexte économique et politique entérine cet état de fait, une atmosphère où il est nécessaire d'aller vite, d'être efficace, d'être rentable. Se servir du travail des autres à ses propres fins se légitime alors de soi-même. Cette appropriation ne se vit alors plus comme un conflit de génération, mais plutôt comme la mobilisation sans états d'âme d'un héritage considéré comme acquis. Ainsi Lavier déclare :

« On a longtemps pensé que l'avant-garde était une rupture par rapport à ce qui se passait avant. Or, rompre avec « avant » suppose qu'on connaisse cet « avant ». Un fils de famille qui rompt avec sa tradition aristocratique sait parfaitement ce qu'il quitte. Par ailleurs on peut pactiser avec les choses anciennes et en donner un autre éclairage. C'est même parfois l'art de mes contemporains qui est pour moi source d'inspiration »¹⁶⁸⁹.

Le produit d'autrui ici n'est plus considéré selon ses singularités. On ne différencie plus ni les époques, ni les genres, ni les catégories. Cela vaut pour l'artiste lui-même qui établit un parallèle entre sa pratique personnelle et cette mobilisation d'objets externes :

« De façon plus précise, j'utilise d'autres œuvres, mais les ressorts qui président à ces utilisations ne sont pas tellement différentes de ceux qui m'amènent à faire des œuvres plus personnelles, au sens dramatique du terme. Le fait que rapprocher des images soit aussi important que d'en créer est, je le pense, une des grandes révolutions qu'un certain nombre d'artistes peuvent mettre à jour »¹⁶⁹⁰.

Il y a donc ici une double conséquence : le nivellement des artistes, des designers, des constructeurs, requalifiés ensemble sous le terme de producteurs d'objets, et l'établissement de l'appropriation comme processus créatif. On retrouve ici ce que nous avons établi plus tôt, à savoir

¹⁶⁸⁷ J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondances, 1982-1985, op.cit.*, p. 107.

¹⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 108.

¹⁶⁸⁹ « Redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite ». Entretien avec C. Francklin, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 170.

¹⁶⁹⁰ « L'art et la manière de disposer de l'art ». Entretien avec M. Gourmelon, in *ibid.*, p. 53.

que la notion de création évolue : on passe de la croyance en une page planche, une table rase depuis laquelle une œuvre ou un objet est créé, à la conviction que tout se résume à des transformations successives. Ceci relativise donc la place des « créateurs » qui deviennent des passeurs, tous susceptibles d'être annihilés par le cours de l'Histoire. Il n'est donc plus nécessaire de prendre des pincettes et à rester à une distance précautionneuse, pleine de déférence. C'est ainsi que cette ingurgitation-réurgurgitation d'œuvres externes se transforme en signature personnelle de l'artiste. La touche dite « Van Gogh » devient la touche dite « Lavier », parce que celui-ci se l'est de fait appropriée et que désormais on l'associe à lui. L'apparente présence d'éléments externes à l'artiste n'empêche pas la personnalité de ce dernier de briller au dessus de l'ensemble :

« La touche m'est apparue nécessaire pour recouvrir ces objets comme un cliché de peinture moderne, c'est-à-dire de peinture artistique. N'importe qui, voyant ce travail de recouvrement, pense : « Peinture moderne ». D'autre part, l'anonymat finit toujours par retomber de façon extrêmement nominative sur les artistes. Les empreintes de Toroni, les bandes de Buren et de Parmentier, comme les ronds de Mosset, étaient destinés au départ à rentrer dans l'anonymat le plus total. Maintenant, quand on voit des empreintes régulières, on pense à Toroni, et, pour les bandes, à Buren, etc. Je n'avais pas cette volonté-là, mais finalement, un style, une touche, m'ont été attribués »¹⁶⁹¹.

La notion de propriété est très clair pour lui, les œuvres sont les siennes, peu importe le motif qui est utilisé. Il compare ainsi ces mobilisations du travail d'autres aux motifs de la peinture traditionnelle. Quand Fabrice Bousteau lui demande son avis sur les droits qu'il devrait verser aux marques qu'il utilise et cite : « Vous imaginez Cézanne payant des droits aux propriétaires fonciers de la montagne Sainte-Victoire pour droit d'image ? Je crois plutôt que la compagnie Campbell's aurait dû verser des royalties à Andy Warhol. Les artistes ont surtout le droit de faire ce qu'ils veulent »¹⁶⁹². Il y a là une façon ambiguë d'embrasser la postmodernité, puisque d'un côté l'artiste s'approprie sans vergogne des éléments marchands, comme des noms de marques ou des artistes cotés ; et que d'un autre côté il résiste à la capitalisation de la culture, aux droits d'auteurs, à la propriété intellectuelle, en déclarant que l'art échappe à ces systèmes. Ou alors faut-il peut-être considérer que l'art est si postmoderne qu'il peut se permettre d'utiliser les forces de la dynamique capitaliste sans en payer le prix, comme s'il agissait par effraction, et que ce capitalisme n'était qu'un système comme un autre dont il peut se jouer, lui aussi. Quoiqu'il en soit, les éléments mobilisés, qui sont des objets finis, créés de A à Z par d'autres, sont désormais sous la coupe de Lavier, qui va en disposer comme il l'entend, sans égard pour les précédents propriétaires.

4.2. De l'appropriation manifeste.

Le traitement réservé par l'artiste aux objets, qu'il s'agisse d'ustensiles ou d'œuvres, agit comme un sceau, une marque de propriété sur eux. Comme on a pu le voir, ils ne se présentent jamais tels quels, une transformation physique, même mineure, a toujours eu lieu, et un nouveau point de vue, celui de Lavier, nous est imposé. Il se produit une forme d'expropriation, où les

¹⁶⁹¹ Entretien avec J. Sens, *in ibid.*, p. 76.

¹⁶⁹² B. Lavier, « Conversation avec Bertrand Lavier : « Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » ». Entretien avec F. Bousteau *in Beaux-Arts Magazine* n° 340, octobre 2012, p. 110.

originaux apparaissent fades ou tout simplement différents suite au traitement de choc qu'ils ont reçus. Ainsi, on pense à l'exemple des sculptures africaines nickelées, l'une des dernières séries de Lavier :

« C'est à Bruxelles en 2006 que je suis tombé véritablement en admiration devant une sculpture baoulé du XIX^e siècle, au point de l'acquérir. J'en ai cherché d'autres qui m'intéressaient et j'ai décidé de les confier à un spécialiste pour les socler mais je ne savais pas comment les visiter, comment les faire vivre. Je pensais peindre dessus mais cela ne se fait pas. J'ai alors envisagé de les traiter comme des sculptures occidentales et de les chromer pour créer une sorte de court-circuit temporel. Mais le fondeur m'a dit que le chrome était froid et qu'il n'allait pas s'insinuer dans tous les détails du bois : il fallait du nickel. Nous avons donc utilisé ce métal qui, effectivement, est chaud et restitué à la perfection non seulement la sculpture mais la trace du temps dont elle est imprégnée, sans abîmer l'original. Tout s'est inversé, les bois originaux sont devenus mes plâtres. Et nous avons extrait de chaque bois huit exemplaires à la cire perdue et nickelés : les bébés transgéniques et futuristes en quelque sorte, sculptures en bois d'un autre âge... »¹⁶⁹³.

Les originaux apparaissent rétrospectivement comme les exercices préparatoires de Lavier, légitimant ainsi l'acte de propriété : ils nous donnent l'impression d'être les versions incomplètes d'un produit définitif qui serait l'œuvre d'art de Lavier. Cette façon de fabriquer des œuvres a pour conséquence d'attirer l'attention sur la nature de ce processus de fabrication. Comme un miroir, le travail de Lavier propose un objet et une réflexion sur celui-ci¹⁶⁹⁴. Il y a ici toute une forme de méta-art, Lavier n'hésitant pas à s'inscrire lui-même à la liste des matériaux. Il n'hésita pas à créer une exposition où il déclare présenter, selon le titre, les œuvres de « Bertrand Lavier » :

« On est toujours plus ou moins le commissaire de sa propre exposition. Mais lorsque tu le dis et, a fortiori, que tu imprimes cette volonté, ça change tout. *Bertrand Lavier*, « Bertrand Lavier » : on s'aperçoit que le nom de l'artiste et que le titre de l'exposition sont différents et, dans le cas de l'exposition de l'ARC, ce qui permettait aux œuvres si différentes formellement de cohabiter, c'était « Bertrand Lavier ». Et, également, la manière dont Bertrand Lavier les a installées. »¹⁶⁹⁵, « On dit d'un artiste qu'il se fait un nom. Plus justement, il se refait un nom. Et la façon la plus paradoxale et la plus juste est de se refaire un nom avec le même. D'où ces guillemets en plus. Quelle alchimie ! Transformer du réel en du « Bertrand Lavier »... L'exposition à laquelle tu fais allusion consistait à mettre en évidence les rapports de l'« artiste » à l'« œuvre ». Façon elliptique de dire : Bertrand Lavier montre du « Bertrand Lavier », car les titres des œuvres se mettent en général entre guillemets ou en italique »¹⁶⁹⁶.

L'opération de démystification se fait par conséquent d'autant plus profonde, le démystificateur se faisant subir lui-même cette douloureuse transaction. C'est une façon de dire que nous sommes tous égaux devant la machine artistique postmoderne, de proclamer la fragilité de l'artiste face à cette dynamique. Lui aussi s'expose à la stratégie de déconstruction et au besoin de transparence.

Ce processus d'appropriation propose une vision du monde nivelée. Bertrand Lavier cherche en tous cas à nous le faire comprendre en proposant systématiquement de nouvelles versions d'objets qu'on qualifiera de « moyens ». Si on peut les considérer comme dignes d'attention, on ne criera que rarement au chef d'œuvre. L'artiste explique ainsi son appropriation de l'œuvre d'André Lhote :

¹⁶⁹³ *Ibid.*, p. 113.

¹⁶⁹⁴ E. Troncy développe une théorie similaire, CF *Vitrines, op.cit.*, p. 15.

¹⁶⁹⁵ « Conversation avec Bertrand Lavier ». Entretien avec E. Collard, X. Douroux et F. Gautherot, in *Bertrand Lavier, Conversations, op.cit.*, pp. 28-29.

¹⁶⁹⁶ « La joie des longs chantiers ». Entretien avec J. Henric, in *ibid.* p. 113.

«BL : En ce qui concerne la peinture d'André Lhote, je l'ai choisi parce qu'il était médiocre au sens littéral du terme »¹⁶⁹⁷, « MG : A chaque fois que l'on intervient directement sur une œuvre, ce n'est jamais une œuvre d'art « majeure », finalement.

BL : C'est indispensable, parce que sinon le côté iconoclaste l'emporterait. Si l'on faisait repeindre de cette façon-là un Picasso ou un Vermeer, on ne ferait plus attention qu'à ça. Dans le cas de *Nature morte and still life*, il n'y a pas une attaque violente contre André Lhote, c'est bien clair. Mais il n'y a pas d'hommage non plus »¹⁶⁹⁸.

On décèle clairement ici un usage indifférent, froid, de l'œuvre d'un autre¹⁶⁹⁹. Stella, le peintre puriste, est transformé en support pour néon, tandis que Morellet et Toroni seront sauvagement repeints. Il est absolument nécessaire de convenir que chez Lavier, il n'y a pas de célébration de ce qu'il montre, et qu'il ne fait que se servir d'une manne à sa disposition. Les designers de frigo n'avaient pas prévu que leur produit deviendrait un trophée esthétique, de même que Stella n'avait pas envisagé que ses tableaux subiraient le même traitement qu'une enseigne à pharmacie. Si Lavier apprécie ce qu'il choisit, ce qui est proposé au spectateur, ce n'est pas l'objet, mais l'œuvre que Lavier en a tirée. Et de ce point de vue, un tableau de Stella vaut un transistor d'entrée de gamme, puisque ce qui est mis en jeu, c'est la capacité de Lavier à produire des œuvres de qualité.

Ceci justifie le dernier point résolument postmoderne de la façon dont Lavier utilise le travail des autres : l'éventuelle détérioration de ceux-ci. L'artiste, bien qu'il brandisse en permanence le fait que ce qu'il mobilise conserve ses fonctions d'origine, ne cache pas qu'ils n'en sont pas moins durement altérés : « -D'autres artiste sont présents dans ton exposition.

-Oui mais dans quel état »¹⁷⁰⁰. Le Morellet conserve sa composition, ses couleurs, son format, mais sa peinture exacte, mathématique, rigoureuse, mécanique, est recouverte de pâte épaisse et maladroite. On peut toujours jouer du Steinway, mais son aspect pur, somptueusement laqué, sans aspérité, vole en éclat sous la couche de peinture. Idem pour le transistor, le tableau de Toroni, celui de Lhote, les cartons de rangements, les appareils photos ou autre. Leur apparence a été changée, on a porté atteinte à leur corporéité. Retrouver leur stricte apparence originelle est impossible, puisque cela nécessiterait de gratter la couche de peinture ou d'utiliser des produits dissolvants, ce qui ne ferait probablement qu'aggraver les choses. Le passage de Lavier est encore plus irréversible : les objets des *Reliefs-peinture* ont été découpés à la scie, les tableaux de Stella sont devenus des néons, les dessins de Walt Disney sont devenus des sculptures et des peintures, l'ours en peluche est empalé sur un socle... Lavier dispose réellement comme il l'entend de cette manne et s'il le juge nécessaire, la détérioration est employée. Ainsi, l'amateur zélé de Morellet ou de Toroni ne voudrait probablement pas des réinterprétations de Lavier. Cette détérioration peut aussi s'envisager selon un autre point de vue, Lavier choisissant des objets par avance détruits, notamment avec la sous-série des *ready-destroyed*, *Giulietta* en tête. On trouve ici une autre

¹⁶⁹⁷ « L'art et la manière de disposer de l'art ». Entretien avec M. Gourmelon, *in ibid.* p. 48.

¹⁶⁹⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹⁹ « Quand je mets une chaise de Panton sur un réfrigérateur, on peut se dire : tiens, cet artiste s'intéresse au design et le design est très proche de la sculpture. Je suis obligé de dire non. Je prends le fauteuil de Panton comme un matériau brut, au même titre qu'il m'arrive de prendre une pierre pour la poser sur un autre réfrigérateur. Je ne m'intéresse pas plus au monde des carrières de pierre qu'au monde du design industriel. » *in* « La joie des longs chantiers ». Entretien avec J. Henric, *in ibid.*, p. 116.

¹⁷⁰⁰ « Conversation avec Bertrand Lavier ». Entretien avec E. Collard, X. Douroux et F. Gautherot, *in ibid.*, p. 29.

caractéristique du postmodernisme, l'élection de ce qui est passé au rebut et ne peut plus servir à personne. Ici la détérioration est vue comme génératrice d'art. Le hasard des chocs, l'aspect aléatoire de la destruction, vient remplacer l'artiste, dont seul l'œil va entrer en action et déterminer que tel ou tel objet, détruit de cette façon, est susceptible d'être considéré comme une sculpture. Dans les deux cas, la détérioration est légitimée comme un moyen de création. Elle aussi est envisagée comme un moyen universel, puisqu'elle est susceptible de toucher tout et tous. De fait, la détérioration est un symbole de la postmodernité, puisqu'elle est la trace du passage d'un temps qui ne fortifie pas les idoles, mais les met à bas. C'est l'image même de ce vent nouveau qui souffle et qui ne s'embarrasse plus de modèles, de références, de réalités éternelles, mais considère tout comme une seule et même matière malléable. Cette détérioration fait sans nul doute partie de l'arsenal artistique de Bertrand Lavier.

5) Le rapport à la tradition.

5.1. Les notions de progrès et d'avant-garde mises en question ?

La définition que nous avons précédemment donnée du postmodernisme nous a appris que ce dernier avait un rapport particulier à l'Histoire. Rappelons que la modernité se basait sur l'idée de Progrès, et développait à partir de cela une forme d'histoire narrative et déterministe. Le postmoderne serait donc la fin de cette croyance en l'Histoire traditionnelle, pour adopter une position plus relativiste, plus encline à un mouvement cyclique qu'à un déroulement chronologique. Il y a donc une forme de fin de l'Histoire, telle qu'a pu l'imaginer Hegel. C'est en tous cas cette analyse que Danto reprend à son compte pour expliquer l'état de l'art. Chez Hegel, la fin de l'histoire arrive quand l'Esprit se reconnaît lui-même, qu'il cesse d'ignorer sa propre existence en passant par des dérivatifs, et que sujet et objet cessent d'être envisagés comme deux choses séparés. Selon Hegel et Duchamp donc, l'art s'auto-réalise finalement comme philosophie et est ainsi achevé :

« La formidable vision philosophique de l'histoire proposée par Hegel trouve - presque - une confirmation étonnante dans l'œuvre de Duchamp, qui pose la question de la nature philosophique de l'art à l'intérieur de l'art : cela implique que l'art est déjà une forme vivante de philosophie, et qu'il s'est maintenant acquitté de sa mission spirituelle en révélant l'essence philosophique qui constitue son noyau (...). Ainsi l'art trouverait-il enfin son accomplissement et son aboutissement dans la philosophie de l'art »¹⁷⁰¹.

L'art, en tant qu'histoire déterministe, s'achèverait donc avec la période conceptuelle, qui le redéfinit comme un questionnement sur sa propre nature, ses propres moyens, ses propres limites. L'art conceptuel incarne cette phase critique à partir de laquelle la donne est irrémédiablement changée. On ne peut plus faire de l'art de la même façon après une telle révolution. La notion d'avant-garde vole en éclat, elle qui fut si associée à cette fameuse idée de progrès. Passée l'idée

¹⁷⁰¹ A.C. Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, op.cit., p. 37.

que l'art doit suivre un certain chemin, les artistes deviennent libres de choisir celui qui le convient, peu importe sa direction ou son aspect. L'art a achevé sa quête de la dissolution, que sa destination finale soit la philosophie ou la société. Il peut désormais s'incarner à tout moment, de n'importe quelle manière. La voie postmoderne met fin à cet rapport à l'Histoire et à la tradition, par le nivellement cyclique expliqué plus haut.

Lavier incarne assez bien ce mécanisme, en mélangeant consciemment ou non des pratiques et des philosophies qui furent jadis, dans un contexte moderniste, considérées comme au mieux dépareillées, voire contradictoires. Il opère à sa manière une synthèse de l'art moderne : il élit des objets du quotidien – Duchamp, Braque et Picasso – choisis pour leur potentiel esthétique – Art Déco – et la part d'imaginaire culturel qu'ils peuvent receler – Warhol – pour les recouvrir d'une touche épaisse et visible – Van Gogh, auquel s'ajoutent l'innombrable suite des partisans du retour à la matière, le Land Art en tête, n'oublions pas que la première œuvre de Lavier est à ranger dans cette catégorie – qu'il répartit de manière all-over – ce qui nous ramène à Pollock. Lavier ne superpose pas que des objets, des mondes culturels, mais aussi des pratiques et des visées artistiques. Il englobe plusieurs grandes tendances, ravalées au rang d'outil, pour les « syncrétiser » en un créer une seule équation. Chez Lavier, l'histoire de l'art est passée à la machine à laver, mise sans-dessus-dessous, passée au shaker, pour que l'artiste puisse délivrer son propre cocktail contemporain. L'artiste semble n'avoir aucune envie de s'inscrire dans une histoire précise, de s'ériger en héritier d'untel ou untel. Son combat contre le conceptualisme s'apparente plus à une façon de briser les dernières chaînes de l'art et donc les derniers relents de modernité, les méthodes conceptuelles faisant indubitablement partie de la panoplie de Lavier.

Celui-ci se joue de l'histoire en prenant la posture d'un ethnologue de son propre monde contemporain, créant des associations logiques – de formes, de sens, d'univers – qui n'ont pourtant pas lieu dans le réel. En repeignant, en juxtaposant, en découpant, en recadrant des objets familiers, Lavier recrée la réalité actuelle. Son travail ici s'apparente à celui d'un Boltanski, à la différence près que le passage du temps ne semble pas y avoir cours. Les périodes s'entrechoquent à l'intérieur de ses œuvres : Ellington est confronté à Girardon, Mozart est accouplé à Calder, les dessins de Walt Disney prennent vie quarante ans plus tard, un taille-haies moderne est posé sur un meuble art-déco... Il se dégage des œuvres de Lavier un fort parfum anti-chronologique, où le temps semble non pas une flèche lancée d'un bout à l'autre d'un pont, mais s'apparente à une substance infiniment malléable. Il n'y a pas de déférence ou de sentiment de dette envers le passé de la part de Lavier. La période des années 1980 qui s'accompagna d'un retour à la peinture sous une forme parfois rétrograde, ne lui inspire rien de bon. La mobilisation d'éléments du passé, ou disqualifiés, n'est valable que motivée par un état d'esprit libre de toute emprise du temps :

« Ceux qui pensent que « avant c'était mieux » dégagent automatiquement une forte odeur de naphthaline. Quand les gens chargés de faire vivre un univers créatif arrivent à se persuader qu'« avant c'était mieux », vous pouvez être certain que la bataille est perdue. C'est plus que de la nostalgie : presque une schizophrénie, qui secrète la « machine à perdre ». Quand un peintre vous explique qu'il broie lui-même ses couleurs parce que tout a déjà été fait, on touche le fond. C'était mieux avant parce qu'on ne pensait pas que c'était mieux avant »¹⁷⁰².

¹⁷⁰² Entretien avec E. Troncy, in *Bertrand Lavier, Conversations, 1982-2001, op.cit.*, pp. 145-146.

L'important étant le résultat, toute forme de débat ou de posture à propos des moyens est inopportune et négligeable, car ceux-ci se focalisent sur des questions propres à des périodes passées. Refaire ce qui a déjà été fait sans autre changement que le contexte n'a aucun intérêt, en outre de ne profiter aucunement de la profonde liberté de la période actuelle et des infinies possibilités qu'elle promet. Lavier porte sur les périodes précédentes un regard parfois acerbe : « Je pourrais faire une anthologie des textes critiques qui ont été écrits sur le frigidaire posé sur le coffre-fort, ou le fauteuil sur le frigidaire, on y trouverait une gamme d'interprétations très large. Je considère que c'est une bonne chose. On est loin de cet appel des années soixante-dix au degré zéro de la peinture, de l'écriture »¹⁷⁰³. Même lorsqu'il révèle les qualités d'un de ses prédécesseurs, les mots ne sont pas tendres et les mains ne sont pas gantées : « C'est dire que la « peinture » de Van Gogh interdit toute « croûte » puisqu'elle en est tellement proche »¹⁷⁰⁴. Le rapport de Lavier à l'histoire de l'art est détaché, et il traite ses illustres aînés comme de simples camarades de classe. Il ne se pose ni comme leur déférent débiteur, ni comme leur adversaire le plus farouche. C'est un regard froid et dénué de passion ou de sentimentalisme qui se pose sur ces époques passées.

5.2. Un art éternel, une avant-garde jamais vaincue.

Pourtant, la vision de l'histoire de l'art chez Lavier n'est pas aussi nette et si automatiquement calée sur une forme de postmodernisme-type. Ainsi on retrouve chez Lavier une forme de croyance en une chronologie, certes particulière : « André Malraux a dit : « On ne va pas de François Villon à Mallarmé, mais de Mallarmé à Villon ». Ce principe général, au fond, règle tout notre rapport à l'histoire, et en particulier à l'histoire de l'art »¹⁷⁰⁵. Quand bien même il s'agit d'un rapport au temps inversé, il existe bel et bien, et celui-ci semble s'écouler selon une certaine logique. Celle-ci n'est pas celle de la modernité stricto-sensu. Cette dernière fonctionne sur le mode des causes et des conséquences, la cause portant en elle le germe de la conséquence, comme si l'évolution vers tel ou tel type d'art avait été prévue. Chez Lavier, c'est l'inverse, c'est dans le produit le plus récent que l'on trouve la trace du précédent, ce produit reprenant des éléments de son aîné. Ils sont liés de telle sorte, l'art ne pouvant faire autrement que d'avoir un œil dans le rétroviseur. Les artistes ne faisant que transformer, ils sont obligés de partir d'une certaine base, et celle-ci se situe dans le passé. Lavier semble croire en une forme d'art éternelle, une essence qui se retrouve d'une époque à l'autre : « Il est beaucoup plus intéressant de voir une œuvre ancienne conserver un sens par rapport à l'actualité qu'une œuvre contemporaine lancer des œillades appuyées vers le passé »¹⁷⁰⁶. On est ici assez loin du relativisme historique qu'on peut attendre d'un artiste postmoderne. Le chef-d'œuvre n'annule pas le passage du temps, mais il le transcende, et même, c'est le passage du temps qui ne cesse de lui attribuer de la valeur, puisque par celui-ci, on peut vérifier, de temps à autre, que l'œuvre produit toujours un tel impact selon les époques

¹⁷⁰³ « La joie des longs chantiers ». Entretien avec J. Henric, *in ibid.*, p. 115.

¹⁷⁰⁴ « La touche Van Gogh ». Entretien avec E. Lebovici, *in ibid.*, p. 86.

¹⁷⁰⁵ *Ibid.* p. 85.

¹⁷⁰⁶ « Partition n°1 Opus 71 ». Entretien avec A. Coulange, *in ibid.*, p. 160.

successives. C'est donc le passage du temps, son égouttement chronologique, qui sanctionne la qualité de l'œuvre, selon Lavier.

L'autre élément perturbant une lecture simpliste du postmodernisme chez Lavier est sa méfiance envers l'art de son temps, auquel il adresse deux reproches majeurs : le manque de considération envers le travail des formes, et le développement de pratiques exclusivement centrées sur l'art. Il déclare à Olivier Zahm :

« Mais moi qui suis à l'origine de cette forme [la sculpture jamais-vu du réfrigérateur et du coffre-fort], je suis bien obligé d'en contrôler le dispositif et les éléments. Mais sur le plan des arts visuels, il y a quand même une faillite, relative sans doute... Il y a plusieurs attitudes possibles : le refuge dans la térébenthine à haute dose, l'exode forcé vers le futurisme technologique le moins contrôlé possible, la retraite anticipée vers le simulationnisme le plus indigent... toutes ces directions sont supposées travailler sur le visible et les formes. Mais on n'a pas avancé grand-chose quand on a dit que créer des formes nouvelles n'était plus ce qu'il y a d'important aujourd'hui... »¹⁷⁰⁷.

La critique de ce qu'il appelle le simulationnisme fait l'objet chez lui d'un thème récurrent. Lavier y voit le relent nauséabond de la période conceptuelle, où l'art n'est décidément pas fatigué de gloser sur lui-même. Il s'agit pour lui d'un manque de conscience par rapport au temps et à ses besoins. La période contemporain n'a selon lui plus la nécessité de faire ce type de travail. Dans tous les cas, il réproche l'art qui ne fait que commenter sur l'art, phénomène pourtant très présent sur la scène contemporaine. Ses déclarations à ce sujet vont de la neutralité méprisante : « L'œuvre d'art dans l'œuvre d'art n'est pas mon obsession »¹⁷⁰⁸, à l'attaque plus franche : « BL : C'est ce que j'appelle le simulationnisme. Là où se met en pilote automatique et on attend que ça se passe...

OZ : Vous pensez à des gens comme Jeff Koons ou Haim Steinbach ?

BL : Non, plutôt à des artistes comme Sherry Levine... où là, *stricto sensu*, on reproduit. Koons et Steinbach ont été mis à tort dans cette catégorie-là »¹⁷⁰⁹. L'artiste voit dans ce type d'art une forme de dérive, où les œuvres pèchent par manque d'enracinement dans le réel. Une œuvre qui parle de l'art, selon Lavier, ne parle pas forcément du monde. Or, et on retrouve là quelque chose de moderne, la création artistique a pour lui le devoir d'avoir au moins un pied dans le monde « normal » :

« Exposer, vouloir exposer, c'est vouloir inscrire ce que je fais dans le réel et faire bouger ce réel. Comment ? Ca, c'est évidemment la fonction la plus énigmatique de l'acte artistique... En tous cas, l'art purement autoréférentiel, l'art réfléchissant sur l'art, replié sur sa sphère, appartient à une courte période, bien passée, de l'histoire de l'art moderne. D'une certaine façon, mes œuvres constituent, pour une part, une réflexion critique sur de pareils poncifs. Bien sûr que si je voulais changer l'ordre social, je ne ferais pas de la peinture ; cependant, reste, lancinante, la question : que vaudrait un art qui ne s'affronterait ni au sens ni au réel, qui n'aurait aucune forme de branchement avec le monde... ? »¹⁷¹⁰.

La peur de la perte de contact avec le réel, la nécessité pour l'art de se fondre en lui, est un coup de couteau dans l'immaculé manteau postmoderne.

Lavier se signifie aussi à ce propos par son attachement profond aux délimitations classiques de l'art. Celles-ci sont selon lui inaltérables, ou en tous cas, il est absolument nécessaire d'agir à

¹⁷⁰⁷ « L'époque inframince ». Entretien avec O. Zahm, *in ibid.*, p. 91.

¹⁷⁰⁸ « L'art et la manière de disposer de l'art ». Entretien avec M. Gourmelon, *in ibid.*, p. 53.

¹⁷⁰⁹ « L'époque inframince ». Entretien avec O. Zahm, *in ibid.*, p. 89.

¹⁷¹⁰ « La joie des longs chantiers ». Entretien avec J. Henric, *in ibid.*, 119-120.

l'intérieur de celles-ci, plutôt que de les nier : « Pour ma part je suis pour toutes les formes d'interdisciplinarités, à condition que chaque discipline définisse nettement son territoire »¹⁷¹¹. Pour l'artiste, il s'agit avant tout de la reconnaissance du terrain sur lequel on va se battre ; Ce n'est qu'en maîtrisant parfaitement ce dernier qu'on peut prétendre y faire la révolution : « J'explore un certain nombre de catégories, très académiques au fond, à savoir la sculpture, la peinture, la photographie, l'histoire de l'art et, en les explorant, j'aurais peut-être tendance à les déstabiliser un peu »¹⁷¹². L'examen des différentes séries de Lavier est de ce point de vue éloquent : les « objets repeints » redéfinissent la peinture, les « superpositions » redéfinissent la sculpture, les « photos-reliefs » redéfinissent la photographie, les « Walt Disney Productions » redéfinissent la matérialité de l'œuvre d'art... A chaque fois, Lavier effectue certes un travail d'expérimentation, mais ce travail vise toujours *in fine* un recentrage sur une catégorie hyperclassique, généralement fortement remise en cause par la génération précédente ou actuelle, telles que la pertinence de la peinture, ou la nécessité de l'objet d'art. Il apparaît que pour lui, ces catégories, non seulement résistent au temps, mais surtout sont indispensables au bon fonctionnement de l'art. Cet attachement pour les catégories s'est par le passé traduit par une forme de retour en arrière. Au début de sa carrière, probablement par défi, Lavier voulait se déclarer peintre plutôt qu'artiste : « Mais si l'on ne se définissait pas comme peintre, comment se définirait-on ? Car vous avez bien compris, que si je dis que « je suis artiste », ça ne signifie pas grand-chose »¹⁷¹³. Il déclare à la suite de cela que tous les corps de métier réclament le statut d' « artiste » et qu'il faut donc faire le distinguo, en se replaçant donc dans des cases spécifiques. Il s'oppose donc ici à un délitement du sens et des valeurs, et donc finalement à la réalisation réelle du projet postmoderne. L'honnêteté nous commande cependant d'ajouter que Lavier ne tient plus ce type de discours et que celui-ci s'est modifié. Il déclarait plus récemment : « Je me définis toujours comme artiste, non comme peintre ou sculpteur. Et indépendant. Je me sens aussi d'avant-garde, car ce terme est maintenant tellement décrié qu'il va dans le sens de l'indépendance »¹⁷¹⁴. On peut mettre cette modification sur le compte du temps qui passe, Lavier n'ayant peut-être plus besoin de régler ses comptes avec l'art conceptuel, la peinture faisant au début des années 2000 moins l'objet d'un rejet que par le passé.

Si cette déclaration met de l'eau dans le vin, elle n'altère pas pour autant la relation ambiguë que Lavier entretient avec la postmodernité. Le lecteur n'aura pas manqué de remarquer la mention de « l'avant-garde » dans la citation précédente. Or, quoi de plus moderne que cette croyance en l'existence d'un groupe d'artistes visionnaires, tractant le reste du monde par ses œuvres éclairées et éclairantes ? La notion d'avant-garde est indubitablement liée à celle du progrès. Lavier a très récemment donné un entretien où il déclare « Je suis pour l'avant-garde et contre l'art contemporain », ce qui pourrait se résumer à « je suis pour le moderne contre le postmoderne », si l'avant-garde est à rattacher au modernisme et l'art contemporain -comprendons,

¹⁷¹¹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁷¹² « Représenter et devenir en même temps ». Entretien avec J. Pineau, *in ibid.*, p. 93.

¹⁷¹³ « L'époque inframince ». Entretien avec O. Zahm, *in ibid.*, p. 87.

¹⁷¹⁴ « Faites-vous repeindre par Bertrand Lavier ». Entretien avec D. Soutif, *in ibid.*, p. 25.

l'art des vivants- à la postmodernité. Il y donne sa définition de l'avant-garde, que n'auraient pas reniée ses prédécesseurs du début XX^e :

« L'avant-garde, c'est un esprit de recherche, d'artistes, de collectionneurs et d'amateurs passionnés et cultivés. Elle concerne des gens de tous horizons, avec un esprit pointu, exigeant. Il est plus facile de penser que l'esprit d'avant-garde a fait son temps, qu'il est obsolète et qu'il cède la place à l'art contemporain. Mais ce dernier est devenu un genre très similaire en définitive à ce qu'on appelle la « déco ». Il est peuplé de gens qui ne s'intéressent pas vraiment à l'art, si ce n'est pour le statut social qu'il offre. L'art contemporain et son marché, c'est devenu un grand shopping. L'avant-garde n'a rien à voir avec cela. Picabia ou Barnett Newman ne faisait pas de l'art contemporain. L'avant-garde est une attitude, un esprit de recherche »¹⁷¹⁵.

L'information principale qui transparait ici est que Bertrand Lavier établit une hiérarchie entre les artistes, entre ceux qui créent des œuvres pour faire avancer la discipline, et ceux qui sont préoccupés par leur carrière. On voit poindre ici l'image d'un art pur, immaculé, tourné vers la recherche, par opposition à un art mercantile et calculateur. On se retrouve alors assez loin de la vision d'un art seulement pragmatique, dépassionné, calqué sur le modèle économique capitaliste, et plus proche d'une approche plus traditionnelle. On retrouve finalement ces catégories du monde artistique, dont on ne saurait se passer. Il n'y a donc pas chez Lavier de nivellement absolu, en tous cas pas en ce qui concerne la création. On peut selon lui établir des classements, ou au moins instituer des différences, dans deux cas : avec les artistes donc, mais aussi avec les œuvres. Il déclare :

« Je crois malgré tout qu'on peut analyser l'art de manière objective. Il arrive un moment où une œuvre apparait objectivement meilleure qu'une autre. La distinction était plus facile à faire autrefois parce que les artistes peignaient tous la même chose, des nudités, des natures mortes ou des scènes de batailles. Aujourd'hui, la grammaire visuelle étant très hétérogène, c'est un peu plus compliqué, mais sur le fond, c'est pareil, on voit bien ce qui est bon et ce qui est moins bon »¹⁷¹⁶, « Je pense qu'une œuvre qui peut être vue à la fois comme de l'art et du non-art est sans doute une bonne œuvre d'art. Mais lorsque vous voyez une œuvre qui est catégoriquement une œuvre d'art, elle peut être bonne ou mauvaise. Les historiens d'art pensent qu'une peinture est une œuvre d'art. Mais ce n'est pas toujours vrai. Vous pouvez aller à Montmartre et voir des tableaux qui ne sont pas des œuvres d'art. C'est un exemple extrême, mais vous comprenez ce que je veux dire »¹⁷¹⁷.

Ici l'art n'apparaît pas comme un océan indifférencié, où tous les poissons ont la même taille et la même couleur, et où toutes les vagues ont la même intensité. Lavier établit des fortes distinctions entre les artistes « sérieux » et ceux qui ne font que du remplissage, ainsi qu'entre les œuvres d'art de qualité et celles qui n'ont qu'un but commercial ou décoratif. Cette croyance en l'existence d'une avant-garde donne à la vision de l'art de Lavier une teinte absolument moderne, ou en tous cas très éloignée du relativisme et de l'aplanissement postmoderne. L'arasement dont bénéficie les sources culturelles et les objets n'a clairement pas cours ici.

¹⁷¹⁵ B. Lavier, « Conversation avec Bertrand Lavier : «Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » ». Entretien avec F. Bousteau in *Beaux-Arts Magazine* n° 340, octobre 2012, p. 110.

¹⁷¹⁶ « Redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite ». Entretien avec C. Francblin, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 163.

¹⁷¹⁷ Entretien avec C. Lewallen, in *ibid.*, p. 69.

5.3. Un rapport trouble.

Ces éléments nous amènent donc à penser que Lavier entretient un rapport trouble avec cette façon de penser, et qu'il n'a pas embrassé entièrement la postmodernité. Le caractère paradoxal de son œuvre n'aide en rien à le placer d'un côté ou de l'autre, c'est peut-être d'ailleurs un choix. Cette façon de faire la promotion de l'avant-garde peut ainsi être interrogée de manière postmoderne : en reprenant cette thématique, Lavier s'adjudge un matériau ancien, jugé obsolète, indigne et discriminant par le contexte actuel. Il devient alors très difficile de démêler ce qui est moderne et ce qui est postmoderne. Son rapport à la période conceptuelle peut aussi, comme on l'a vu, être interprété d'une façon ou d'une autre. Son rejet de la période conceptuelle, au moins en apparence et en discours, peut se voir comme le rejet typique qu'une nouvelle génération opère lorsqu'elle s'installe et qu'elle cherche à se débarrasser de l'héritage de la précédente afin de mieux asseoir sa propre position. C'est un réflexe historique, typiquement moderniste donc. On peut cependant penser que Lavier, qui conserve malgré tout des réflexes conceptuels dans sa façon de travailler, garde une partie de cet héritage, pour le mêler à d'autres éléments, de façon typiquement postmoderne. C'est donc un rapport ambigu. Il résume ainsi le caractère paradoxal de son approche :

« Mes œuvres entendent tourner le dos à ce processus d'autoréférence critique qui a surdéterminé la création typiquement moderne au point qu'au terme du processus on a atteint un degré zéro qui, malencontreusement, est égal à zéro, c'est-à-dire la catégorie toute nue. Mon ambition n'est pas tant de gommer purement et simplement l'héritage de cette grande tradition critique que de tirer parti de son enseignement en reprenant la balle au bond. Mes œuvres tentent ce paradoxe : donner à voir la catégorie réduite à sa propre définition, puisque la conséquence inéluctable du modernisme est qu'on ne pourra plus jamais la voir autrement, et, simultanément, produire des effets sensibles ou des significations capables de donner à chaque œuvre son autonomie en surplus de celle des catégories »¹⁷¹⁸.

Comme souvent chez Lavier, le jeu du va-et-vient, du grésillement, de l'entre-deux permanent joue à plein régime et prend le pas sur les raisonnements logiques. Au fond, la question qui se pose alors est la suivante : n'est-ce pas une qualité purement postmoderne, que cette forme de souplesse, cette indétermination permanente ? N'est-elle pas la conséquence de la chute du système de valeurs et de références ? On pourrait résumer l'ensemble des problèmes par la question suivante : est-ce le rapport de Lavier au postmodernisme qui est ambigu, ou est-ce le postmodernisme lui-même qui l'est ? On doit encore ici se référer aux réflexions de Lyotard, qui dès le départ avait envisagé ce problème de définition :

« Une remarque sur cet aspect : le « post- » de « post-modernisme » est ici compris dans le sens d'une simple succession, d'une séquence diachronique de périodes dont chacune est pour elle-même clairement identifiable. Le « post- » indique quelque chose comme une conversion : une nouvelle direction après la précédente.

Or cette idée d'une chronologie linéaire est parfaitement « moderne ». Elle appartient à la fois au christianisme, au cartésianisme, au jacobinisme : puisque nous inaugurons quelque chose de complètement nouveau, nous devons donc remettre les aiguilles à zéro. L'idée même de modernité est étroitement corrélée avec le principe qu'il est possible et nécessaire de rompre avec la tradition et d'instaurer une manière de vivre et de penser absolument nouvelle.

Nous soupçonnons aujourd'hui que cette « rupture » est plutôt manière d'oublier ou de réprimer le passé, c'est-à-dire de le répéter, qu'une manière de le dépasser »¹⁷¹⁹.

¹⁷¹⁸ Entretien avec D. Soutif, *in ibid.*, p. 106.

¹⁷¹⁹ J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondances, 1982-1985, op.cit.*, p. 114.

Ainsi, en tant que période prenant le contre-pied de celle qui le précède, le postmodernisme porte dans sa propre nature un germe moderne, un mécanisme profond et inconscient qui ne le rend pas si différent de son aîné. Dans ce cas-là, le postmoderne pourrait n'être qu'une période du moderne, puisque sa dynamique est identique, et que seuls changent les combats et les objectifs. Certains de ces combats peuvent d'ailleurs tout à fait être envisagés selon un point de vue moderne : cette volonté, finalement, de démocratiser au maximum la culture, était un fondement moderne. Tout un chacun met le même enthousiasme transcendant – au sens de « s'améliorer » – dans l'utilisation du schéma postmoderne. Au final, le schème postmoderne semble être une activation incessante de dispositifs modernes. Cette façon de tout réenvisager, de reprendre des éléments du passé, de se penser comme un nouveau départ, une époque plus lucide, ne lui est pas réservée. La critique postmoderne du moderne ne ressemble-t-elle pas à celles des Anciens et des Modernes ? Si l'on examine l'Histoire à rebours, on trouve quantité de réflexes qui peuvent évoquer ce combat : Les romantiques reprochent au néo-classique leur rigueur antiquisante, et veulent un retour à l'émotion et au christianisme, et s'inspirent du Moyen-âge, les néo-classiques reprochent aux baroques leur maniérisme, leur émotivité, et souhaitent un retour « à la calme grandeur et à la noble simplicité » des classiques, et s'inspirent de la Renaissance et de l'Antiquité ; et ainsi de suite avec les baroques, les classiques, les maniéristes, et les renaissants... Lyotard relève le même mécanisme, qu'on retrouve indifféremment au début ou à la fin du XX^e siècle :

« A quel espace s'en prend Cézanne ? Celui des impressionnistes. A quel objet Picasso et Braque ? Celui de Cézanne. Avec quel présupposé Duchamp rompt-il en 1912 ? Celui qu'il faut faire un tableau, serait-il cubiste. Et Buren interroge cet autre présupposé qu'il estime sorti intact de l'œuvre, de Duchamp : le lieu de la présentation de l'œuvre. Etonnante accélération, les « générations » se précipitent. Une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est constant »¹⁷²⁰.

S'il ne faut pas pour autant douter de tout concernant l'analyse postmoderne, il est alors nécessaire de convenir que sa nature paradoxale complique la tâche de celui qui veut l'étudier. Sans doute le manque de recul historique est ici une épine dans le pied qu'il est difficile d'enlever. Toujours est-il, que l'on adhère ou non à la thèse que la postmodernité n'est qu'une modernité déformée, que Bertrand Lavier semble, au moins sur ce point de rapport à la tradition et à l'histoire, s'éloigner beaucoup des standards postmodernes, et que sa relation avec cette pensée se fait à ce moment très fragile, là elle était beaucoup plus claire pour d'autres domaines, tel que la considération de l'objet. Cet état de fait nous permet de considérer que Lavier relativise la postmodernité elle-même, et qu'il n'en prend qu'une partie, celle qui lui convient.

6) Le réel postmoderne : un réel fragilisé.

6.1. L'invérifiabilité du réel, la possibilité de sa multiplicité.

Fort de ces analyses, il nous reste à présent à établir quel rapport au réel se dégage du postmodernisme et plus particulièrement du postmodernisme de Bertrand Lavier. Les exigences de

¹⁷²⁰ *Ibid.*, p. 28.

la postmodernité rendent sa définition du réel particulière. En tant que mouvement de pensée basé sur le doute, le nivellement des théories, la précaution à l'égard de la raison et le manque d'enthousiasme envers les grands discours, le postmodernisme ne peut avoir qu'une approche circonspecte d'un tel sujet. Définir le réel revient à définir la vérité, et donc à définir tout ce qui va conditionner les échelles de valeurs, les jugements, les référents, les repères, bref, tout ce que le postmodernisme tend à remettre en cause, voire à combattre, le cas échéant. Ainsi la définition de la réalité va subir le même traitement que les autres domaines. Le réel va d'abord endurer un procès d'honnêteté, de fond en comble. Le dernier paradigme encore en place, le dernier à pouvoir nous dire quelque chose de la réalité est le modèle scientifique. Celui-ci s'accorde encore relativement bien avec la postmodernité, car il répond à ses besoins d'efficacité, de rentabilité, par le biais de la donnée mesurable. Comme dit le proverbe, « les chiffres ne mentent jamais ». Après la faillite de la religion, l'instabilité de l'économie, l'inutilité historique de la philosophie, la dangerosité de la politique, la science reste l'ultime recours, à la condition, comme nous l'avons vu, qu'elle se subordonne à l'efficacité. Seulement, la science n'échappe pas au paradoxe et à la contradiction. Même les sciences dites « dures » telles que les mathématiques ou la physique, sont sujettes à controverse ou à débat¹⁷²¹. Même ce qui permet de mesurer, de régler, d'établir des lois dans le monde, est ainsi exposé à la prise en défaut. A quoi se fier alors ? Comment mettre en place un système fiable et sûr ? Si l'on démonte tous les mécanismes de régulation et que chacun se révèle grippé, ou même simplement qu'il présente des failles inquiétantes, comment se fier à l'un d'entre eux, comme il l'est nécessaire dans l'établissement du réel. Il y a donc un problème de vérifiabilité qui conduit, encore une fois, au relativisme, consistant « à dire qu'il n'existe aucune réalité « naturelle » à notre disposition nous permettant d'expliquer nos convictions et nos sensations »¹⁷²². Il devient alors, puisque la vérifiabilité est en cause, impossible de faire le lien entre la théorie et la pratique, entre l'exemple et l'hypothèse : « Il n'y a pas de *fait* qui dans l'expérience puisse attester la vérité d'un argument spéculatif (par exemple, qu'il y a un projet vers le mieux, dans l'histoire de l'humanité. Pour les Idées, dont l'objet n'est pas présentable, il n'y a que des *analogia*, des signes, des hypotyposes »¹⁷²³. Tout le système traditionnel d'établissement du réel se trouve alors fragilisé, puisque celui-ci se base essentiellement sur une théorie, destinée à être éprouvée dans la pratique, ou sur l'expérience d'une pratique devant déboucher sur une théorie. Partant de là, l'idée qu'une réalité vraie, unique, naturelle, puisse exister commence à vaciller. De fait, cette idée même d'une réalité unique, totalisante et totalitaire, cadre mal avec l'esprit postmoderne qui prétend se dresser contre ces systèmes établis par les hommes, mais ayant valeur de déité. Le principe de réalité unique peut être alors violemment rejeté, en raison du paradoxe de sa nature, puisqu'il s'agit d'un paradigme établi par une minorité, mais à l'usage de tous, de manière coercitive. La survivance inconsciente du monde tel que le concevait Platon, ou le dogmatisme religieux concernant la platitude du la terre ou le

¹⁷²¹ J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondances, 1982-1985, op.cit.*, p. 126.

¹⁷²² « Idées du Postmodernisme » in *Art en théorie. 1900-1990*, Hazan, Paris, 1997, p. 1077.

¹⁷²³ J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondances, 1982-1985, op.cit.*, p. 105.

rejet de l'héliocentrisme sont quelques exemples de ce phénomène. Pour l'esprit postmoderne, la croyance en une réalité exclusive est donc un concept à bannir :

« Notre idée quotidienne, conventionnelle, de la réalité est une illusion que nous passons une partie substantielle de notre vie à étayer, fût-ce au risque considérable de plier les faits à notre propre définition du réel, au lieu d'adopter la démarche inverse. De toutes nos illusions, la plus périlleuse consiste à penser qu'il n'existe qu'une seule réalité. En fait, ce qui existe, ce ne sont que différentes versions de celle-ci dont certaines peuvent être contradictoires, et qui sont toutes des effets de communication, non le reflet de vérités objectives et éternelles. (...) la croyance selon laquelle il n'y aurait qu'une seule réalité, soit la façon dont on la voit soi-même, est une illusion dangereuse. Elle devient encore plus dangereuse lorsqu'elle est doublée d'une volonté prosélyte d'éclairer le reste du monde, que ce reste-ci veuille ou non d'une telle lumière »¹⁷²⁴.

Pour le postmoderne, la réalité ressemble moins à une sphère parfaite et immaculée qu'à un kaléidoscope bariolé, et le contraire serait d'ailleurs dangereux. L'existence d'une réalité unique apparaît pour cette pensée comme une gangue suffocante et le remugle d'un monde moderne arrogant, dont la prétention allait jusqu'à vouloir réguler le monde selon une simple mécanique.

Chez Lavier, l'expression de la fragilité de la réalité unique, de sa nature multiple, se fait sentir dès ses premiers travaux. Avec des œuvres comme *Hôtels des voyageurs*, *Polished*, l'exposition « La peinture des Martin », Les « Rouge géranium », *Revox-Revox*, *Calder/Calder*, l'artiste expose qu'un nom peut cacher des réalités bien différentes. *Hôtel des voyageurs* offre à voir des lieux disparates, *Polished* permet de comprendre la faillibilité des mots et le flou que créent les traductions, les « Martins » donnent à penser que le nom ne fait pas l'artiste, *Revox*, et *Calder* font la preuve que sous un même terme peuvent se cacher deux objets sans aucun rapport, voire antinomiques, tel un climatiseur d'entrée de gamme et une sculpture parmi les plus connues du XX^e siècle. Les mots, soit ce qui nous permet de désigner la réalité, et donc de la construire, font chez Lavier état de leur infirmité dans ce domaine. Le réel serait le paradigme de la vérité ; « ceci est comme cela ». Les réalités seraient les multiples exemples concrets de cette vérité : « ce bleu est clair ». Lavier déplace le cran des réalités au sein même du réel, montrant à quel point celui-ci est flexible, souple, et finalement n'est qu'une convention nominale. Il explique ainsi le problème des couleurs : « Il y a du rouge, on va le désigner par un mot ; il faut faire avec ce que l'on a. Quand on est scientifique, on ne dit pas « rouge géranium », on dit rouge 314, parce que « rouge géranium » renvoie à une réalité supposée extrêmement subjective. Il existe, en effet, autant de rouges géranium que de géraniums, c'est-à-dire une infinité »¹⁷²⁵. Même le scientifique, ou le panel de scientifiques, qui a décidé que le « rouge 314 » serait la référence rationnelle pour le rouge géranium, la corrélation entre les deux reste subjective, et assimilable à un compromis. Lavier a souvent revendiqué, qu'il s'agisse des comparatifs de couleurs ou des superpositions, que l'association des deux produisait un troisième terme qui serait sa propre œuvre, une sorte de nouvelle réalité en somme. Celle-ci reste subjective, cependant. Cette absence de pouvoir de vérification est, selon Lyotard, typiquement postmoderne, qui affirme que cette fragilité est bien le résultat de la mise en doute permanente et du procès continu que subissent les mots et les affirmations qui en découlent :

¹⁷²⁴ P. Watzlawick, *La réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*, Seuil, Paris, 1978, p. 7-8.

¹⁷²⁵ « Redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite ». Entretien avec C. Francklin, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 162.

« Comment déduire une prescriptive (*Nous devons*) d'une descriptive (*Voici ce que nous pouvons*) ? Comment enchaîner une prescription normative qui vient la légitimer ? C'est en ce sens qu'il y a une sorte de fragilité du dispositif délibératif. Le rôle important qu'y joue la connaissance (la technoscience au service de la politique), elle-même soumise à la délibération permanente de scientifiques, aggrave cette fragilité. La fin des valeurs établies engendrées par le postmoderne rend impossible l'édification de nouveaux choix immuables comme pouvaient l'être ceux des civilisations précédentes. Les noms deviennent dès lors flottants, flottants comme la culture qui est devenu un champ vague, indéterminé, sans contours définis »¹⁷²⁶.

Ecœuré de la certitude moderniste, qui n'a pas réussi, le monde postmoderne préfère s'en tenir à un indéterminisme nuageux. En affaiblissant ainsi le pouvoir des mots, on élimine leur valeur de conceptualisation. Ils ne peuvent plus incarner cette Idée supérieure, et sont désormais aussi considérés comme de simples exemples, les miroirs imparfaits de quelque chose de plus grand, mais d'in-désignable. Le caractère précaire du mot réside dans son besoin de contextualisation. Selon sa place dans une phrase, selon l'époque, selon le lieu, selon l'énonciateur, sa valeur et sa signification changent. Cette mobilité, qui confère au mot sa plasticité et sa force poétique, devient, pour l'édification du réel, un douloureux handicap :

« Enfant, immigré, on entre dans une culture par l'apprentissage des noms propres. Il faut apprendre les noms par lesquels sont désignés les proches, les héros au sens large, les lieux, les dates et, pour suivre Kripke, j'ajouterais : les unités de mesure, d'espace, de temps, de valeur d'échange. Ces noms sont des « désignateurs rigides », ils ne signifient rien ou du moins peuvent être chargés de significations diverses et discutables, on peut leur rattacher des phrases de régime tout à fait hétérogènes (descriptives, interrogatives, ostensives, évaluatives, prescriptives, etc.) et les inclure dans des genres discursifs incommensurables (cognitifs, persuasifs, épideictiques, tragiques, comiques, dithyrambiques, etc.) Les noms ne s'apprennent pas seuls, mais logés dans de petites histoires. L'avantage du récit, j'y reviens, c'est qu'il peut comporter en lui-même une multiplicité de familles hétérogènes de discours, à condition de se « gonfler » pour ainsi dire. Il les ordonne en une série d'événements que désignent des noms propres de la culture »¹⁷²⁷.

Un point important apparaît alors dans la construction du réel. Celle-ci, lorsqu'elle passe par les mots – peut-elle faire autrement ? –, est soumise à sa culture d'origine, puisque c'est bien cette dernière qui va définir le sens des mots, leur emploi, et même les possibles transgressions dont ils font l'objet. Cette culture établit des hiérarchies et des différences selon ses besoins. En dehors de cela, toute justification fondamentale semble hasardeuse comme l'écrit Michel Foucault :

« Quand nous instaurons un classement réfléchi, quand nous disons que le chat et le chien se ressemblent moins que deux lévriers, (...) quel est donc le sol à partir de quoi nous pouvons établir en toute certitude ? Sur quelle « table », selon quel espace d'identités, de similitudes, d'analogies, avons-nous pris l'habitude de distribuer tant de choses différentes et pareilles ? Quelle est cette cohérence - dont on voit bien tout de suite qu'elle n'est ni déterminée par un enchaînement « a priori » et nécessaire, ni imposée par des contenus immédiatement sensibles ? Car il ne s'agit pas de lier des conséquences, mais de rapprocher et d'isoler, d'analyser, d'ajuster et d'emboîter des contenus concrets ; rien de plus tâtonnant, rien de plus empirique (au moins en apparence) que l'instauration d'un ordre parmi les choses ; rien qui n'exige un œil plus ouvert, un langage plus fidèle et mieux modulé ; rien qui ne demande avec plus d'insistance qu'on ne se laisse porter par la prolifération des qualités et des formes. Et pourtant un regard qui ne serait pas armé pourrait bien rapprocher quelques figures semblables et en distinguer d'autres à raison de telle ou telle différence : en fait, il n'y a, même pour l'expérience la plus naïve, aucune similitude, aucune distinction, qui ne résulte d'une opération précise et de l'application d'un critère préalable »¹⁷²⁸.

La mise en ordre du monde répond à des logiques préalables qui appartiennent aux civilisations qui les actionnent. Ceci revient à dire que l'œil qui se pose sur l'univers, dans le but de

¹⁷²⁶ J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondances, 1982-1985, op.cit.*, p. 75.

¹⁷²⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁷²⁸ M. Foucault, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, Paris, 1966, p. 11.

le définir en tant que réel, n'est en aucun cas innocent. Il opère une sélection et adopte un point de vue. C'est à partir d'une posture que se construit ce qui va être considéré comme le réel, qui n'apparaît alors plus comme une entité immuable, infinie, éternelle, a priori, mais comme une construction postérieure issue de représentations humaines. L'évidence de sa nature construite, non pas innée, est pour l'ère postmoderne une invitation à la déconstruction. Foucault signale encore que puisque le réel est établi par des discours identifiables, ceux-ci sont tout à fait exposés à la remise en cause, et que par conséquent, la réalité qu'ils structurent s'en trouve déstabilisée¹⁷²⁹. Ainsi, tout le mécanisme de mise en doute, de travail épistémologique que nous avons évoqué à plusieurs reprises touche de plein fouet le réel et l'empêche de s'établir, comme à l'époque moderne, comme un pilier indestructible. Le réel n'apparaît plus comme une vérité absolue, mais comme une façon de voir le monde dont on peut discuter. C'est dans cet esprit que Wittgenstein discute, à la manière de Lavier, de la réalité des couleurs, ou plutôt de la façon dont on les désigne :

« 11. Quelqu'un pour qui un vert tirant sur le rouge serait quelque chose de bien connu devrait être capable de produire une série de couleurs qui commencerait avec le rouge et finirait avec le vert, et qui formerait, peut-être également pour nous, une transition continue entre ces deux termes. On s'apercevrait alors que là où nous voyons chaque fois le même ton (par exemple le même ton de brun), il verrait, lui, tantôt un brun, tantôt un vert tirant sur le rouge. On s'apercevrait par exemple qu'il serait capable de distinguer quant à la couleur deux compositions chimiques qui, pour nous, possèdent la même couleur, et qu'il nommerait l'une brun et l'autre vert-tirant-sur-le-rouge. » (...) « 13. Imaginons un peuple de daltoniens, ce qui pourrait fort bien se produire. Ils n'auraient pas les mêmes concepts de couleur que nous. Car même si l'on supposait qu'ils parlaient, par exemple, français, que par conséquent ils possédassent les termes de couleurs français, ils en feraient cependant un usage autre que le notre et ils apprendraient à les employer autrement que nous.

Ou, s'ils avaient une autre langue que la nôtre, il serait difficile pour nous de traduire leurs termes de couleurs dans les nôtres »¹⁷³⁰.

Si les concepts diffèrent à propos d'une même chose, c'est que ces concepts sont incapables d'en être la substance et qu'il en faut plusieurs pour la déterminer. Dès lors la vision platonicienne vole en éclat et cette approche de la réalité sous le sceau de l'universalité, de l'éternité, de l'immatérialité vole en éclat. Les bases de définition même de la réalité, ce qu'elle doit être, sont remises en cause. Ainsi affecté par le contexte, le réel apparaît alors comme une matière fluctuante et particulière.

6.2. Le réel postérieur à la représentation, le réel protéiforme.

On a relevé à maintes reprises au cours de nos analyses la tendance de Lavier à rendre compte du réel par le biais du particulier, par le truchement du point de vue, du « petit bout de la lorgnette » en quelque sorte. Il s'en avère que dans ses œuvres, le réel naît de la représentation, et non l'inverse tel que la vision du réel « classique » nous l'enseigne. Qu'il s'agisse des *Walt Disney*

¹⁷²⁹ Cf. *ibid.*, pp. 11-13.

¹⁷³⁰ L. Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, Trans-Europ-Repress et Gérard Granel, Mauzevin, 1977, 1983, 1984, 1997, p. 10.

Productions (« La fiction est venue cohabiter avec la réalité »¹⁷³¹), des *photos-reliefs* (Cela signifie que la réalité est postérieure à l'acte de la représentation photographique ; cette dernière devient un préalable à montrer du réel »¹⁷³²), *Harcourt/Grévin*, ou dans une certaine mesure les « superpositions », Lavier met à chaque fois en scène un réel chronologiquement postérieur à l'image. Les œuvres des WDP n'existaient que comme dessin parodique avant que Lavier ne leur donne une chair, les mannequins de Grévin n'étaient que des statues de cire d'art populaire avant que Lavier ne le fasse immortaliser, les objets n'étaient que des outils avant qu'un certain traitement ne nous les fasse envisager comme des œuvres d'art. *Polished* mettait aussi en avant cette fragilité du réel face aux variations culturelles. Il semble clair que pour lui l'Homme, qui est l'auteur du réel, ne puisse voir à chaque fois qu'une partie du monde et est donc condamné, dans sa définition du réel, à n'en faire qu'une réduction de ce qu'il s'offre à lui. L'homme chez Lavier ressemble à celui décrit par le chat de Sôseki : « Les hommes ont les yeux placés l'un à côté de l'autre sur une seule face de la tête, et ne peuvent voir à droite et à gauche en même temps. Ils ne perçoivent qu'un aspect des choses, quel pitié pour eux ! »¹⁷³³. La multiplication des séries différentes chez Lavier semble un aveu de cette infirmité humaine : il utilise plusieurs formes de média pour exprimer un thème récurrent. Quelques soient les moyens utilisés, Lavier tente toujours le même jeu d'apparences, de couches de réalités. Quand bien même ces médias semblent différents, ils partagent tous un point commun : la peinture, la sculpture, la photographie, la vidéo, tous sont des expressions de la réalité. Chacun est une facette de la réalité à la fois proche et distanciée. Proche car il s'agit toujours des objets eux-mêmes. Distanciée parce qu'une représentation n'est jamais qu'une projection d'un être ou d'une chose, sans être cet être ou cette chose. Face du prisme, parce que chacun ne rend qu'une partie de la chose représentée : la peinture ou la photographie renvoie l'image, la vidéo le mouvement et le son, la sculpture le volume. En mélangeant ces genres, Lavier tente à la fois un rapprochement vers le réel, puisqu'il multiplie les « aspects » de réalité, mais aussi une distanciation, puisque ce qu'il multiplie, de fait, ne sont que des projections. Ainsi, la réalité chez Lavier, ne peut se définir que dans son indétermination.

La carte du réel se dessine alors sous nos yeux tel un paysage éclaté, un diamant aux innombrables facettes. Celui-ci va s'insérer, se lover et s'adapter dans les couches de non-sens où l'humain a besoin de lumière, d'éclaircissements et de détermination. Le réel subit alors deux types d'aiguillage et d'individuation, générant ainsi deux sévères entailles dans son manteau d'universalité. Le premier agit à l'intérieur de la culture qui le saisit. Comme le démontre Danto, à l'intérieur même d'une culture, un élément du réel peut prendre selon les circonstances diverses significations. Il prend ici pour exemple le geste du bras levé du Christ, que l'on retrouve dans de nombreux tableaux :

¹⁷³¹ B. Lavier, « Conversation avec Bertrand Lavier : « Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » ». Entretien avec F. Bousteau in *Beaux-Arts Magazine* n° 340, octobre 2012, p. 112.

¹⁷³² « Regarder l'objet en face ». Entretien avec M. Partouche, in *Bertrand Lavier, Conversatoons. 1982-2001*, *op.cit.*, p. 100.

¹⁷³³ N. Soseki, *Je suis un chat*, Connaissance de l'Orient, Gallimard, Unesco, 1998, p. 173.

« Dans le groupe central de six fresques du mur nord de la chapelle de l'Arena de Padoue, Giotto a raconté six épisodes de la période missionnaire de la vie du Christ. Sur tous les panneaux, la figure dominante du Christ est montrée avec un bras levé. Mais, à travers cette position invariable du bras, chaque scène exprime une action différente et il nous faut recourir au contexte de leur effectuation pour les identifier. Lors de la dispute du Christ avec les Anciens, le bras levé est admonestatoire, sinon dogmatique ; lors des noces de Cana, c'est le geste d'un prestidigitateur qui vient de transformer l'eau en vin ; dans la scène du baptême le bras est levé en signe de consentement ; il *commande* Lazare ; il *bénit* la foule à la porte de Jérusalem ; il *chasse* les prêtres du Temple. Dans la mesure où le bras levé est pareillement présent dans toutes les scènes, toutes ces différences d'effet doivent être expliquées par les variations du contexte. Certes, il se peut que le contexte seul ne suffise pas à rendre compte des différences d'effet et que nous devions faire appel aux intentions du Christ ; il n'en reste pas moins qu'on ne saurait surestimer l'interpénétration du contexte et de l'intention »¹⁷³⁴.

Ici la démonstration étaye la relativité d'un état naturel du réel. Celui-ci ne peut être affirmé et précisé qu'a priori. Le geste du Christ n'a aucun sens particulier tant que l'on n'a pas eu mention de la scène, de la chronologie ou de l'artiste. Ceci nous montre que la réalité a priori du geste n'est que physique, mais à ce stade, elle n'a aucun sens précis. C'est par l'environnement, par l'extérieur, qu'elle prend sens. Le geste n'est donc pas autonome, et en cela, il échappe à la définition du réel classique, platonicien, qui fut si longtemps la norme. Le deuxième problème est la compatibilité des visions du monde entre les cultures. Lyotard précise :

« Je me demande si la défaillance de la modernité de ce que Adorno appelait la chute de la métaphysique (qui pour lui se concentrait dans l'échec de la dialectique affirmative de la pensée hégélienne confrontée à la thèse kantienne de l'obligation ou à l'événement de l'anéantissement insensé nommé Auschwitz), je me demande si cette défaillance ne doit pas être rattachée à une résistance de ce que j'appellerai la multiplicité des mondes de noms, à la diversité insurmontable des cultures »¹⁷³⁵.

On se rend compte ici de l'étendue du problème. Comment considérer un réel unique, indivisible, universel, lorsque l'on se rend compte qu'un élément peut avoir au sein d'une même culture plusieurs conceptualisations possibles, et que celles-ci ne correspondront pas nécessairement aux conceptualisations d'une autre ? La capacité de l'être humain à voir le monde de façon totalement différente selon l'époque ou le lieu dans lequel il se place n'encourage pas à croire en l'existence d'une réalité a priori et inamovible. Les œuvres de Bertrand Lavier sont un exemple de ce morcellement du réel, de cette indétermination permanente. L'objet est-il une peinture ou une sculpture ? Est-ce un objet ou une œuvre d'art ? Est-ce une peinture de Signac ou une photocopie en mosaïque, ou un œuvre à instructions de Bertrand Lavier ? Est-ce un Frank Stella ou un néon ? Est-ce une parodie de Walt Disney ou une réelle œuvre d'art ? Est-ce une œuvre conceptuelle ou une œuvre esthétique ? Est-ce un objet ou sa représentation ? La liste des questions pourrait encore s'élargir, mais la réponse est toujours la même : possiblement les deux. Le transistor repeint est indubitablement une œuvre d'art de Lavier, mais si on le branche et que l'on choisit une station, il sera tout aussi indubitablement un simple transistor en train de fonctionner. C'est à la fois la tragédie et l'intérêt – on retrouve la mécanique du paradoxe – des œuvres de Lavier, c'est qu'elles sont l'épreuve de ce réel fragilisé, atomisé, à la fois solide et liquide. Outre ces questions, la considération par le spectateur de ce qui se trouve devant lui dépend aussi de sa propre position. De trop loin, il ne verra pas la peinture sur l'objet et le prendra pour un simple

¹⁷³⁴ A. C. Danto, *Analytical Philosophy of Action*, Columbia University Press, 1973, p. IX. (retrad. dans cet ouvrage par Claude Hary-Schaeffer) in A. C. Danto, *La transfiguration du banal*, Seuil, Paris, 1981, 1989, p. 34.

¹⁷³⁵ J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondances, 1982-1985*, op.cit., p. 52-53.

ustensile. A la bonne distance, il ne pourra nier la présence hypnotique des touches de pinceaux. A distance il verra un Signac, trop près il verra une mosaïque, entre les deux il comprendra qu'il s'agit d'un Lavier. En se focalisant sur une seule bande il ne verra que d'un rouge de Duco, en se focalisant sur l'autre il ne verra que du Ripolin, en se confrontant aux deux simultanément il comprendra le fond du problème. Certaines œuvres nécessitent l'appui du cartel. On ne comprendra *Revox-Revox*, *Calder/Calder*, *Bocca/Bosch* qu'en connaissant le nom des objets associés, nécessitant par là une dissociation entre la vision et la cognition. Il y a chez Lavier une perpétuelle déportation de l'instant où le réel va être compris comme un ensemble simple et unique. Ce qu'il a appelé à de nombreuses reprises le « va-et-vient » constitue en fait sa vision du réel que l'on pourrait rapprocher de celle de la postmodernité. Le réel apparaît comme insaisissable dans sa totalité, et seulement pénétrable et perceptible par ses détails. Les œuvres de Lavier mettent en scène cette stratification des couches de réalité.

L'approche postmoderne permet à n'en pas douter de mieux cerner la définition du réel par Bertrand Lavier. On retrouve chez lui le même besoin de niveler les éléments culturels, de rabaisser les uns et de remonter les autres dans le but d'en faire une seule et même pâte à sa disposition. On retrouve chez lui l'obsession de l'efficacité, la mobilisation d'éléments disqualifiés et une capacité à utiliser sans état d'âme le travail des autres. La postmodernité lui permet aussi et surtout de présenter le monde sous un jour multiple et paradoxal, sans cesse fuyant. Cette approche a le mérite, par le nivellement et l'amoralisation, de permettre la considération de tous les possibles simultanément, de manière non-contradictoire :

« Plusieurs manières d'enchaîner sont possibles, et il faut décider. Ne déciderait-on rien qu'on déciderait encore. Se tairait-on qu'on parlerait. Toute la politique tient dans la façon dont on enchaîne sur une phrase par une autre phrase. Ce n'est pas une affaire de volume du discours, ni d'importance du locuteur ou du destinataire. Dans les autres phrases, qui actuellement sont possibles, l'une sera actualisée, et la question actuelle est : laquelle ? Pour répondre à cette question, la description de la défaillance ne nous donne pas de fil conducteur. C'est pourquoi sous le mot *postmodernité* les perspectives les plus contrariées peuvent se trouver réunies »¹⁷³⁶.

Le caractère postmoderne de l'art de Lavier se révèle dans cette capacité à faire incarner à un seul item plusieurs réalités différentes, qu'il s'agisse de diverses natures, de divers instants T, de divers points de vue, selon une cohabitation effective. La postmodernité permet la naissance de ce type d'être, qui aux yeux de la modernité n'auraient été que des monstres difformes. Lavier, reprenant à son compte cette permission, ne cesse de créer des œuvres où règnent la double-vision et l'ambiguïté.

Cependant, le rapprochement entre Lavier et la postmodernité concernant l'appréhension du monde montre plusieurs limites. Outre le fait que l'artiste continue d'envisager l'art comme une histoire dont le cours n'est pas tout à fait fini, et qu'il existe au sein des artistes des locomotives, Lavier ne semble pas du tout concerné par le désenchantement que l'on convoque systématiquement pour parler de la postmodernité. Au contraire, ses œuvres relèvent plus de l'humour que de l'amertume, du sourire que du dégoût. Lavier ne semble pas jouer avec les

¹⁷³⁶ J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondances, 1982-1985*, op.cit., p. 52.

éléments du réel de manière désabusée, comme s'il n'avait rien de mieux à faire. Il l'accomplit avec une réelle liberté et une réelle volonté de créer du jamais-vu, ce qui cadre mal avec les exigences de la postmodernité. Ceci étant dit, encore une fois, il paraît judicieux de ne pas trop insister sur l'étiquette désenchantée du postmodernisme, tant que l'on n'aura pas établi clairement qu'il s'agit d'une de ses caractéristiques propres, ou s'il s'agit d'un jugement de valeur de la part d'analystes dont la grille de lecture s'est structurée à partir de notions modernes. Les interprétations de Baudrillard font souvent le procès de la perte de la moralité de la nouvelle période. Toujours est-il, que ce cynisme auto-protecteur, cette distance méprisante reste considérée comme un attribut classique de la postmodernité, et de ce point de vue, force est de constater que Lavier y échappe. Pour continuer à comprendre comment se construit son rapport à la réalité, l'approche postmoderne semble donc insuffisante, et il faut désormais nous tourner vers d'autres types d'explications, qui nous permettent de comprendre l'espoir de Lavier dans un art « encore à faire », de cette croyance dans la puissance thaumaturge de l'art quant à l'individu, dans la volonté de réinsuffler une part de magie dans la réalité, éléments qui trouvent un écho dans la philosophie de Nietzsche, à laquelle il faut désormais confronter l'art de Lavier.

Chapitre II : L'approche nietzschéenne.

Les précédentes tentatives de rationalisation du réel dans l'art de Bertrand Lavier, qu'il s'agisse de la comparaison avec la philosophie d'Épicure, ou de mise en relation avec la théorie postmoderne se sont avérées fructueuses. On a pu y établir la réévaluation de l'approche sensible dans l'approche de la réalité ainsi que de la relativité de celui-ci. Pourtant, à ce stade, quelque chose manque à notre compréhension. On a pu établir que l'Épicurisme ne permettait pas d'expliquer le mélange paradoxal entre matérialisme et conceptualité, et que la postmodernité ne saurait rendre compte des velléités progressistes de Lavier, de même que son enthousiasme qui semble d'un autre temps. Il est donc nécessaire de recourir à un autre secours afin de comprendre et de visualiser comment le réel se construit chez Lavier, et de quelle façon l'art doit en rendre compte. Si nous dressons un portrait-robot du type de pensée que nous recherchons, nous avons besoin d'une doctrine rejetant la théorie de la réalité selon Platon, embrassant les arts, le paradoxe, l'humour, et dotée d'une méfiance singulière contre la sophistication conceptualisante. L'image de Friedrich Nietzsche apparaît alors inexorablement dans la conversation. Quel autre philosophe, mieux que l'Allemand, se dressa contre la toute-puissance de la philosophie tout en prônant le développement d'un art paradoxal ?

La première incursion de Nietzsche dans l'univers de Lavier se fit par le biais d'un entretien avec Bernard Marcadé, où celui-ci convoque le philosophe pour commenter une déclaration de l'artiste. Celui-ci ne relève pas spécifiquement la comparaison, mais abonde dans son sens :

« BL : Je pense que tous les grands fait de civilisation procèdent d'une forme de *superbe barbarie*, si vous voulez me pardonner une telle alliance de mots. Le style, j'en suis sûr, passe par une certaine brutalité. C'est en ce sens d'ailleurs que je crois que « les attitudes deviennent forme ».

BM (ne perdant aucune occasion de se référer à Nietzsche) : Vous rejoignez là une des données de l'esthétique et de la morale nietzschéenne qui n'a pas toujours été bien comprise. Les meilleures choses passent en effet avoir le désaccord, voire la cruauté, pour origine. Malgré toute une littérature bien pensante et nostalgique, qui s'évertue, surtout depuis Rousseau, à prouver le contraire, il semble bien que, ni la conciliation, ni l'arbitrage, ne constituèrent les fondements de nos évaluations comme de nos civilisations. Vous-même, quand vous faites cohabiter des réalités aussi divergentes qu'un frigidaire et un coffre-fort, une sculpture de Calder et une musique d'Edgar Varèse, un filet de tennis et un filet de volley-ball, vous n'essayez pas que les choses s'arrangent et trouvent leur *juste place* ; cette place juste qui est le plus souvent, nous le savons bien, une place moyenne. Il vous importe, je crois, de laisser se déployer ces objets dans leurs tensions respectives.

BL : S'il est une idée qui me fait particulièrement horreur, c'est bien celle du *consensus*. Il y a derrière, sous-entendue, toute une idéologie diplomatique de la négociation et du partage que, bien entendu, je ne partage pas. J'ai horreur que l'on me laisse pour seule alternative celle du fromage *ou* du dessert. J'ai pour habitude de vouloir le fromage *et* le dessert ! »¹⁷³⁷.

¹⁷³⁷ « Il est encore possible de ne rien comprendre aux œuvres de Bertrand Lavier ». Entretien avec B. Marcadé, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 41.

La référence est légère, et la réaction de l'artiste, si elle est approbative, n'est suivie d'aucun développement particulier à cet égard. De nombreuses différences empêchent absolument l'identification complète de l'un à l'autre. Un siècle et une nation les sépare, et Lavier n'a rien de l'attitude grave et ultra-exigeante du philosophe allemand. L'un est un paysagiste devenu artiste, l'autre un philologue devenu philosophe. L'un accomplit une carrière artistique sans accroc avec une certaine tranquillité, là où l'autre enferma son existence ombrageuse dans une solitude de plus en plus coûteuse, finissant sa vie fou, malade et seul. Nietzsche, comme on va le voir, éprouva longtemps une certaine réserve, pour ne pas dire mieux ou pire, à l'égard des arts plastiques, et conserva l'essentiel de ses louanges à l'égard de la tragédie grecque et de la musique allemande, avant de modifier ses jugements sur le tard. Pourtant, il semble qu'il existe de nombreux points communs entre la philosophie de Nietzsche et l'art de Bertrand Lavier. On peut peut-être tenter de convoquer le « philosophe au marteau » pour lequel il fallait atteindre à un équilibre entre le corps et l'esprit, ou tout du moins que l'esprit ne devait pas prendre le pas sur le corps qui est la base de tout, y compris de l'âme. On retrouve l'esprit nietzschéen dans la jouissance humoristique, et dans la vigueur corporelle, concrète, du coup de pinceau laissant une trace de vie humaine dans l'œuvre. Chez eux, on retrouve une critique de la pensée, en tous cas d'une certaine pensée qui tourne sur elle-même et rejette le corps. Les deux se dressent dans un univers où l'esprit régnait alors en maître absolu : « Les idées sont le meilleur moyen pour arriver à une nouvelle chair »¹⁷³⁸. Il n'est pas question de prétendre que Bertrand Lavier annotait *Ainsi parlait Zarathoustra* avant de se mettre à repeindre des planches à voile, plutôt de souligner que le rôle des grands penseurs est de nous éclairer sur le monde qui nous entoure. La béquille nietzschéenne semble intéressante dans la mesure où le travail de Lavier ne cesse de se dérober à l'analyse critique classique. Celle-ci est démunie devant les œuvres de Lavier : pas de thème, ni d'obsession psychanalytique, ni de contenu social, ni d'investissement personnel de l'artiste. C'est une œuvre qui semble ne rien dire en particulier, ou en tous cas qui paraît proposer une réflexion achevée, fermée, tournant sur elle-même. La philosophie de Nietzsche présente aussi l'avantage de proposer une essence de l'art singulière, loin des standards. Lorsque l'Allemand déclare vouloir analyser les origines de la tragédie grecque, il ne s'agit ni plus ni moins que de mettre au jour la nature de l'art, la tragédie « pré-socratique » comme l'appelle Nietzsche étant l'une des plus anciennes formes artistiques constituées. Elle représente donc à ses yeux la forme d'art la plus pure et la moins touchée par les méfaits de la civilisation. Cette volonté d'évoluer hors des sentiers battus et de questionner par principe ce qui semble acquis nous paraît un motif valable pour chercher à voir si la comparaison tient au-delà de la surface. Lavier, l'horticulteur bourguignon devenu artiste a tout du créateur apollo-dionysiaque comme l'appelait Nietzsche de ses vœux. Voici le portrait très littéraire et très pittoresque qu'en fait Fabrice Bousteau :

« Il suffit de quelques minutes à son contact pour être hypnotisé par ses yeux pétillants et se laisser entraîner par la jouissance de ses mots, de sa manière de concevoir et penser la vie, le quotidien. L'air de rien, l'air normal, Bertrand Lavier est cependant un excentrique par son goût des Ferrari d'occasion, des vieilles motos, de la vitesse, de la glisse, des volutes de cigare, des bons petits plats et des vins qui enchantent le palais. C'est un bon

¹⁷³⁸ Entretien avec J.-H. Martin, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 15.

vivant qui cultive le bon art comme un cultivateur un bon vin. C'est un chercheur d'intelligences et de modes de vie »¹⁷³⁹.

La description fait ressortir les multiples facettes de l'artiste, les contrastes affleurent et l'on ne sait si on a affaire à un faune ou un sophiste.

Ces rapprochements intuitifs et superficiels vont désormais être mis à l'épreuve. Dans un premier temps, nous examinerons la constitution la nature chaotique du réel chez Nietzsche et comment celle-ci résonne ou non dans les œuvres de Lavier. Ensuite, nous analyserons de quelle façon le philosophe décrit l'art tel qu'il devrait être et tenterons d'appliquer ce modèle au Bourguignon. Dans un troisième temps, nous nous concentrerons brièvement sur les notions de mise en scène et de temporalité, avant d'examiner le rire en tant que façon d'accepter le réel. Enfin, nous concluons en développant la nature profondément joyeuse de l'art tel qu'il doit l'être selon nos deux protagonistes.

1) Le chaos comme réel

1.1. La prise du pouvoir de la philosophie sur l'édification du réel.

La définition du réel chez Nietzsche se fait en plusieurs étapes. La première constatation à relever, c'est que sa nature est complexe et la difficulté de l'appréhender simplement. Le philosophe allemand constate d'emblée que l'appréhension du réel est un travail effectué uniquement par la philosophie. L'avènement de cette discipline, avec Socrate puis Platon, marque un tournant dans l'histoire de l'humanité, où cette dernière cherche à établir un système totalisant de compréhension du monde : « L'homme moderne s'imagine à la fois imposer ses lois théoriques à la nature et - une fois convaincu de son autonomie - il conçoit un univers culturel idyllique entièrement déterminé par ses désirs en refoulant l'idée qu'il est le jeu d'une force vitale devant laquelle la distinction de la nature et de la culture s'efface totalement. L'homme moderne refuse de voir que « l'esthétique n'est qu'une physiologie appliquée »¹⁷⁴⁰.¹⁷⁴¹ Ce système repose sur deux dynamiques principales, la première étant la logique : « La culture socratique vénère le discernement, la distinction, l'esprit critique ; sa finalité est la désillusion : il s'agit de mettre au jour, au-delà du visible, du sensationnel, une pensée idéale et imperceptible plus déterminante que la vie elle-même et sa puissance. »¹⁷⁴². La deuxième est la conséquence de la première. En activant la désillusion et en délivrant la nature des fards qui la couvraient et la rendaient plus belle qu'elle n'est, la philosophie se met en devoir d'y insuffler une force morale, permettant la mise en ordre du réel, mise en ordre nécessaire à sa désignation : « Partant de ce point de vue [que le monde est

¹⁷³⁹ F. Bousteau, « Conversation avec Bertrand Lavier : «Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » », in *Beaux-Arts Magazine* n° 340, octobre 2012, p. 106.

¹⁷⁴⁰ F. Nietzsche, *Nietzsche contre Wagner*, p. 349.

¹⁷⁴¹ B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 71.

¹⁷⁴² *Ibid.*, pp. 57-58.

dominé par l'instinct et l'apparence], Socrate crut devoir corriger l'existence »¹⁷⁴³. Nietzsche avance alors l'idée que ce système est déficient, du fait justement de ce règne sans partage et sans limitations. La philosophie ne devient alors plus un moyen de comprendre le réel, mais une force politique visant à en faire sa propriété¹⁷⁴⁴. Comme nous allons le voir par la suite, cette domination sans partage de la philosophie est problématique pour Nietzsche à plusieurs égards. Celle que nous allons aborder ici concerne directement notre sujet principal et conditionne la lecture de Nietzsche dans sa conception du rapport de l'art au réel. En pensant ainsi la domination de la philosophie, Nietzsche va lui reprocher la disqualification de l'art en tant que moyen de compréhension de la nature, la philosophie n'admettant aucune forme de concurrence :

« Ici la *pensée philosophique* recouvre l'art de ses végétations, et le contraint à s'enlacer étroitement au tronc de la dialectique (...) [A cause de Socrate et de la dialectique] « A présent, entre la vertu et la sagesse, entre la foi et la morale, il faut qu'il y ait une liaison visible et nécessaire ; désormais, la conception transcendante eschyléenne de l'équité est ravalée au principe superficiel et impudent de la « justice poétique » ». ¹⁷⁴⁵

Selon Nietzsche, l'Antiquité grecque a vu se dérouler un affrontement décisif dans l'histoire de la pensée humaine : la passation de pouvoir entre la tragédie et la philosophie. Avant que Socrate et plus particulièrement Platon n'installe la philosophie comme une discipline autonome ayant une place primordiale dans le champ de la pensée, l'approche du monde se faisait essentiellement par le biais des pièces tragiques créées par Eschyle ou Sophocle. La réalité était donc perçue par un prisme artistique, dont les valeurs et les sources ne sont pas en adéquation avec celles de la philosophie : « Tandis que chez tous les créateurs, l'instinct est précisément la force positive, créatrice, et la raison consciente une fonction critique, décourageante, chez Socrate, l'instinct se révèle critique et la raison créatrice, véritable monstruosité *per defectum* ! »¹⁷⁴⁶. La tragédie présente des mythes fantaisistes où les personnages effectuent des actions immorales et suicidaires, il s'agit d'un spectacle qui pour les philosophes n'a que peu de valeur, sinon émotionnelle. Selon Socrate, elle ne s'adresse pas véritablement à l'esprit, et ceux qui ont à l'esprit la recherche de la réalité n'y trouveront pas leur compte : « « Mais en fait Socrate ne pensait pas un instant que la tragédie pût « dire la vérité » ; sans compter qu'elle s'adressait aux gens « sans trop d'esprit » »¹⁷⁴⁷ »¹⁷⁴⁸. La philosophie y oppose son schéma rationnel et moral, où ce qui est exposé est *ce qui est* et *ce qui doit être fait*, et où *ce qui doit être évité* est explicitement dénoncé, là où la tragédie expose une vision beaucoup plus ambiguë des choses, les personnages principaux étant tout à la fois des héros et des criminels, tels Prométhée ou Œdipe. Dans la tragédie, la leçon à tirer est bien plus sujette à l'interprétation. C'est ce flou artistique qui dérange profondément les philosophes, méfiants devant cet art populaire et influents. Ils craignent que la tragédie n'insémine la société de ses graines maléfiques, et que la Cité n'enfante plus que des individualités gonflés d'*hybris*. La tragédie, dont le rapport au monde se base selon Nietzsche précisément sur l'ambivalence des forces qui la compose, est attaquée dans sa nature même par la

¹⁷⁴³ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Classiques de la philosophie, Livre de Poche, Paris, 2009, p. 110.

¹⁷⁴⁴ Cf. *Ibid.*, p. 35 ; 111.

¹⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 115.

¹⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 111.

¹⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 101.

¹⁷⁴⁸ B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche op.cit.*, p. 61.

philosophie qui décide de la disqualifier selon ses termes à elle, s'érigeant alors comme la seule façon raisonnable de parler du monde¹⁷⁴⁹. Avec la requalification de la tragédie par la philosophie, c'est toute une façon de concevoir le réel qui est mise en sommeil, camouflée, ligotée par « l'amour de la sagesse » qui lui impose désormais sa loi. Nietzsche considère cela comme une perte, car cette première vision avait le mérite de ne pas être à ce point consciente d'elle-même, et n'avait pas pour but de s'imposer dans le champs des connaissances. Remontant temporellement aux origines mêmes de la civilisation, la tragédie possède aux yeux du penseur allemand une crédibilité du fait de son « innocence », ce que la philosophie, dont le but-même est d'éradiquer l'innocence, ne saurait revendiquer. Socrate, Platon et Aristote parviennent à domestiquer la tragédie, qui devient avec Euripide une discipline frivole et sans intérêt¹⁷⁵⁰. C'est à partir de ce moment-là que la définition du réel est toute entière déléguée à la philosophie, qui en profite pour faire main basse sur l'art et lui dicter sa conduite. C'est ce que Bertrand Dejudin va appeler la subordination de l'éthique à l'esthétique : « « La jouissance esthétique s'exprime d'abord chez nous sous la forme d'une élévation morale : ce qui signifie que nous ne comprenons l'art qu'à partir de notre propre élévation morale, en sorte que l'exigence morale décide chez nous la forme de la jouissance artistique » »¹⁷⁵¹. Dans la cité contemporaine, humaniste, kantienne, l'éthique détermine l'esthétique »¹⁷⁵². La disqualification de l'art, ou en tous les cas sa place secondaire dans la hiérarchie des activités humaines par la philosophie fait long feu, et Nietzsche considère que cet empire prospère jusqu'à sa propre époque. On trouve encore chez Kant la trace de cette autorité suprême de la philosophie sur les choses de l'art qui sont ravalées au rang de l'inoffensive esthétique : « Kant a littéralement fait de l'art un phénomène qui est beau en ce qu'il « provoque un plaisir désintéressé », ce qui constitue, pour Nietzsche, l' « erreur radicale » »¹⁷⁵³. Nietzsche se représente donc la philosophie comme une sorte d'adversaire à combattre, un adversaire ayant développé des armes redoutables : logique, raison, moral, sens de la justice, conscience approfondie... autant d'actions possibles, qui ne semblent pourtant pas trouver grâce à ses yeux pour faire état du réel.

Ces considérations sur la domination de la philosophie dans le champ du savoir humain, et la position de Nietzsche vis-à-vis de celle-ci nous rappelle assez fortement celle de Lavier en ce qui concerne l'art conceptuel, qui se base lui aussi largement sur la philosophie « classique ». Dans sa façon de chercher à exprimer la réalité en art, le conceptuel reprend très largement le schème platonicien. Le combat contre le rétinien, la peinture, les œuvres d'art physique se tient dans les mêmes termes que celui que la philosophie livra à la tragédie. On lui reprochait son caractère illusionniste, sa dépendance aux sensations et à l'émotion, son excitation superficielle du spectateur. Pour l'art conceptuel, il s'agit de prendre le pouvoir au « gouvernement en place », en utilisant pour cela la démarche socrato-platonicienne. Arthur Danto reprend le fil de cette évolution, et décrit de quelle manière la philosophie, ou l'art qui s'en revendique, discrédite l'art :

¹⁷⁴⁹ Cf. *ibid.*, pp. 56-57.

¹⁷⁵⁰ Nietzsche y accorde de nombreux passages dans *La Naissance de la tragédie*.

¹⁷⁵¹ F. Nietzsche, *Fragments Posthumes, 1871, op.cit.*, p. 378.

¹⁷⁵² B. Dejudin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche, op.cit.*, p. 148.

¹⁷⁵³ *Ibid.*, p. 208.

« Il évoque deux « mouvements (...) véritables agressions menées par la philosophie contre l'art. Le premier mouvement tente de rendre l'art éphémère en le considérant comme apte uniquement à donner du plaisir ; le second consiste dans l'idée qu'il n'est autre chose qu'une forme aliénée de la philosophie : un baiser provoquant le réveil suffit à faire reconnaître que de tous temps l'art a été en réalité une forme envoûtée de la philosophie. Ces deux assujettissements de l'art sont présents dans la philosophie de l'art de Platon - en fait ils *constituent* sa philosophie de l'art »¹⁷⁵⁴. « [La philosophie] consiste à faire accepter une ontologie selon laquelle la réalité est immunisée logiquement contre l'art. (...) l'histoire de la philosophie ne cesse d'alterner entre l'effort analytique visant à établir le caractère éphémère de l'art et par là à le désamorcer, et la décision de lui accorder un certain degré de validité en considérant qu'il fait la même chose que la philosophie, mais de manière malhabile. »¹⁷⁵⁵, « L'art apparaît chez [Platon et Kant] comme une sorte de villégiature ontologique loin des préoccupations qui nous définissent en tant qu'hommes, et partant comme une occupation qui « ne fait rien arriver » »¹⁷⁵⁶.

Les artistes en conséquence ont cherché à donner à l'art un crédit philosophique, où il serait enfin en mesure d'agir sur le monde : en politique, en pensée, dans la société... l'entreprise de démolition de l'art par la philosophie est allée si loin que les artistes, comme les tragédiens en leur temps, furent convaincus de la fragilité de leur pratique et de la nécessité de son allégeance à la philosophie :

« La distance esthétique n'est qu'une métaphore raffinée du procédé platonicien. C'était là une stratégie hardie et finalement victorieuse, puisqu'elle a amené des artistes sérieux à penser que leur tâche consistait à réaliser la beauté. Le piédestal métaphysique sur lequel est placé l'art (...) implique donc un déplacement aussi brutal que celui qui a transformé les femmes en dames et les a reléguées dans des boudoirs où elles s'adonnaient à des activités qui apparemment relevaient d'une finalité sans fin spécifique -par exemple la broderie, l'aquarelle, le tricot - transformation qui en faisaient des êtres frivoles au service du plaisir, soi-disant désintéressé, d'un oppresseur »¹⁷⁵⁷.

Pour Danto, la philosophie mène contre l'art une bataille millénaire pour la domination des esprits, une sorte d'éternelle campagne politique où le candidat ne cesse de dénigrer et de rabaisser son opposant de façon à le décrédibiliser aux yeux des électeurs. Cet acharnement est pour lui révélateur : puisque la philosophie a éprouvé dès sa naissance le besoin de se confronter à l'art et qu'une partie non-négligeable de sa rhétorique est toute entière vouée à ce combat, elle semble finalement s'être formée en négatif de l'art, cherchant à prendre systématiquement la direction contraire tout en dénigrant farouchement son aîné. C'est ainsi qu'il explique l'interminable lignée de philosophes, de Socrate à Hegel, qui considérèrent la création artistique sans aide philosophique comme infirme : Danto veut plutôt se demander si « l'art ne serait pas plutôt la raison pour laquelle la philosophie a été inventée : les systèmes philosophiques seraient en fin de compte des architectures pénitentiaires qu'il est difficile de ne pas voir comme des labyrinthes servant à enfermer des monstres afin de nous protéger de quelque redoutable danger métaphysique »¹⁷⁵⁸. La philosophie apparaît alors comme une sorte de pendant complétant l'action artistique, masquant malhonnêtement son insuffisance par l'offensive littéraire. La « philosophisation du monde » poursuit son cours jusqu'au XX^e siècle où, par l'intermédiaire du Duchamp, elle contamine enfin complètement sa némésis, la période conceptuelle achevant la conversion. L'art devient alors réflexion philosophique, théorique, critique à propos de lui-même et

¹⁷⁵⁴ A.C. Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, Seuil, Paris, 1993, p. 15.

¹⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 32.

se débarrasse de ses propres outils pour troquer ceux de son adversaire, et quand bien même il voudrait s'en défaire, c'est encore au moyen de ceux-ci qu'il le peut, comme l'atteste l'œuvre de Nietzsche : « l'art est arrivé si près de devenir sa propre philosophie qu'il semblait avoir besoin de l'aide de la philosophie pour ne pas perdre son identité à l'occasion de la réflexion philosophique au sujet de lui-même »¹⁷⁵⁹. Ainsi, au moment où Lavier entame sa carrière, le processus décrit et redouté par Nietzsche est arrivé à sa complétion, et l'artiste bourguignon va contester avec la même véhémence cette hégémonie du concept dans l'accès au réel. Sans nécessairement accepter la totale validité de cette théorie, on peut au moins constater que Lavier comme Nietzsche ressent profondément la domination philosophique sur la création artistique, et regrette cet état de fait. L'époque dans laquelle se situe l'artiste est d'autant plus éprouvante qu'elle évolue sous le joug de la science, qui avec les mêmes armes que la philosophie, raison et logique, domine le champ cognitif et se nourrit d'elle-même. Le savoir est devenu valeur autonome :

« Une dernière remarque au sujet de la technoscience actuelle. Elle accomplit le projet moderne : l'homme se rend maître et possesseur de la nature. Mais en même temps elle le déstabilise profondément : car sous le nom de « la nature », il faut compter aussi tous les constituants du sujet humain : son système nerveux, son code génétique, son cortex, ses capteurs visuels, auditifs, ses systèmes de communication, notamment linguistiques, et ses organisations de vie en groupe etc. Finalement sa science, sa technoscience, fait, elle aussi, partie de la nature. On peut faire, on fait de la science de la science comme on fait de la science de la nature. De même pour la technologie, tout le domaine STS (science technique société) s'est créé depuis une dizaine d'années à partir de cette découverte : l'immanence du sujet à l'objet qu'il étudie et transforme. Avec sa réciproque : les objets ont des langages, et connaître ceux-là, c'est pouvoir traduire ceux-ci. Donc immanence de l'intelligence aux choses »¹⁷⁶⁰.

Philosophie et science ont selon cette thèse, perdu de vue leur objectif et ne recherchent plus que leur propre expansion. Ces deux disciplines, qui refusent l'art comme moyen de connaissance valable et récusent ses procédés – intuition, irrationalité, sensibilité,... – sont alors considérées comme les irréfutables pourvoyeurs de vérités. Pour l'artiste, la sensation d'étouffement provoque le besoin de chercher ailleurs les réponses aux questions qu'il se pose. Si comme le pensait Duchamp, les artistes ont pour mission de combattre ce qu'ils considèrent comme une *doxa* ou un programme, alors l'artiste doit se sentir l'obligation d'explorer d'autres voies : « Dans l'art de perturbation, l'artiste ne se réfugie pas derrière les conventions : il ouvre un espace que les conventions ont comme mission de maintenir clos »¹⁷⁶¹. On remarque alors chez Lavier comme chez Nietzsche la volonté de prendre le contrepied des recommandations de la philosophie et de la science, en revenant à la matérialité, au sensible, au phénomène. Sans éliminer la profondeur nécessaire à l'exercice de la pensée, ils vont simplement tenter de trouver d'autres moyens d'activer celle-ci. Comme le déclare Bousteau : « Les œuvres de Bertrand Lavier lavent plus blanc et modifient notre perception en nous incitant à penser autrement »¹⁷⁶².

1.2. Un réel chaotique

¹⁷⁵⁹ *Ibid.*, pp. 217-218.

¹⁷⁶⁰ J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondances, 1982-1985*, op.cit., pp. 39-40.

¹⁷⁶¹ A.C. Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, op.cit., p. 161.

¹⁷⁶² F. Bousteau, « Conversation avec Bertrand Lavier : « Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » », in *Beaux-Arts Magazine* n° 340, octobre 2012, p. 106.

Nietzsche développe une vision particulière de la réalité. Selon lui, celle-ci est composée de différentes forces antagonistes qui la nourrissent et la font évoluer. Celle-ci prend un aspect alors difficilement pénétrable, tant les éléments qui la construisent sont à la fois antagonistes et complémentaires. Le réel chez Nietzsche n'est pas une sphère immaculée aux contours purs et lisses, il parle de « ce monde éternellement imparfait, image d'une éternelle contradiction »¹⁷⁶³.

La première chose à noter en ce qui concerne le réel tel que Nietzsche le conçoit est l'absence de différences entre l'âme – ou l'esprit –, et le corps. Cette démarche le distingue considérablement de tous ses condisciples – à l'exception de Spinoza –, où la distinction est systématiquement faite. Il déclare qu'il s'agit de « l'antithèse populaire et totalement fautive de l'âme et du corps »¹⁷⁶⁴. Chez l'Allemand, l'un est le prolongement de l'autre, sans qu'il n'y ait de véritable conflit, l'âme n'apparaissant que comme une partie du corps¹⁷⁶⁵. On rejoint ici en quelque sorte le schème épicurien où l'esprit naît de l'atome, même si la démarche de Nietzsche est volontairement moins scientifique. Si une dépendance doit être établie, celle-ci se crée de l'esprit au corps et non l'inverse : « Le corps créateur a formé l'esprit à son usage pour être la main de son vouloir »¹⁷⁶⁶. Le corps devient chez lui la « grande raison », appelé aussi le Soi, par opposition au Moi qui lui désigne l'esprit :

« Par delà tes pensées et tes sentiments mon frère, il y a un maître puissant, un sage inconnu, qui s'appelle le Soi. Il habite ton corps. Il est ton corps. (...) Ton Soi rit de ton Moi et de ses bonds prétentieux « Que m'importent ces bonds et ces envols de la pensée ? se dit-il. Ils me détournent de mon but. Car je tiens le Moi en lisières et je lui souffle ses pensées » »¹⁷⁶⁷.

Pendant, la partie spirituelle, qui connaît moins de limites que le corps, se sent obligée de tout s'approprier et de revendiquer une place qui n'est pas la sienne : « Ce que pressent l'intelligence, ce que connaît l'esprit n'a jamais sa fin en soi. Mais l'intelligence et l'esprit voudraient te convaincre qu'ils sont la fin de toute chose ; telle est leur fatuité »¹⁷⁶⁸. Cette volonté de tout absorber permet au philosophe de comparer l'esprit à un estomac¹⁷⁶⁹. Cette voracité, qui ressemble du reste à l'agressivité politique de la philosophie envers l'art, pousse l'esprit à se penser différent du corps et à proclamer sa supériorité sur lui, de façon à justifier et fortifier son pouvoir :

« Jadis l'âme jetait sur le corps un regard de mépris ; et rien n'était estimé plus haut que ce mépris. Elle le voulait maigre, hideux, famélique. Elle pensait ainsi échapper à ce corps et à la terre. Cette âme elle-même, oh ! qu'elle était encore maigre, hideuse et famélique ! Et cette âme trouvait sa volupté à être cruelle »¹⁷⁷⁰, « On a persuadé à votre esprit qu'il fallait mépriser la terre, mais on n'a pas converti vos entrailles : or c'est *elles* ce qu'il y a de plus puissant en vous (...) « Et maintenant votre esprit a honte de faire ce que commandent vos entrailles, et pour se dérober à sa honte il prend des chemins détournés et mensongers »¹⁷⁷¹.

Cette remise en cause de la différenciation entre corps et esprit n'est pas innocente de la part de Nietzsche. Il s'attaque ici à un fondement de la pensée occidentale profondément enraciné

¹⁷⁶³ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, GF Flammarion, Paris, 1996, p. 68.

¹⁷⁶⁴ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op.cit.*, p. 159.

¹⁷⁶⁵ Cf., F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *ibid op.cit.*, p. 72.

¹⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 73.

¹⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 72.

¹⁷⁶⁸ *Ibid.*

¹⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 259.

¹⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 168.

dans la philosophie comme dans la religion, les deux ciments de notre civilisation. La séparation esprit/corps est aujourd'hui l'apanage de tout un art, élitiste ou non, qui goûte peu le visuel, qu'il pense destiné à un public frustré. Finalement, le but est le même pour les premiers penseurs. Ceci constitue de la part du philosophe allemand comme une véritable déclaration de guerre aux prérequis de la pensée, et un préalable à son futur programme de « renversement de toutes les valeurs ». En refusant de base cette distinction, Nietzsche pense pouvoir se permettre de reprendre la pensée à zéro pour établir de nouvelles directions qu'il estime plus pertinentes. Nietzsche ne croit donc pas à la séparation des deux, ni même quelque part à la différence entre les deux. Sa croyance relève du « monisme universel » et du « monisme individuel » où seul le langage sépare l'un de l'autre. Pour lui, l'intérêt de redimensionner l'esprit aux limites du corps est d'éliminer la transcendance et de revenir à ce que l'humain peut réellement saisir. Comme chez Epicure encore une fois, *ce qui est doit pouvoir être ressenti*¹⁷⁷². Ce qui est purement céleste, purement spirituel, sans aucun lien avec le terrestre ne saurait avoir de quelque valeur, puisque personne ne pourrait en faire l'expérience : « Ô grand astre ! que serait ton bonheur, si tu n'avais ceux que tu éclaires ? »¹⁷⁷³. Si l'expérience est possible c'est que le lien se fait et par conséquent, qu'une substance commune à l'esprit et au corps est possible et pensable. On retrouve ici quelque chose que nous avons soulevé maintes fois chez Lavier, cette alliance de la matérialité et de la conceptualité permanente, indissociable, où l'on doit à la fois utiliser ses yeux et son cerveau, où l'œil doit réfléchir et le cerveau regarder, sous peine de ne pas pouvoir accéder à l'œuvre : « quand on fait cela, il y a toujours des écoles de pensée - que je trouve obsolètes - qui opposent ces deux mondes et renvoient dos à dos des gens qui peignent et d'autres qui ne peignent pas. La question ne se situe pas là »¹⁷⁷⁴. On se rappellera alors de l'expression « pensée visuelle » qui fut employée pour décrire le travail de l'artiste. Ici la pensée de Nietzsche permet d'articuler et de conceptualiser clairement ce qui est en gestation dans les œuvres de Lavier : une équité indiscutable entre la part de l'esprit et la part du corps, qui trouve ici sa résolution, puisque les œuvres ne s'adressent ni à l'un ni à l'autre mais aux deux qui seraient en fait une seule et même chose. Mais il faut plonger encore plus loin dans la pensée du philosophe allemand pour préciser tout cela.

Passée la constitution de l'Humain et de son indivisibilité, il nous reste encore à connaître la nature du réel. Comme nous le suggérons plus haut, la réalité chez Nietzsche prend un aspect à la fois monolithique et complexe, où s'entrecroisent des forces conflictuelles. Le réel c'est là où « toutes choses sont enchaînées, enchevêtrées, amoureusement liées »¹⁷⁷⁵. Le réel est régi par deux forces principales que Nietzsche a identifiées sous les traits de deux dieux antiques, Apollon et Dionysos. La figure d'Apollon revêt plusieurs attributs. Divinité solaire, la force apollinienne est celle de l'ordre, du savoir et de la beauté. On peut considérer cette force comme le moteur de la science, de la philosophie, mais aussi des arts plastiques. Apollon cherche à illuminer le monde, à en éradiquer l'ombre. Il trie, classe, définit, clarifie¹⁷⁷⁶. En créant ces lignes de démarcation, il

¹⁷⁷² *Ibid.*, pp. 74; 128.

¹⁷⁷³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷⁷⁴ Entretien avec J. Sens, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 73.

¹⁷⁷⁵ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, op.cit.*, p. 383.

¹⁷⁷⁶ Cf. F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, op.cit.*, p. 92.

permet l'individuation, la séparation de l'humanité en unités séparées et indépendantes, aux aspirations diverses, dont le dépassement d'elle-même. Par le rêve et l'espoir, Apollon apprend aux hommes à attendre un bien, et un mieux, où règneront le calme et l'harmonie.

La force dionysiaque vient se placer en contrepoint de celle-ci. Plus sombre, moins amicale, elle s'adresse en priorité au corps, aux muscles, aux sens. A propos de la musique dionysiaque, il dit ceci : « « Tout art agit comme suggestion sur les muscles et les sens, qui, à l'origine, chez l'homme naïf aux dispositions artistiques, sont actifs (...) - il parle à cette espèce au corps subtilement excitable » »¹⁷⁷⁷. Par-dessous tout, Dionisos se pose comme le garant d'une forme de dépassement, de débordement, d'agitation, dans un besoin vital de tout connaître et de tout posséder :

« Le mot « dionysiaque » exprime un besoin d'unité, un dépassement de la personne, de la banalité quotidienne, de la société, de la réalité, franchissant l'abîme de l'éphémère ; l'épanchement d'une âme passionnée et douloureusement débordante en des états de conscience plus indistincts, plus sains et plus légers ; un acquiescement extasié à la propriété générale qu'a la Vie d'être la même sous tous changements, également puissante, également enivrante ; la grande sympathie panthéiste de joie et de souffrance, qui approuve et sanctifie jusqu'aux caractères les plus redoutables et les plus déconcertants de la Vie ; l'éternelle volonté de génération, de fécondation, de Retour ; le sentiment d'unité embrassant la nécessité et celle de la destruction »¹⁷⁷⁸.

Dionysos, là où Apollon appelait au calme, appelle au désordre et au chaos, incarnant ainsi une part du réel qui échappait à son pendant. Le monde ne peut se concevoir absolument comme un système bien huilé, calme et rationnel. Il est aussi fait de saillies violentes, illogiques, injustes. C'est le dieu de la vigne qui s'approprie cette force :

« Dionysos rompt les unions consacrées au profit d'une fusion anarchique, éphémère et violente entre les êtres. Il rappelle que, dans le magma de la nature, le mouvement étant premier, toute unité idéale est destinée au déchirement »¹⁷⁷⁹, « La pensée dionysiaque est celle de la dissolution des formes, de l'éclatement des identités, de l'effondrement des certitudes, de la dérision des principes éthiques ou logiques face à la puissance pulsionnelle, erratique »¹⁷⁸⁰.

Il combat alors Apollon sur deux plans : la recherche de l'individuation, et celle de la vérité. Le combat contre l'individuation est une conséquence de la nature terrienne, unique du dionysiaque, où l'on cherche à refaire fusionner les êtres avec la terre, après qu'ils eussent été séparés par l'action apollinienne. Cette individuation, cette force civilisatrice, les a coupés de leur essence profonde, et donc de ce qui leur était commun. La force dionysienne, par la fougue et l'oubli de soi dans l'ivresse, autorise la réunion profonde des êtres :

« Nous exigeons, dans toute manifestation artistique et à tous les degrés de l'art, avant tout et en premier lieu la victoire sur le subjectif, l'indépendance relativement au « moi » »¹⁷⁸¹, « Richard Wagner dit de la civilisation qu'elle est abolie par la musique comme la clarté produite par la lueur d'une lampe est annihilée par la lumière du jour. De la même manière, je crois que l'homme civilisé grec se sentait annihilé en présence du chœur des satyres, et c'est l'effet le plus immédiat de la tragédie dionysienne que les institutions politiques et la société, en un mot les abîmes qui séparent les hommes les uns des autres, disparaissent devant un sentiment irrésistible d'identification qui les ramène au cœur de la nature »¹⁷⁸².

¹⁷⁷⁷ F. Nietzsche, *Fragments posthumes, début 1888-janviers 1889*, NRF, Gallimard, Paris, 1977, p. 86 in M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, Thémis philosophie, Puf, Paris, 1998, p. 141.

¹⁷⁷⁸ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 8.

¹⁷⁷⁹ B. Dejudin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 39.

¹⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷⁸¹ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., pp. 64-65.

¹⁷⁸² *Ibid.*, pp. 77-78.

On perçoit donc ici la nécessité de briser les effets de la civilisation, de l'ordre, de ce qui est attendu, pour mieux accéder à la vérité du monde. C'est ici d'ailleurs que la force dionysienne prend tout son sens. Dans sa déconstruction méthodique et irrésistible de l'écheveau apollinien, elle permet à l'homme de voir la réalité sans son maquillage civilisationnel :

« La sphère de la poésie n'est pas en dehors du monde comme le rêve impossible d'un cerveau de poète ; elle veut être justement le contraire, l'expression sans fard de la vérité, et, pour cela, il lui faut précisément rejeter la fausse parure de cette prétendue réalité de l'homme civilisé. »¹⁷⁸³, « La démesure révéla la vérité, la contradiction, l'extase née de la douleur s'exprima spontanément au cœur de la nature »¹⁷⁸⁴.

Cette destruction est nécessaire car Apollon, dans son obsession de l'ordre et de l'agrément, a paré la réalité d'un masque, qui son nom l'indique déforme ses véritables traits. Pour rendre la réalité acceptable et intelligible, Apollon l'a déformée. Dionysos lui rend sa véritable apparence : chaotique, injuste, agitée. Seul l'abandon des réflexes culturels permet de la regarder en face, telle qu'elle est, sans besoin de lui donner sens et limite à tout prix. Le dieu du vin apparaît alors comme l'incarnation des forces indescriptibles, injustifiables, inqualifiables de la nature, qui existent pourtant et qu'il faut savoir accepter.

Avec deux élans aussi contrastés, on imagine que leur rencontre ne peut que prendre l'apparence d'un violent affrontement, et que différentes parties de la vie, de la cultures, des actions humaines, vont relever de l'un ou de l'autre camp, créant des zones de conflit. Ceci n'est pas exact. Si le conflit existe, il est interne, et existe en toute chose, ces deux énergies étant à la base de la vie elle-même. Comme dans la figure du Yin et du Yang, chacun porte en soi une part de l'autre. Ainsi, la découverte de la vérité du chaos, élément dionysien donc, se fait par le truchement du besoin apollinien de savoir, tandis que la tendance apollinienne à tout connaître et tout ordonner, à poser la main sur tout, est le reflet d'une démesure typiquement dionysienne. Apollon et Dionysos sont présents en chaque chose, permettant d'expliquer ce qui en est rationnel et ce qui en est chaotique. Le phénomène de la guerre par exemple, peut tout à fait se concevoir selon les deux points de vue, et répond à des logiques simultanées. Il y a donc une forme d'équilibre, un équilibre paradoxalement non-apaisée, sans cesse bouillonnant, entre ces deux forces. Celles-ci se retrouvent pleinement dans la figure du héros tragique, qui se jette à corps perdu dans sa quête d'individuation, en courant à sa perte, « mi-dieu mi-homme, sans souffrir de n'être, en vérité, ni l'un ni l'autre »¹⁷⁸⁵. Le réel porte chez Nietzsche cette profonde ambivalence, qu'on ne doit pas défaire ou occulter sous prétexte de vouloir dire la vérité. Celle-ci n'a pas à subvenir à nos besoins de morale et de logique. Chez lui, le vrai ne vient pas nécessairement du bien, mais du chaos qui parfois crée le mal, parfois l'inverse. Il faut louer et non pas regretter cet état, et accepter la nature cruelle de la beauté. : « Ainsi que d'un buisson d'épines naissent des roses »¹⁷⁸⁶. Le monde n'est pas entièrement explicable selon un simple point de vue logique et philosophie, et il faut savoir faire preuve de souplesse et de recul pour l'appréhender dans son ensemble. Nietzsche insiste bien sur la caractère éternellement ambivalent des choses, qui ne sont

¹⁷⁸³ *Ibid.*, p. 80.

¹⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷⁸⁵ Cf. B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 45.

¹⁷⁸⁶ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 58.

jamais totalement d'un côté ou de l'autre. Le cas de la beauté est significatif, puisque chez lui, celle-ci s'accompagne d'éléments terrifiants : « « Il n'y a pas de beauté sans une profondeur effrayante » »¹⁷⁸⁷. Ainsi, il ne faut pas se laisser tromper. Bien souvent, on réduit Nietzsche au besoin dionysien, ce besoin de destruction, cette volonté de tout renverser avec la fameuse « philosophie au marteau ». Or, il apparaît bien que pour lui, il est nécessaire d'admettre la présence de ces deux forces sans avantager l'une par rapport à l'autre, chacun étant une part de la vie. Le philosophe a du, politiquement, insister majoritairement sur le besoin d'un retour au dionysiaque, à une époque dominée par la philosophie et la science, où l'Apollinien régnait sans partage. Il croit fermement dans ce besoin de savoir, de conceptualisation, de rejet de la pure phénoménalité : « Nietzsche, contre Schopenhauer récuse l'hypothèse subjectiviste du phénoménisme, qui fait de tout le réel une forme de projection représentative derrière laquelle rien n'existe, comme si la réalité était un voile entièrement issu de la volonté de l'être humain. »¹⁷⁸⁸. C'est ce qui le pousse à revendiquer un équilibre dans les tâches du philosophe et de l'artiste, tous deux nécessaires à l'appréhension du réel, chacun ayant accès à une part de celui-ci, « C'est pourquoi, il représentera toujours le philosophe et l'artiste comme des types humains aux fonctions diverses voire rivales et contradictoires, mais surtout *complémentaires* »¹⁷⁸⁹. Le réel chez Nietzsche apparaît alors comme un tourbillon chaotique que seul un esprit disposé à en employer les moyens philosophiques comme les moyens artistiques saurait saisir pleinement.

Ce qui nous ramène directement au travail de Lavier, dont on a souligné à maintes reprises le caractère simultanément conceptuel et plastique. On retrouve comme chez Nietzsche l'importance du retour au corps, une valeur trop longtemps oubliée et méprisée dans l'art. En créant des peintures et des sculptures, Lavier redonne à l'art une dimension sensible qu'il semblait avoir perdue, ou en tous cas qu'il ne revendiquait plus, sans négliger la nécessité de la réflexion. Il ne s'agit pas simplement de retourner à la matérialité de l'objet, après une période centrée sur l'immatérialité des décisions et des échanges, mais de mobiliser toutes les formes de corporéité. C'est la présence physique de l'objet, mais aussi la matière de la peinture, la couleur, l'équilibre des formes. C'est aussi l'approche physique du spectateur, voué à tourner autour, à avancer pour mieux voir les détails et s'apercevoir de l'intervention de l'artiste, Le retour à l'utilisation du corps se situe donc à plusieurs niveaux : le mouvement de l'artiste, le regard de l'artiste, le mouvement du spectateur, le regard du spectateur. Le corps de l'artiste est aussi mis en jeu de manière explicite dans la série des objets peints, Lavier faisant bien remarquer que c'est lui et lui seul qui peint, que c'est du reste « la seule chose qu'[il]fait », entérinant ainsi l'importance de ce geste. Il évoque même à l'occasion son plaisir de mettre ainsi en action son corps pour créer des œuvres d'art : « Cela se passe à mon corps défendant. Je m'amuse à faire ça, à ma grande surprise »¹⁷⁹⁰. Le caractère dionysiaque de ce plaisir est d'autant plus évident, non seulement parce qu'il s'agit d'une

¹⁷⁸⁷ F. Nietzsche, *Fragments posthumes, automne 1869-printemps 1872*, p. 277 in M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche, op.cit.*, p. 102.

¹⁷⁸⁸ B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche, op.cit.*, p. 164.

¹⁷⁸⁹ M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche, op.cit.*, p. 90.

¹⁷⁹⁰ « Faites-vous repeindre par Bertrand Lavier ». Entretien avec D. Soutif, in *Bertrand Lavier, Conversations, op.cit.*, p. 25.

utilisation libre du corps, mais surtout parce que le sentiment agréable qui en résulte n'était absolument pas prémédité. La dimension dionysienne de son travail s'exprime aussi dans son inclinaison au défaut apparent, à ce qui n'est pas immédiatement logiquement acceptable :

« Rien n'est plus évident que ces éléments de façades d'immeubles que j'appelle les *Reliefs-peintures*. C'est propre, lisse, net, puis, petit à petit, on a le sentiment d'un porte-à-faux, d'un bizarre basculement. Même chose, pour le bloc de bronze et le bloc de peinture. Il y a là comme une question qui paraît au premier abord primaire ; ensuite, on se rend compte qu'elle n'a pas véritablement de réponse, ou que c'est une réponse indéfiniment différée. Ces deux monstres magnétiquement attirés l'un vers l'autre, se renvoient dans leur hypothétique identité dans un étrange jeu de miroirs. Cette œuvre (...) présente, comme les autres, une sorte de vice de forme »¹⁷⁹¹.

Il y a dans les œuvres de Lavier quelque chose de premier abord inacceptable, une difficulté à comprendre pourquoi l'artiste a fait ces choix-là, et pourquoi ose-t-il nous les proposer. Lavier propose à voir un monde inconnu, jamais-vu, une recomposition du monde où l'on ne retrouve pas immédiatement ses marques, les réfrigérateurs étant devenus des morceaux de sculptures, et les escabeaux s'étant transformés en tableaux. Il y a là une forme de déception de l'attente par rapport au monde, où l'artiste dérober au spectateur la vision attendue qu'il avait d'un objet, pour lui imposer la sienne. Marcadé, quant à lui, lorsqu'il pense à l'évidence du caractère des pièces de Lavier, au sens où l'on ne les voyait pas parce qu'elles étaient trop voyante, parle de désespoir, autre valeur à rapprocher de Dionysos¹⁷⁹². Le travail de Lavier ne met pas en scène une acceptation immédiate, sans débat, consensuelle. Il faut faire une bataille en soi-même, et avec ses interlocuteurs, pour dégager l'esthétisme profond des pièces. C'est un travail qui sciemment, divise plus qu'il ne fédère¹⁷⁹³. Lavier, dans cette optique, ne cache pas sa préférence pour le panache, le bon coup, la tentative enlevée, plutôt qu'une méthode absolument rationnelle et quelque peu robotique. Il fait ainsi une analogie sportive :

« Je possède, c'est vrai, une conception assez manichéenne et finalement très morale du style et de la manière. Entre Borg et McEnroe, j'ai choisi. Je ne vous cacherais pas bien évidemment, que c'est en faveur de Mc Enroe ! En formule 1, de la même manière, j'ai choisi Gilles Villeneuve. De plus, il est mort en course ! Je le regrette, naturellement, mais il est mort en course ! »¹⁷⁹⁴.

Ainsi, Lavier ne se met pas du côté de celui qui gagne à tous les coups, de la méthode résolument mécanique, mais plutôt de l'ombrageux qui gagne avec un peu de chance et joue en fonction de ses émotions. L'analogie entre Borg et McEnroe est de ce point de vue excessivement éclairante. Borg, le suédois blond, au jeu ultra-efficace et froid, tombeur de multiples records et à la longue domination sur le tennis mondial –un Apollon tennisman, donc–, est délaissé au profit d'un Américain brun teigneux, plus connu pour ses coups de colères, son usage avoué de stéroïdes et ses défaites glorieuses que son palmarès –un Dionysos sportif, donc.

Pour autant, l'art de Lavier ne sombre jamais dans un chaos échevelé ou une tornade sentimentale. Comme Nietzsche, la mise en avant du caractère phénoménal du travail de Lavier est à comprendre comme une action politique visant à rééquilibrer les choses, après une période de

¹⁷⁹¹ « La joie des longs chantiers ». Entretien avec J. Henric, in *Bertrand Lavier, Conversations, op.cit.*, p. 117.

¹⁷⁹² Cf., « Il est encore possible de ne rien comprendre aux œuvres de Bertrand Lavier », *op.cit.*, p. 32.

¹⁷⁹³ « Les malentendus sur mon travail sont, il est vrai, pourtant le plus souvent de mise » déclare l'artiste in *ibid.*, p. 31.

¹⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 33.

forte domination conceptuelle. La part chaotique de l'art de Lavier reste mesurée, et est toujours contrebalancée par l'extrême précision de la construction des pièces :

« Les gens un peu familiers de ce que je fais perçoivent toujours dans mes œuvres une sorte de cassure, de fêlure, le sentiment que quelque chose ne va pas, quelque chose qui glisse, échappe, fuit... Une faille imperceptible et pourtant très présente. Pourtant les pièces se présentent toujours de façon très carrée, très affirmative, avec une forte positivité. Elles ne manifestent pas formellement la faille qu'elles présentent en elles. A l'inverse, certaines œuvres d'artistes paraissent torturées, elles exposent, exhibent la faille, le malaise et, en vérité, elles sont d'une totale transparence, d'une limpidité parfaite »¹⁷⁹⁵.

Il expose le déséquilibre, le surgissement, la faille, le chaos, par un biais très ordonné, très harmonieux, et donc de ce fait canalise de dionysien par le truchement de l'apollinien. Si les œuvres de Lavier offrent un spectacle inattendu et perturbant, il ne s'agit pas pour autant d'une orgie débridée et totalement incompréhensible. On reste dans le domaine du décalage subtil, de la gêne dont la provenance n'est pas nécessairement identifiable. Le caractère délicatement complexe du réel chez Lavier ressemble à l'inextricable mariage mystique d'Apollon et Dionysos, dans sa façon de ne jamais choisir entre tel ou tel niveau de réalité : « Je m'explique : un frigidaire repeint est tout autant un frigidaire que de la peinture, ou ni l'un ni l'autre »¹⁷⁹⁶. Cela ressemble à la description du héros tragique énoncée plus haut. Cette approche inhabituelle, à l'encontre des principes conventionnels qui préconisent une différenciation nette entre réel et représentation, permet à Lavier de développer une vision du réel dans l'art nettement plus ambiguë et insaisissable. On l'a vu à maintes reprises, avec les *Photos-reliefs* ou les *Walt Disney Productions* chez Lavier, la réalité peut tout à fait advenir à partir de la représentation. La notion de réel ne se situe plus nécessairement dans l'objet ou son Idée, mais aussi dans son image. Il y a un renversement des valeurs de l'art similaire à celui opéré par Nietzsche concernant la philosophie. En créant des œuvres où le choix définitif et l'absolue distinction sont impossibles, Lavier suit les pas du philosophe allemand dans l'exposition d'un réel complexe et paradoxal. Comme les éléments sont éternellement tiraillés chez Nietzsche entre Apollon et Dionysos, les œuvres chez Lavier sont représenter sans cesse flottantes entre deux mondes, entre objet et image, idée et mensonge, outil et œuvre, l'auteur étant manifestement contre l'idée qu'il faille absolument choisir entre ces deux possibilités qui ne lui apparaissent pas si contradictoires : « Cela me donne paradoxalement une grande liberté, qui me permet d'échapper à une chose qui me désole aujourd'hui : les artistes auraient le choix entre le Grand Palais et les sacs à mains »¹⁷⁹⁷. Pour lui, l'art n'a pas à choisir entre le sérieux et le rire, entre le plaisir et l'édification, entre l'émerveillement et l'éducation. Si l'art doit rendre compte de la vie, alors il ne doit en privilégier aucun aspect. La déclaration suivante pourrait tout à fait venir de Nietzsche : « Je crois que l'art tient autant de la connaissance que du plaisir »¹⁷⁹⁸. On se rappellera alors avec amusement, que la toute première œuvre de Lavier était un trait de peinture blanche sur une feuille de vigne, l'Ampélopsis : l'intervention des arts plastiques, discipline sous la protection d'Apollon, marquée d'un trait lumineux -encore un symbole du dieu

¹⁷⁹⁵ « La joie des longs chantiers ». Entretien avec J. Henric, in *Bertrand Lavier, Conversations, op.cit.*, p. 117.

¹⁷⁹⁶ « Conversation avec Bertrand Lavier ». Entretien avec E. Collard, X. Douroux et F. Gautherot, in *ibid.*, p. 29.

¹⁷⁹⁷ Entretien avec D. Lequeux, *Sons et lumières par Bertrand Lavier : expérience Pommery #6, op.cit.*, p. 8.

¹⁷⁹⁸ « Portrait de Bertrand Lavier ». Entretien avec J. Daive, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 180.

delphique, posée sur un végétal, attribut de Dionysos. L'artiste déclare à propos de cette œuvre qu'il s'agit d' « une transition, en quelque sorte, entre mon amour pour la culture et la nature »¹⁷⁹⁹, entérinant ici la double origine de sa création, dans des termes que n'aurait pas renié le penseur allemand.

L'autre caractéristique majeure du réel chez Nietzsche est sa nature tragique, que nous avons rapidement évoquée plus haut. Peu porté sur l'optimiste et digne élève de Schopenhauer, Nietzsche développe une vision peu amène de la réalité : « La vie humaine est sinistre et toujours dénuée de sens »¹⁸⁰⁰. Cette approche très désenchantée est la conséquence, selon lui, de la révélation apportée par l'élan dionysiaque, qui comme on l'a vu permet à l'homme de se débarrasser de ses lunettes culturelles pour mieux regarder le monde en face. Il se trouve alors devant une réalité glacée, qui sans le secours d'Apollon et de sa force ordonnatrice, apparaît sans oripeaux d'aucune sorte : immorale, illogique, insupportable, donc, pour l'Homme civilisé. Fait aggravant, ceux qui cherchent à échapper à cette machine infernale – ceux qui développent leur individuation donc – sont inévitablement broyés, la vie ne leur laissant pas le loisir de s'évader : « il existe une réalité déterminante unique : la vie, effroyable, force inhumaine qui se venge de tous ceux qui veulent lui opposer leur dignité individuelle »¹⁸⁰¹. Pour Nietzsche, il s'agit d'une fuite inutile, qui n'ajoute que malheur et désespoir, il faut au contraire trouver le courage d'affronter le véritable visage de la réalité. Ainsi, ce réel pourtant parfois horrible, reste *ce qui est*, et donc, *ce qui est à rechercher* : « La connaissance d'une réalité même la plus laide est belle »¹⁸⁰². Cette connaissance est nécessaire et à désirer, car l'affrontement avec celle-ci, et l'indispensable survie qui doit en résulter, affermira sans conteste l'individu. C'est aussi ce que permet l'élan dionysien : en plaçant l'homme dans des conditions différentes de la civilité, de la bienséance, de ce qui doit être selon la société, cet élan lui permet de considérer les choses selon un autre système de valeur non-basé sur la morale ou le bon droit, mais sur l'acceptation joyeuse du chaos. Comme le souligne Dejardin à la suite de Martin Heidegger, l'ivresse dionysiaque permet de penser les valeurs normales, c'est-à-dire les valeurs platoniciennes, comme inutiles dans l'appréhension du réel, et autorise l'acceptation lucide de l'état du monde¹⁸⁰³. Et pour Nietzsche, c'est le rôle de la tragédie, c'est-à-dire l'art, de ne pas mentir à propos de la nature de la réalité, qu'elle doit exposer sans en altérer l'aspect paradoxal. Cette façon, même dans l'art, de ne pas chercher à s'affranchir de la nature cruelle de la réalité est la preuve pour le philosophe de la volonté de vivre malgré tout, ce qui relève d'un exercice supérieur de celle-ci :

« La tragédie n'est pas symbolique, elle ne renvoie pas à autre chose qu'à ce qu'elle expose, elle ne suggère aucune ultravérité et ne laisse supposer aucun sens occulte du vrai et plus nécessaire que ce qu'elle rend visible : la tragédie, c'est l'être en tant qu'il est ce qui est là, c'est le réel dévoilé (...) pleinement »¹⁸⁰⁴, « La scène tragique n'est ni belle, ni vraie, ni juste,

¹⁷⁹⁹ B. Lavier, « Conversation avec Bertrand Lavier : « Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » ». Entretien avec F. Bousteau in *Beaux-Arts Magazine* n° 340, octobre 2012, p. 107.

¹⁸⁰⁰ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit., p. 56.

¹⁸⁰¹ B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 165.

¹⁸⁰² F. Nietzsche, *Aurore*, p. 550 in B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 187.

¹⁸⁰³ Cf. B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 15.

¹⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 224.

ni bonne ; la tragédie est le réel, et le réel est ce qui est voulu ; avec la tragédie antique, la volonté de puissance est un vouloir qui s'origine et se nourrit de la puissance ou, comme on le verra, de l'instinct de vie, sans plus être guidé par aucune valeur ni aucune finalité »¹⁸⁰⁵.

Cette acceptation sans condition de la réalité prend chez Nietzsche le nom d' « amor fati », l'amour du destin, soit la forme la plus saine de réception de la vérité, réception sans heurt, sans peine, sorte de résignation joyeuse et active face au réel imprévisible, qui ne peut être qualifié de méchant car celui-ci n'est guidé par aucune volonté. C'est au contraire le rôle de la volonté humaine d'accepter ce réel et de faire sien le chaos.

Qu'en est-il de Lavier ? On retrouve chez lui l'intuition que la rationalité de bon aloi n'est pas apte à rendre compte du réel. Avec des œuvres telles que *Duco et Ripolin...* ou encore *Polished*, l'artiste met en scène cette fragilité de la supposée idée primaire, qui ne trouve jamais adéquatement sa concrétisation, et par là rend compte de sa propre imprécision. Au final lorsque l'homme pense au concept du lit, il passe d'abord par le lit avant de le conceptualiser. Il faut donc que le lit existe avant. De plus le langage, qui est le moyen d'expression de la philosophie, ne peut que retranscrire imparfaitement la substance de celle-ci, qui s'avère automatiquement trahie par ses propres outils, les mots. Avec de telles œuvres, Lavier dresse un portrait irrégulier de la réalité¹⁸⁰⁶. L'art de Lavier développe une approche de la réalité plus brutale, moins indulgente avec celui auquel elle s'adresse. Le monde de Lavier n'est pas fait de grandes peintures, de sujets moraux, de documentaires éclairants, un vent héroïque n'y souffle pas plus que ne s'y élabore le rassurant mortier de la certitude. C'est d'abord le doute qui est mis en avant : « Dans ce mouvement de bascule entre deux choses, que l'on ne va pas arrêter, on voit s'éloigner devant soi - et c'est rassurant - la vérité, les certitudes. Il n'est quand même pas mal d'arriver à ébranler quelque peu cet édifice »¹⁸⁰⁷. Par delà ce doute, le spectateur est mis face à la réalité la plus banale. Les héros des peintures, les laissés pour-compte des reportages, les grands faits de sociétés ou les dysfonctionnements de notre civilisation qui peuplent habituellement les œuvres d'art sont remplacés par des réfrigérateurs, des portières, des façades de constructions préfabriquées, et des détails d'images de bandes-dessinées. On est donc confronté de manière extrêmement directe à notre environnement le plus quotidien et le plus « normal ». L'artiste nous montre la réalité non pas dans ce qu'elle a de plus spectaculaire, de plus étonnant, de plus « exemplaire », de plus problématique, de plus significatif. Il faudrait plutôt reprendre cette liste en remplaçant « plus » par « moins » ou presque. Lavier fait montre d'une adhésion sans concession au monde dont il montre les aspects les plus banals, les plus insignifiants, auquel il porte une attention illimitée et hyper-précise. Les objets sont respectés et magnifiés à la fois, faisant de notre proximité immédiate le couronnement de la réalité. Lorsqu'il repeint les objets en respectant strictement leur identité initiale, ou lorsqu'il les juxtapose sans intervention autre, l'artiste se soumet docilement à ce que le monde lui impose. Il retranscrit le réel avec un différentiel minimum :

¹⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸⁰⁶ Cf. B. Marcadé, « Il est encore possible de ne rien comprendre aux œuvres de Bertrand Lavier », in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 31.

¹⁸⁰⁷ Entretien avec J. Sens, in *ibid.*, p. 75.

« C'est une peinture qui recouvre exactement ce dont elle parle »¹⁸⁰⁸. On retrouve donc ici une forme d'*amor fati*, une acceptation sans conditions du monde, non pas dans ce qu'il a de plus remarquable et de plus discutable – ce qui nous renverrait inévitablement à une dimension épique, héroïque, et transcendante –, mais dans ce qu'il a de plus moyen, répétitif, basement pratique. L'isotopie des objets laviériens ne nous transporte pas dans un ailleurs, elle ne nous dévie pas de ce qui nous entoure à tout instant. Au contraire, elle fait tout pour nous circonscrire là où nous nous trouvons déjà en nous amenant à mieux voir ce qui constitue déjà notre atmosphère instantanée. Les objets choisis par Lavier ne font que mieux préciser le dessin ce qui nous encercle. Il n'y a pas d'échappatoires faciles. Marcadé va parler de lucidité, ce qui rapproche d'autant plus Lavier de Nietzsche : « Vos œuvres sont *diaboliques*, diaboliques parce que stupéfiantes de lucidité »¹⁸⁰⁹. Or la lucidité est bien cette faculté qui voit la réalité sans ce que l'on voudrait y mettre. Chez Lavier cet aveu se fait sans heurts ni pleur, son travail se situant en dehors de toute forme de morale bourgeoise. L'irrationalité y joue son propre rôle. Si le travail de son œil est fortement conceptualisé, le choix des objets, la façon de les peindre, de les agencer, de les travailler, dépend essentiellement de son intuition. L'élaboration-même des chantiers relève plus de l'association d'idées et de la poésie que de la logique pure. Lorsque, lors de l'élaboration des superpositions, Lavier voit dans le vieux coffre-fort une sorte de socle antique, et qu'il essaye de vérifier cet état de fait, il n'y a rien de « bien » ou de « moral » là-dedans. De plus, en prenant finalement des coffres modernes, il élimine même la ressemblance détaillée entre coffre et socle, puisqu'alors les corniches sont absentes. On passe donc par association d'idées de quelque chose de plausible mais de discutable à autre chose, de plus irrationnel, le rapport entre le socle antique et le coffre-moderne ne présentant plus de lien logique. La première idée de Lavier présentait un schéma allant de A(le socle antique) à B(le coffre ancien), tandis que l'œuvre établit un lien plus lointain entre A et C(le coffre moderne), sans mentionner B. Il a supprimé le rapport logique du concept de sa série, pour n'en offrir que le résultat plus perturbant et moins évident, comme s'il cherchait à rendre compte de quelque chose. Il n'y a pas de morale ou de rationalité à découper un morceau de moissonneuse-batteuse, ou à repeindre un tableau de Morellet, à placer une hélice de bateau sur des toilettes publics ou à faire photographier les quelques peu prosaïques statues de cire de chez Grévin. Il y a en revanche une nette volonté de se confronter aux objets les plus courants de l'environnement humain, qu'ils s'agissent d'outils ou d'œuvres d'art¹⁸¹⁰. Ces objets brillent rarement par leurs qualités esthétiques ou symboliques, ils reflètent l'être humain dans ce qu'il a de plus commun. C'est cette réalité peu flatteuse qui est mise en scène par Lavier, mais sans jugement moral. Il s'accommode au contraire de ces objets, de ces usages, de ces images prédéfinies et en tire son parti, pour finir par rétablir une vérité : ces objets que l'on considère comme insignifiants, précisément parce qu'ils constituent notre quotidien, sont sur-importants, pour cette même raison. Ils ne doivent pas être évités sous prétexte qu'ils sont communs, faibles, trop vus, trop utilisés, ou utilisés à des fins trop pragmatiques. Si notre réalité est basse,

¹⁸⁰⁸ Entretien avec J.-H. Martin, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 13.

¹⁸⁰⁹ « Il est encore possible de ne rien comprendre aux œuvres de Bertrand Lavier ». Entretien avec B. Marcadé, in *ibid.*, p. 39.

¹⁸¹⁰ Si on peut considérer Morellet comme une sorte de cliché d'art abstrait.

matérielle, peu portée sur les sphères éthérées de la spiritualité, alors que ce qui représente ce réel, que ce qui à la tâche d'en rendre compte, ne nous illusionne pas d'une fumée philosophique, où la réalité des classeurs, des escabeaux et des réfrigérateurs est remplacée par celle, plus enviable, des Idées immaculées et des nobles aspirations. Pour Lavier aussi, il semble bien que quand bien même la réalité ne serait pas aussi pure et idéale qu'on le souhaiterait, il ne s'agit pas de l'occulter, mais au contraire de l'exalter. Il faut donc l'accepter, et au-delà de cela, l'embrasser. La réalité apparaît donc chez Lavier comme chez Nietzsche aussi désordonnée, multiple et potentiellement décevante, et pourtant, il faut à tout prix lui faire face, sans jugement.

1.3. L'insuffisance de la philosophie comme moyen d'appréhension du réel.

Partant du constat du caractère paradoxal et complexe du réel, Nietzsche va tirer plusieurs conclusions quant à la philosophie et sa légitimité. Il reproche dans un premier temps aux inventeurs de la discipline, Socrate et Platon, d'avoir pensé que la connaissance, et par extension le concept, étaient supérieurs au reste, et d'avoir établi toute une doctrine en conséquence¹⁸¹¹. L'art-type qui en découle se doit alors de respecter cette subordination au Bien en cherchant le Beau, le Vrai, Nietzsche pointant l'excès d'une telle domination du concept, et de la moralisation qui en découle¹⁸¹².

La philosophie socrato-platonicienne porte pour Nietzsche l'impardonnable faute de reposer sur la supposée supériorité du concept, élément invérifiable selon lui :

« (...) le *préjugé fondamental* est que l'ordre, la clarté, tout ce qui est systématique soit nécessairement inhérent à l'essence vraie des choses ; et qu'à l'inverse, ce qui est désordonné, chaotique, imprévisible, n'apparaisse qu'au sein d'un monde de fausseté ou reconnu comme inachevé - bref, soit une erreur - : ce qui témoigne d'un préjugé moral, dérivé de cette réalité que l'homme digne de confiance et attaché à la vérité est un homme d'ordre et de principe, en somme quelqu'un qui s'efforce d'être quelque chose de prévisible et de pédant. Or, on ne saurait jamais démontrer que l'essence des choses obéisse à cette recette pour fonctionnaire modèle »¹⁸¹³.

Comme le souligne Nietzsche, cette lecture de la réalité se base essentiellement sur la morale qui, comme on l'a vu, ne saurait rendre compte de l'état du monde. Une fois posé ce constat, l'Allemand ne voit alors aucune raison d'adhérer plus longtemps à la théorie des Idées de Platon. Une fois débarrassé de la croyance en la supériorité du concept, le caractère supposément secondaire de l'exemple et de la représentation vole en éclat : « Mais autre chose est la pensée, autre chose est l'acte, autre chose est l'image de l'acte. Il n'y a pas entre eux de lien de causalité »¹⁸¹⁴.

Cette remise en cause de la valeur du concept a pour conséquence de troubler l'idée-même de transcendance. Puisque ce sont des hommes, Socrate et Platon, qui ont selon leur propre

¹⁸¹¹ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 119, 121.

¹⁸¹² F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit., p. 158.

¹⁸¹³ F. Nietzsche, *Fragments posthumes, automne 1884-1885*, NRF, Gallimard, Paris, 1982, p. 368 in M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, op.cit., pp. 163-164.

¹⁸¹⁴ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit., p. 76.

volonté, érigé le concept en chose supérieure, pourquoi n'en serait-il pas autant de l'ensemble du monde suprasensible, qui ne serait alors qu'une invention de l'esprit humain :

« Je vous en conjure, ô mes frères, demeurez fidèles à la terre, et ne croyez pas ceux qui vous parlent d'espérances supra-terrestres. Sciemment ou non, ce sont des empoisonneurs »¹⁸¹⁵, « En vérité, les hommes se sont donné à eux-mêmes leur règle du bien et du mal. En vérité ils ne l'ont ni empruntée ni trouvée, elle ne leur est point venue comme une voix du ciel. »¹⁸¹⁶, « Ce Dieu que je créai était ouvrage d'homme et folie humaine, comme tous les dieux. (...) Il était homme, pauvre fragment d'homme et de moi, fantôme né de ma cendre et de ma flamme, et certes il ne me venait point de l'au-delà »¹⁸¹⁷.

La validité de la hiérarchie du réel selon les philosophes grecs se trouve alors sérieusement affaiblie sous les assauts de Nietzsche, qui détruit méthodiquement ses fondements en en révélant la fragilité originelle. Il ajoute, pour l'achever, que toutes ces croyances sont fortement conditionnées par leur contexte d'origine. Comment, selon lui, prouver la validité d'un Dieu ou d'un système moral quand celui-ci fluctue selon les pays et selon les époques ?

« Zarathoustra vit beaucoup de pays et beaucoup de peuples ; il découvrit ainsi le bien et le mal de beaucoup de peuples »¹⁸¹⁸ « Les valeurs changent quand les créateurs changent »¹⁸¹⁹, « A chaque âme appartient un monde à part ; à chaque âme, chacune des autres âmes est un outre-monde »¹⁸²⁰.

Comment en effet justifier que plusieurs philosophies soient valables et pourtant contradictoires ? Comment justifier que certains peuples vivent sans problèmes selon des conditions totalement réprouvées par d'autres ? Ceci altère fortement la dimension unique, inaltérable, de ces préceptes, qui n'apparaissent plus comme absolument à suivre. Si ces choses, censées être pures, inamovibles, au dessus de tout soupçon, sont à ce point variables, et que c'est simplement la différence entre les hommes qui les établissent qui expliquent les différences entre elles, c'est qu'elles n'appartiennent pas à un intouchable royaume. Le fondement même de ces philosophies se trouve alors sérieusement ébranlé. Celui-ci étant à la base de leur système de construction de la réalité, elles commencent alors à nous apparaître comme sérieusement insuffisantes. On retrouve ici des éléments très proches des conclusions du postmodernisme à ce propos.

On commence désormais à comprendre que Nietzsche voit la philosophie comme quelque peu éloignée de la réalité. Il est ici nécessaire de rappeler son grand regret : l'attaque de Socrate et Platon envers la tragédie et la soumission de celle-ci. Il reproche aux philosophes de n'avoir pas su recevoir la tragédie comme moyen d'accès et d'acquiescement au réel, et d'y avoir cherché des valeurs qui en étaient absentes : « Ils n'assistent aux spectacles de la tragédie qu'en tant que moralistes »¹⁸²¹. Nietzsche rappelle que cette tragédie, qui toucha le cœur de la réalité par son approche paradoxale de l'existence, ne résonnait en rien avec les principes fondateurs de la philosophie socrato-platonicienne : « Ici rien ne rappelle l'ascétisme, l'immatérialité ou le devoir »¹⁸²². Il remet donc en cause la pertinence de la morale et de l'importance que ces systèmes

¹⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 97.

¹⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁸²⁰ *Ibid.*, p. 271.

¹⁸²¹ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op.cit.*, p. 162.

¹⁸²² *Ibid.*, p. 56.

lui accordent. Pour lui, cet amour de la morale relève de la faiblesse mentale, et l'esprit sain n'a pas besoin de tel carcan. Voir le monde ainsi, c'est le réduire à une infime parcelle, et nier l'immensité de ce qu'il est. Le grief de Nietzsche est d'autant plus fort que ce virus socratique de la morale fut inculqué à la culture chrétienne qui en fit son étendard le plus visible :

« La haine du « monde », l'anathème aux passions, la peur de la beauté et de la volupté, au au-delà inventé pour mieux dénigrer le présent, au fond un désir de néant, de mort, de repos, jusqu'au « sabbat des sabbats », -tout cela, aussi bien que la prétention absolue du christianisme à ne tenir compte que des valeurs morales, me parut toujours la forme la plus dangereuse, la plus inquiétante d'une « volonté d'anéantissement », tout au moins le signe d'un profond affaiblissement, d'une lassitude, d'un découragement, d'un épuisement, d'un appauvrissement de la vie, - car, au nom de la morale (en particulier la morale chrétienne, c'est-à-dire absolue), la vie doit toujours et inéluctablement avoir tort, parce que la vie est quelque chose d'essentiellement immoral »¹⁸²³.

Ainsi, par la faute de la philosophie, la vision du monde est durablement réduite à ce que peuvent en faire la raison et la morale. Il s'agit là d'un morcellement de la réalité, qui n'est plus présentée dans son entièreté, mais dans ce qui arrange les penseurs.

Cette analyse de Nietzsche le conduit à penser que la philosophie est insuffisante à rendre compte du réel, puisqu'elle a tendance à mettre de côté ce qui ne lui convient pas et à purement et simplement ignorer ce qui contredit son système. Ce système présente deux défauts majeurs pour le philosophe allemand. Le premier, c'est que cette approche de la réalité n'est qu'une interprétation tronquée, subjective, donc en contradiction totale avec l'idéal d'une vérité absolue et universelle¹⁸²⁴. Le caractère dogmatique de la philosophie socratique manque de la souplesse nécessaire à l'acceptation du paradoxe apollo-dionysiaque, en traçant ainsi implacablement une ligne morale entre concept et matière, idée et représentation, esprit et corps. Elle se prive ainsi de prendre en compte une foule de choses légitimes composant elles aussi l'existence. Nietzsche prône quant à lui une pensée plus adaptative ou en tous cas plus ouverte capable d'embrasser l'ensemble du champ humain. Son plaidoyer pour l'existence conjointe et équilibrée des philosophes et des artistes allait dans ce sens. Il ne pense pas qu'un seul type de réflexion puisse détenir la vérité totale, comme le souligne Mathieu Kessler : « Toutes les propositions univoques sont pauvre en sens, seules les propositions équivoques sont riches d'un sens inépuisable et la chose est très heureuse comme cela »¹⁸²⁵. La philosophie, ivre de clarté et de sentences définitives, semble aux yeux de Nietzsche peu encline à se laisser aller à cette équivocité. Pour Kessler, c'est la notion même de vérité qui est remise en cause par Nietzsche, celle-ci devenant une interprétation du réel, une sorte de « réel bon » ou de « réel acceptable », en tous cas seulement une partie de lui, puisqu'établie, comme les concepts, les dieux, la morale par des hommes, donc des conditions subjectives :

« Toute vérité se présente alors comme une simplification opérée sur les choses. Le livre de la nature n'est jamais clos. Toute lecture reste nécessairement fragmentaire et toute interprétation partielle. Le point commun de la vérité philosophique et de l'interprétation esthétique réside dans le fait que tout langage humain est une simplification de la diversité chaotique de l'univers »¹⁸²⁶, « Chacune fait sens pour ses interprètes. Le monde ne souffre pas

¹⁸²³ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., pp. 40-41.

¹⁸²⁴ F. Nietzsche, *Le gai savoir*, livre V, op.cit , p. 269-270.

¹⁸²⁵ M. Kessler, *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, op.cit., p. 4.

¹⁸²⁶ *Ibid.*, p. 254.

d'un défaut de sens, mais d'un excès de significations potentielles »¹⁸²⁷, « La vérité est donc une erreur, parce qu'elle décrit une « chose » réduite à notre jugement sur l'objet »¹⁸²⁸.

La pensée philosophique se retrouve alors accusée du même crime qu'elle imputait à la représentation artistique : elle ne présente qu'un reflet contingent d'un objet beaucoup plus vaste et plus complexe. Cette mise à l'écart du sensible, de la confusion, du paradoxe, de l'humour et de l'émotion, handicape sérieusement selon lui la capacité de la philosophie à pouvoir dire le réel. En instituant ainsi une frontière entre ce qui serait vrai et ce qui ne le serait pas sur des critères essentiellement moraux, elle scie en quelque sorte la branche sur laquelle elle est assise. Une approche aussi fragmentaire du réel ne saurait être à la mesure de la mission fixée.

Le deuxième défaut impardonnable de ce type d'approche concerne la vision de la vie qui en découle. Nietzsche, voyant le monde comme un torrent de lave sans cesse tumultueux, ne peut se satisfaire de la paisible ordonnance du monde telle que la préconise les socrato-platoniciens. En réduisant la réalité à la vérité, au bien, à l'idée et à l'harmonie, ils éliminent de l'existence tout ce qui -pour le philosophe allemand- constitue le sel de la vie, son intérêt. Éliminer la folie, l'imprévisibilité, l'incohérence, l'injustice, l'improbable, l'illogisme, revient à enlever à la vie une bonne partie de sa saveur. C'est ainsi que le deuxième reproche majeur de Nietzsche concernant cette philosophie concerne « l'assèchement » de la vie. À propos des « érudits » soit de la somme des savants, des philosophes et des scientifiques, il déclare :

« Ils travaillent à la manière des moulins et des pilons ; confiez-leur votre grain, ils sauront bien le moulin menu et le réduire en blanche poussière »¹⁸²⁹, « Il en est de même de cette croyance dont se satisfont à présent tant de savants matérialistes, la croyance à un monde qui est censé avoir son équivalent et sa mesure dans la pensée humaine, dans les concepts humains de valeurs, la croyance à un « monde de la vérité » qu'il serait possible de saisir de façon définitive au moyen de notre étroite petite raison humaine. Qu'est-ce-à-dire ? Accepterions nous vraiment de laisser ainsi se dégrader l'existence jusqu'à un servile exercice de calcul, à une vie casanière de mathématicien ? Qu'on se garde avant tout de vouloir la dépouiller de son caractère *ambigu* : c'est là, Messieurs, ce qu'exige le bon goût, surtout le goût du respect, ce qui dépasse votre horizon ! »¹⁸³⁰.

Avec un système de maîtrise, de contrôle aussi puissant, les nécessaires forces dionysiennes sont bridées, voire emprisonnées, comme le souligne Dejardin : « Mais son apparition est rare car la raison étouffe la vie, la plie en des formes codifiées »¹⁸³¹. La rationalité, puisqu'elle est un outil inventé par l'homme n'est pas en mesure de comprendre pleinement ce qui a engendré l'homme, ce qui est plus grand et plus ancien que lui. C'est ainsi que pour Nietzsche cette rationalité même devient antinaturelle, puisque ses moyens et ses fins ne font pas partie de la nature¹⁸³².

Au-delà-même de la philosophie, c'est le langage qui est accusé d'insuffisance chez Nietzsche. Lui aussi reste une interprétation contextualisée de la réalité, le sens des mots étant altéré par celui qui les emploie, au moment où il les emploie, à l'endroit où il les emploie. Il s'agit donc d'un rapport très indirect au réel, qui souffre selon lui de la comparaison avec la musique qui faite de pur son, communique directement avec l'être humain :

¹⁸²⁷ *Ibid.*, p. 256.

¹⁸²⁸ *Ibid.*, p. 257.

¹⁸²⁹ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op.cit.*, p. 172.

¹⁸³⁰ F. Nietzsche, *Le gai savoir*, livre V, NRF, Gallimard, Paris, p. 269-270.

¹⁸³¹ B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, *op.cit.*, p. 133.

¹⁸³² «En toutes choses, une seule est impossible : la rationalité ! » in F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op.cit.*, p. 216.

« « Le langage ne peut en aucun cas épuiser le symbolisme universel de la musique pour cette raison justement que c'est à la contradiction et à la douleur qui sont au cœur de l'un originaire que se réfère symboliquement la musique et que, par là, elle symbolise une sphère antérieure et supérieure à toute manifestation »¹⁸³³ Le langage est extérieur à la nature et incapable de faire écho à son bouillonnement »¹⁸³⁴.

Ce langage, comme la rationalisation, réduit le faisceau du réel à un seul point de vue (« Chez eux tout parle et tout s'effrite en paroles »¹⁸³⁵) et est plus un obstacle à la compréhension qu'un outil de facilitation (« Pour moi tous les langages sont trop lents »¹⁸³⁶). En somme, la philosophie est décrédibilisée par Nietzsche dans ses fondations – la logique, la rationalité, la morale –, comme dans ses moyens – le langage. Sa déconstruction méthodique de la discipline révèle ses multiples faiblesses et son incapacité à pouvoir réellement définir la réalité.

La philosophie elle-même est moins en cause que son excès, ou que ceux qui voudrait en faire le moyen unique – avec la science, mais celle-ci relève des mêmes procédés et fantasmes – d'accéder au réel. Son principal tort est finalement de ne pouvoir faire qu'une partie du chemin qui y mène, l'autre moitié étant à parcourir, comme on l'a déjà suggéré, avec l'art pour guide :

« L'homme supérieur et intelligent atteint fatalement, avant même d'avoir accompli la moitié de sa vie, certains points extrêmes de la circonférence [du cercle de la science], où il demeure interdit devant l'inexplicable. Lorsque, plein d'épouvante, il voit, à cette limite extrême, la logique s'enrouler sur soi-même comme un serpent et se mordre la queue, -alors surgit devant lui la forme nouvelle de la connaissance, la connaissance tragique, dont il lui est impossible de supporter seulement l'aspect, sans la protection et le secours de l'art »¹⁸³⁷.

S'étant séparé de l'art dès son origine et l'ayant identifié comme son ennemie juré, la philosophie s'est privée des moyens de le comprendre et de s'en servir. Ce morcellement originel l'handicape drastiquement : « L'art ne peut être dévoilé par la pensée critique : bien que souveraine et joyeuse face à toute chose, la logique perd sa sérénité devant la tragédie : elle « se fige devant l'interdit »¹⁸³⁸ »¹⁸³⁹. Cette incapacité à comprendre l'art ou au moins à l'aimer, est pour le penseur allemand révélateur : la mise au ban de cette expérience multimillénaire, vitale, bien plus ancienne et viscérale que sa petite sœur philosophique est la preuve d'une grave infidélité envers le réel. Au final, le travail de l'art, pour Nietzsche, semble commencer là où s'arrête celui de la philosophie, et vice versa.

Il ne faut en effet pas enterrer trop rapidement celle-ci, qui si elle souffre de plusieurs maux dont celui de vouloir tout réguler et de s'arroger une supériorité injustifiée, reste malgré tout animée par la noble volonté de chercher la vérité, et seulement la vérité, là où l'art peut se perdre dans d'autres considérations :

« Si l'artiste, en effet, à toute manifestation nouvelle de la vérité, se détourne de cette clarté révélatrice, et contemple toujours avec ravissement ce qui, malgré cette clarté, demeure obscur encore, l'homme théorique¹⁸⁴⁰ se complaît et se rassasie au spectacle de l'obscurité vaincue, et il trouve sa joie la plus haute à l'avènement d'une vérité nouvelle, sans cesse victorieuse et s'imposant par sa propre force (...). Il n'y aurait pas de science, si elle

¹⁸³³ F. Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 65.

¹⁸³⁴ B. Dejudin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 41.

¹⁸³⁵ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit., p. 237.

¹⁸³⁶ *Ibid.*, p. 127.

¹⁸³⁷ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 122.

¹⁸³⁸ F. Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 108.

¹⁸³⁹ B. Dejudin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 68.

¹⁸⁴⁰ Socrate

n'avait d'autre but que la vérité et ne devait se préoccuper *uniquement* que de cette déesse toute nue et d'aucune autre chose »¹⁸⁴¹.

Artiste et philosophe s'intéressent chacun à une partie de la réalité, où s'en approchent par des biais différents, et tous deux sont nécessaires. Le philosophe, ne l'oublions pas, répond à ce besoin apollinien primordial de mise en ordre et de clarification, qui fait tout autant partie de la nature humaine que l'instabilité et l'illogisme.

La méfiance de Bertrand Lavier à l'égard de la philosophie, au travers de son rejet affirmé de la période conceptuel a déjà été exposée précédemment. A Jean-Hubert Martin qui lui demande si cette posture d'artiste donneur d'idées et d'instructions à des tiers mènera à un art détaché de la réalité physique et matérielle, Lavier répond : « Je suis le contraire de cela. Alors, je ne pense pas du tout. (...) Je crois que les idées sont le meilleur moyen pour arriver à une nouvelle chair »¹⁸⁴². Comme on l'a observé, l'art conceptuel a appliqué à l'art les mêmes sévices que la philosophie fit subir à la tragédie à l'époque grecque selon Nietzsche. Le conceptuel a voulu se débarrasser de l'image pour n'embrasser que langage, raison et savoir, rendant ainsi infirme le rapport de l'art au réel, les rétiniciens étaient ravalés au rang d'animaux, incapables d'interroger leur propre discipline. La peinture, en tant que médium visible, était un art muette et illusionniste. Lavier lui, remet clairement en question la légitimité d'un art porté par la philosophie, dans une optique très proche du philologue allemand. La question de l'intérêt du processus, par rapport au résultat, c'est-à-dire la supériorité du concept et des méthodes sur l'image et l'objet, est envisagée par Lavier de la même façon que Nietzsche considère la rationalité et la morale par rapport à l'existence : il y a un clair déficit. Il déclare ainsi : « Les questions de processus intéressent les gens qui ont peu d'intérêt dans la vie »¹⁸⁴³, phrase qui sonne décidément comme très nietzschéenne, comme si le déplacement de l'intérêt de l'art depuis les objets, la vision, vers les moyens, n'était qu'une coquetterie d'intellectuel aimant un peu trop réfléchir pour réfléchir. Il manque pour Lavier, dans ce genre de démarche, quelque chose d'essentiel et qu'on ne saurait remplacer par des propositions immatérielles. Si la réflexion doit être présente, celle-ci est obligatoirement accompagnée d'une proposition visuelle, qui la relie dans le monde au spectateur : « Si une œuvre n'est qu'un commentaire, elle n'a pour moi pas beaucoup d'intérêt. Il faut qu'elle ait une grande autonomie plastique, qui lui permette d'être autre chose qu'un commentaire »¹⁸⁴⁴. Il rallie ainsi la position de Nietzsche, pour qui la philosophie seule n'agit qu'indirectement dans le réel, étant immatérielle. Le travail plastique garantit quant à lui une existence phénoménale à l'œuvre et son ancrage dans le réel. Il préconise donc, comme son aîné germanique, un strict équilibre entre les deux, qu'il considère comme indispensable à la viabilité de la pièce artistique : « J'aime l'équilibre entre la poésie d'une idée et sa matérialisation. Sans idée, l'art est comme une glace au soleil. Mais l'art qui est uniquement une idée est comme une mauvaise écriture »¹⁸⁴⁵. On retrouve là l'idée typiquement nietzschéenne que la philosophie et l'art doivent coexister. Il rejette l'idée d'un pur

¹⁸⁴¹ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op.cit.*, pp.188- 119.

¹⁸⁴² Entretien avec J.-H. Martin, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001*, *op.cit.*, p. 15.

¹⁸⁴³ « A propos des Piss Paintings d'Andy Warhol ». Entretien avec P. Lismonde, in *ibid.*, p. 197.

¹⁸⁴⁴ Entretien avec D. Soutif, in *ibid.*, p. 45.

¹⁸⁴⁵ Entretien avec C. Lewallen, in *ibid.*, p. 72.

formalisme sans apport intellectuel ni conceptualisation tout en refusant dans un même mouvement une quelconque supériorité de la philosophie sur les forces plastiques¹⁸⁴⁶. On retrouve chez Lavier la même critique au fond, arguant que la philosophie n'est pas assez proche de la vie pour pouvoir l'appréhender dans sa totalité. Elle manque de vitalité, de ce « jus » violent, de cette palpitation syncopée et bruyante, de sang, de larmes et de battements cardiaques, de ces mesures physiologiques que l'on retrouve dans l'art.

Comme Nietzsche, Lavier fait voler en éclat la théorie des Idées de Platon. L'ensemble de ses œuvres met en scène des objets transformés en représentations d'eux-mêmes. Se séparant ainsi du problème de la toile, du plan, de l'écran, de la projection et de la distanciation conceptuelle qui sépare d'ordinaire un objet de sa représentation, l'artiste jette le trouble sur ses catégories pourtant bien définies et que peu d'artistes ont songé à remettre en cause. Les objets peints sont des objets et le tableau de cet objet simultanément, les superpositions sont des objets et des sculptures. Les *Walt Disney Productions* font naître des objets à partir d'images. Les *Harcourt/Grévin* multiplient les degrés de réalité sur l'échelle platonicienne, et nous mettent face à une représentation de représentation de représentation de représentation d'un personnage célèbre, lui-même représentation publique d'un être humain. Si l'on devait se référer aux préconisations de Platon, ces œuvres seraient si éloignées du prime concept, que leur réalité serait inférieure à celle d'un ectoplasme ou de la chimère mythologique. Et pourtant, on ne saurait remettre en cause la réalité de ce qui se trouve sous nos yeux. Les miroirs peints semblent prendre au piège la vision, pour mieux la mettre en action, sans que le cerveau puisse réellement résoudre quoi que ce soit sans elle. Chacun des chantiers ouverts par Bertrand Lavier taquine féroce­ment la théorie des Idées, inverse son ordre, bouleverse ses priorités, quand elle ne l'ignore pas purement et simplement. Chacune des séries est une déclaration très claire à l'encontre de cette théorie où il est question de son vice de forme, et la renvoie, précisément, à son statut de théorie, de possibilité, et non de vérité. Car chez Lavier, c'est bien de la philosophie comme possibilité, comme moyen d'accès et non comme passage obligé dont il est question. Son art semble vouloir mettre en échec le discours construit trop bien huilé, trop unilatéral. On a vu que l'analyse de celui-ci pouvait conduire à des postures très diverses, où un Thierry de Duve y voit des propositions strictement philosophiques et où un Alain Coulange y voit absolument des peintures. Aucun des deux n'a tort, car aucun ne peut avoir totalement raison avec un positionnement aussi tranché. La saine rivalité entre ces deux discours prouve dans tous les cas que si l'interprétation est forcément nécessaire pour appréhender l'art de Lavier, celle-ci, lorsqu'elle se trouve trop face à elle-même, finit par buter sur son incapacité à saisir les éléments ne faisant pas partie de son système. En choisissant les objets pour leurs formes, éventuellement pour leur charge symbolique, mais jamais pour leur charge « narrative » ou « thématique » (ex : frigo=nourriture, coffre=argent, voiture=virilité, objets communs=consommation), il anesthésie une bonne partie des agents interprétatifs. La description, et l'interprétation thématiques étant de fait ineffectives, l'historien de l'art semble devoir inventer de nouvelles parades pour se confronter aux œuvres de Lavier, ou

¹⁸⁴⁶ Ceci ayant déjà été développé dans les précédentes parties, nous nous permettons de résumer les idées principales.

bien convoquer d'anciennes aptitudes qu'on a pu de laisser de côté, ou dont on n'ose avouer se servir : l'intuition et l'empirisme. C'est avec ce genre d'outil et simplement avec ceux-là qu'on peut lui accorder des déclarations du type « *Brandt/Haffner* est plus réussie que *Brandt/Fichet-Bauche* », l'interprétation n'ayant pas vocation à valider ce type de formulation. Et pourtant chez Lavier, la construction des œuvres et leur appréciation est fréquemment marquée par ce type de choix. Une superposition ne se construit pas comme un discours sur la société. Elle se construit à la rigueur comme un discours sur l'histoire de l'art et sur la notion de sculpture, mais ceci ne vient que dans un deuxième temps. L'essentiel de l'œuvre est construite sur un choix précis : ce réfrigérateur en particulier, mis sur ce coffre-fort en particulier, fera une bonne sculpture. Pourquoi celui-ci plutôt qu'un autre, pourquoi tel type d'objet, pourquoi telle association, tout ceci est dévolu à l'intuition et au goût de l'artiste, puis à ceux du spectateur, qui s'y confrontera. Or, tout ceci est non-mesurable pour la philosophie et l'herméneutique artistique. On peut bien évidemment rationaliser les rapports entre objets, parler de formes, de formats, d'harmonie ou d'équilibre des contrastes entre les objets, on reste toujours dans une interprétation soumise à la vision, et tout décrochement de celle-ci entraînera une perte de lien avec l'œuvre elle-même. Evidemment, Lavier n'est pas le seul à s'être servi de son intuition et de son goût pour faire des œuvres d'art. On pourrait prétendre que toutes les œuvres d'art sont issues de ce mode de construction. Simplement, Lavier met sciemment et spécifiquement en scène cette mobilisation de l'intuition et de l'empirisme qui devient in fine sa théorie de l'art. Ici, comme Nietzsche le souhaitait, l'esprit s'est remis au service de la vie, sans chercher à le contrôler ou à en revendiquer la paternité. C'est pour cela que les œuvres de Lavier se prêtent aussi bien à la glose qu'à la dilection, elles sont construites en ce sens. On peut très bien rester muet devant l'assemblage vertical d'un coffre-fort et d'un réfrigérateur, comme on peut en parler pendant des heures. La beauté et la validité de la construction se ressentent intuitivement, l'explication ne venant que dans un second temps et n'étant (pour certains), pas nécessaire. Chez Lavier donc, la philosophie n'est pas niée, elle se voit simplement réattribuer une place plus modeste. Celle-ci pouvant être mise en échec par les objets, il est non-nécessaire, et probablement dangereux de lui laisser les pleins pouvoirs. L'art de Lavier étant basé sur le doute, le flou, le grésillement, le paradoxe, le va-et-vient, la recherche de logique et de certitude qui anime - souvent - la philosophie ne peut que se retrouver frustrée. Seule reste la solidité de la vision, toujours au secours de l'homme. C'est ce que Lavier semble nous dire avec ses œuvres closes à l'interprétation classique du thème. En prenant pour questionnement perpétuel les fondements de l'art, il court-circuite le parcours traditionnel, tout en laissant des fausses pistes. Lavier suggère aussi, par l'impossibilité de régler la question du thème de l'œuvre par l'analyse, la même impossibilité de régler la question de l'art, révélant ainsi sa perpétuelle et infinie vitalité. Cela rejoint aussi ses travaux sur le langage, où il affirme que celui-ci n'est qu'une convention impropre à désigner une réalité fixe.

Comme il l'indique lui-même, la place du langage est centrale dans son travail, puisque, s'intéressant à l'essence de l'art, il ne peut qu'admettre l'omniprésence du langage dans l'édification de celui-ci : « En réalité, il est très difficile de repérer une œuvre d'où le langage serait absent ; en dernière analyse, il subsiste toujours la désignation même de cette œuvre.

Personnellement, je m'intéresse à certaines zones de turbulence qui rendent la désignation problématique »¹⁸⁴⁷. Ainsi, comme chez Nietzsche, le langage est vu non pas comme un pourvoyeur de certitudes, mais plutôt comme un activateur de trouble. Une œuvre comme *Polished*, ou *Hotel des Voyageurs*, rendent parfaitement compte comme le langage ne désigne toujours que le particulier et non le général, et que chercher l'essence d'une chose dans un mot ne nous amène qu'à prendre conscience des *multiples réalités* que ce mot peut renfermer. L'ensemble du travail ultérieur de l'artiste, à partir des années 1980 et de sa séparation assumée avec le conceptuel, étale un usage extrêmement spécifique du titre, qui lui renvoie toujours à une réalité floue, à la fois précise et générale, puisqu'il s'agit d'une marque, et d'un nom de modèle. Lavier use des mots avec précaution, sans leur accorder une valeur de vérité trop importante. Il rejoint ici Danto : « La doléance concerne la descriptivité elle-même, qui est tout simplement trop éloignée de la réalité pour nous fournir l'expérience que celle-ci nous procure »¹⁸⁴⁸. Au final, on peut rapprocher la conception du langage chez Lavier de celle d'Epicure, qui pour les mots renfermant une réalité plus générique, parle de « prolepse » :

« La prolepse est une espèce d'idée générale qui s'est formé en nous à la suite d'innombrables perceptions d'un même objet. C'est par des prolepses que nous pouvons reconnaître à quoi se réfère une sensation donnée. Une telle affectivité se situe évidemment à un niveau bien plus élevé que celui de la sensation. De plus, les prolepses sont toujours liées à un nom : il nous suffit de prononcer ce nom pour penser aussi l'objet que ce nom désigne. D'où il ressort clairement que la théorie du langage est étroitement liée à la doctrine de la prolepse.

Il était cependant nécessaire de posséder les critères de vérité établis une fois pour toutes, sans avoir à les soumettre continuellement à une analyse de leur contenu et de leur validité. Aussi Epicure établit-il un rapport immédiat entre les prolepses et les noms ; en d'autres termes, il évite, par l'appel immédiat à l'expérience répétée, ce processus à l'infini que représentait la définition des concepts. Si l'on dit « l'homme », en faisant ainsi apparaître clairement le concept de la chose que désigne le mot après un nombre infini d'expériences de cet objet, toute définition devient inutile »¹⁸⁴⁹.

La prolepse est un retournement de l'idée du concept. Il s'agit d'un usage à la fois précautionneux et expéditif du langage, où celui-ci est considéré comme postérieur au phénomène, et n'est employé qu'après un bilan d'expériences sensibles. Ici le langage s'avance à pas feutrés, et reste au service du phénomène, sans chercher à le dépasser ou à l'interpréter. Arrighetti ajoute qu'une fois ce mot choisi et délimité, la « définition devient inutile », ce qui revient à dire que c'est un mot qui permet de se passer d'autres mots, de beaucoup d'autres mots. C'est en somme un mot qui suggère, intuitivement, des phrases entières. On rejoint ici le langage chez Nietzsche, qui sujet à l'interprétation et au contexte, ne doit pas présumer de sa capacité à rendre compte du réel. Chez Epicure, et ce qui semble aussi chez Lavier, le langage n'est pas utilisé comme un distributeur de réalité générale, mais comme un outil pratique de précision et à l'occasion, de brouillage.

En mettant en doute la capacité de la philosophie à appréhender le réel, à lui opposer une « vie » qui serait plus sensible, plus empirique, moins identifiable et conceptualisable, en

¹⁸⁴⁷ « La leçon inintellectuelle ». Entretien avec S. Lemoine, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001*, op.cit., p. 58.

¹⁸⁴⁸ A.C. Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, op.cit., p. 132.

¹⁸⁴⁹ G. Arrighetti, « Epicure et son école » in *Histoire de la Philosophie I 'Orient – Antiquité – Moyen Age*, Pléiade, Gallimard, 1969, p. 755.

asservissant le langage au phénomène, Lavier se rapproche indiscutablement de la pensée de Nietzsche.

1.4. De la vie et de la mort.

Dans la doctrine de Nietzsche, la dualité de la réalité doit aussi exprimer le rapport d'équivalence entre la vie et la mort. Pressentie comme occultée par d'autres pensées, la mort chez Nietzsche revêt une importance majeure dans son système de compréhension du réel. Se constituant de paradoxe, la vie ne serait rien sans sa contrepartie funèbre. Pulsions de vie et pulsions de morts se retrouvent dans toutes choses et s'équilibrent. Ainsi les deux forces se retrouvent alternativement associées à Apollon et Dionysos. Chez le dieu solaire, c'est la vie qui s'élance dans le besoin de lumière et de vérité, dans la bienveillance et l'harmonie, mais c'est la mort qui se dresse lorsque le désir d'ordre et d'immobilisme se font prioritaires. Avec Dionysos, la vie pulse au travers du besoin de mouvement, des danses effrénées et aux ivresses libératrices, ainsi que lors de l'acquiescement joyeux à l'existence peu importe les circonstances, tandis que la mort apparaît dans la gesticulation sans but, l'empire des passions violentes, le manque de réponse face au réel chaotique et l'autodestruction qui en résulte. Chez Nietzsche, l'exemplification de ce rapport mêlé entre la vie et la mort se trouve dans la tragédie, au travers de la destinée du héros. Celui-ci, en cherchant à échapper au chaos de la réalité, tend à développer son individuation et à élever sa condition au-dessus de celles des autres. L'existence finit alors inévitablement par le rattraper, et par le frapper de mort. La nature profondément paradoxale de l'existence se révèle alors : « L'être tragique voit que sa mort est le triomphe de l'existence libre contre la difformité de la vie naturelle »¹⁸⁵⁰. La mort n'est pas à souhaiter, mais elle est le prix à payer lorsque le désir d'individuation a été trop fort. Elle devient alors un moyen de libération face à la vie qui le broie. Autrement dit ici, la « vraie vie » soit la vie libre, est le choix délibéré de la mort ou de l'autodestruction, tandis que la vie paisible, sans question, sans passion, soumise aux conventions s'apparente à une mort déguisée. L'existence est donc toujours marquée par ce caractère schizophrène, où la vie contient la mort et vice versa. La reconnaissance de cet état de fait amène à une forme de sagesse tragique, où l'individu cesse de nier que son existence arrivera à son terme. S'il aime la vie comme il le doit, il se doit d'accepter que celle-ci puisse s'achever, la mort faisant indiscutablement partie de la vie. Le jeu permanent dont les participants sont la vie et la mort symbolise le réel chaotique selon Nietzsche.

L'approche de Bertrand Lavier, si elle se situe sur un plan nettement moins existentiel et concernerait plutôt le destin des objets, ne met absolument pas de côté cette lutte entre les deux forces. Il n'a pas de mal à l'avouer : « C'est vrai que ces analogies, ces métaphores, renvoient effectivement pour moi aux fonctionnements comme aux dysfonctionnements des processus vitaux »¹⁸⁵¹. Ainsi, le thème funéraire s'inscrit dans la plupart des séries de l'artiste. On peut par

¹⁸⁵⁰ B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche, op.cit.*, pp. 59-60.

¹⁸⁵¹ « Il est encore possible de ne rien comprendre aux œuvres de Bertrand Lavier ». Entretien avec B. Marcadé, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 35.

exemple le retrouver dans la récurrence de la notion d'enfermement : les objets sont emprisonnés, figés dans une gangue de peinture dont ils ne seront probablement jamais délivrés. Le choix des objets nous amène fréquemment à rencontrer des pièces closes et hermétiques : réfrigérateur, coffre-fort, classeur, rangement, voiture, bateau, baraque de chantier, toilettes publiques, silo à grain, autant d'objets qui pour exister, ont besoin d'être ouverts. Quand ce n'est pas l'enfermement, c'est la frontalité qui vient stopper le regard. Les « reliefs-peintures » donnent à voir des façades avec portes et fenêtres, que l'on ne saurait ouvrir, et quand bien même, celles-ci ne donneraient que sur le mur situé directement derrière elles. Les vitrines et les miroirs-peints fonctionnent selon un principe similaire : le regard ne peut plus les traverser, et reste bloqué devant leur porte d'entrée optique, comme si ils ne voulaient plus nous laisser contempler leur intérieur. La projection devient impossible. Les objets soclés quant à eux présentent des choses de tous les jours, désormais figées dans la mort muséale. Le sort que Lavier leur a réservé est celui des cultures vaincues ou disparues, et où les objets sont les fétiches d'une civilisation lointaine ou disparue, dans tous les cas absentes. La mini-série des « ready-destroyed » met quant à elle en scène la ruine d'objets autrefois rutilant et désormais bon pour la casse. *Mobymatic* et *Giulietta* exposent des véhicules accidentés, véritables tombeaux roulants où le fantôme de la mort reste présent. *Harcourt/Grévin* montre des mannequins de cire – soient, des masques de mort – qui ont l'apparence parfaite de l'être humain, mais dont seule l'étincelle de vie est absente. *Lavier/Morellet*, *Lavier/Stella* offre à voir des œuvres d'art dont la substance a été totalement vidée, pour y introduire artificiellement une nouvelle, plus froide, plus distante.

Pourtant, il ne s'agit pas d'un état figé. Quand bien même les objets ou les matériaux sont dans un premier temps fixés et immobilisés par l'opération artistique celle-ci ne s'arrête pas là et leur insuffle systématiquement une seconde vie. On observe cette résistance de l'étincelle vitale dès le départ, l'artiste annonçant – et à l'occasion prouvant – que chaque objet est toujours en état de fonctionner : « Le piano peint je m'en sers. Je sais qu'un classeur est utilisé. Les extincteurs... n'en parlons pas »¹⁸⁵². Sans même que cette utilisation soit effective – elle le fut, comme on l'a vu précédemment, lors d'exposition, où le transistor *Solid State* était branché et où l'enceinte d'une superposition diffusait un solo de batterie –, sa simple possibilité suffit à laisser une porte ouverte où la vie peut s'engouffrer :

« Le premier [niveau] où la valeur d'usage est respectée, par exemple jouer du piano ou ranger ses dossiers. Le second qui est en rapport une fois encore avec le décor, par exemple, poser un vase de fleurs sur le piano peint, c'est possible, ce serait impensable d'en poser un sur un Donald Judd. Tu vois, les utilisations sont multiples, c'est vraiment au gré de chacun. Je sais que des gens s'en servent. Au fond, c'est très suffisant »¹⁸⁵³.

En laissant l'objet libre de reprendre sa vie, il ne le condamne pas absolument à la mort muséale, c'est-à-dire, paradoxalement, la vie éternelle, mais éternellement figée. Même si cela reste à l'état de possibilité, Lavier permet à l'objet de rester dans la course de la vie. Le choix est encore possible. Il propose d'ailleurs deux formes de vie, l'une mythique, l'autre temporelle, qu'on penserait à tort contradictoires et exclusives. La forme mythique, celle de l'objet d'art, propose une forme de vie éthérée, abstraite, où l'objet est à l'abri de l'oubli et de la dégradation physique,

¹⁸⁵² Entretien avec J.-H. Martin, *in ibid.*, p. 14.

¹⁸⁵³ *Ibid.*

soit, de la mort psychique, culturelle, et de la mort « matérielle », tout en acceptant une forme de mort « usuelle », l'objet n'étant manipulable que sur un plan strictement immatériel. La forme temporelle, celle de l'outil, l'expose à ces risques de désagrégement, tout en lui permettant une manipulation aisée et quotidienne, un surgissement permanent dans la vie des êtres. Au fond Lavier ne fait que s'inspirer du cycle de la vie des objets dans la société. Baudrillard nous l'expose ainsi : « La société de consommation a besoin de ses objets pour être et plus précisément elle a besoin de les *détruire*. (...) La valeur créée est beaucoup plus intense dans leur *déperdition violente*. C'est pourquoi la destruction reste l'alternative fondamentale à la production : la consommation n'est qu'un terme intermédiaire entre les deux »¹⁸⁵⁴. Ainsi, avant même l'intervention de Lavier, les objets étaient déjà placés dans un entre-deux existentiel. La relation de réciprocité et d'interdépendance de la vie et de la mort est inscrite dans le code génétique des objets industriels, puisqu'il faut la destruction ou la perte des premiers pour que les suivants soient créés, achetés, utilisés. Or, cette destruction ne peut advenir que si les premiers ont été utilisés, et donc, mis dans le champ de la vie. Lavier s'appuie souvent sur du matériel figé : statues de cire, objet usuels, photos, case de bd, machines. Ce sont des formes mortes qu'il remet en action, en activité. Les objets industriels par exemple, sont considérés comme « finis », c'est-à-dire fixés éternellement dans une forme ultime, qui comme son nom l'indique, n'est pas susceptible d'évoluer. La seule façon pour elle de muter passe par sa ruine progressive par le biais de l'usage ou du passage du temps. En amenant les objets sur le terrain artistique, Bertrand Lavier permet à l'objet de repousser beaucoup plus loin l'instant T où son évolution positive prend fin. Dans ce cas précis, la symbolique de la couche de peinture est intéressante. Les objets repeints sont maquillés, revêtus d'une couche supplémentaire, comme un masque mortuaire, un embaumement ou un sarcophage, donnant paradoxalement une seconde vie, éternelle¹⁸⁵⁵. Ainsi, dans la plupart des cultures, le masque de mort, l'embaumement ou le sarcophage n'est bien souvent qu'un point de départ vers une nouvelle existence. Le masque offre une vie éternelle au visage du défunt, permettant aux générations futures de le connaître et de l'appréhender comme s'il était vivant. L'embaumement permet de conserver un corps dans d'excellentes conditions pour des siècles voire des millénaires, et était supposé permettre au défunt de conserver ainsi son apparence, même dans l'au-delà. Le sarcophage lui, marque le commencement d'une vie spirituelle pour l'éternité. La matière, peut-être, n'est pas complètement figée, emprisonnée par sa nouvelle coque, mais plutôt ralentie. On ne peut la considérer comme morte, puisque son utilisation reste possible. Si elle était morte, inerte, elle ne pourrait plus si facilement voyager entre les mondes, entre celui des outils et celui des œuvres, entre les genres d'œuvres, entre la chair et l'idée. Les déplacements, physiques ou mentaux, dont les objets laviériens restent capables, sont la preuve qu'ils sont encore en vie e dynamiques.

Même quand il s'approprie la touche de Vincent Van Gogh, on retrouve un jeu semblable entre vie et mort. Cette touche, qui est le signe de la vigueur de son créateur, de son génie personnel, marqué qui plus est par l'expression forte de sentiments puissants, est systématisée,

¹⁸⁵⁴ J. Baudrillard, *La société de consommation, ses mythes, ses structures, op.cit.*, p. 55.

¹⁸⁵⁵ Dans un même ordre d'idée, on rappelle que les superpositions évoquent à n'en pas douter le style de la stèle funéraire, autre point charnière entre la mort physique et la vie éternelle par le truchement du souvenir.

mécanisée, vidée de son souffle primaire pour servir un dessein bien différent. Toutefois cette touche est utilisée à son corps défendant pour redonner la vie à ces objets figés, qui retrouvent grâce à elle une nouvelle essence. La touche de l'artiste retrouve quelque part ce but originel et mystique d'insuffler la vie ('anima') dans ce qui est représenté. C'est elle qui symboliquement remet en jeu le corps de l'artiste, d'habitude si nié par Lavier. Ainsi, même arrachée à son créateur, martyrisée, remodelée, elle reprend ses droits et peut de nouveau accomplir son rite créateur. Sans Lavier, elle serait restée la touche morte d'un peintre disparue, éternellement momifiée dans ce que l'histoire de l'art en a retiré et conclu. En l'utilisant, Lavier transforme le point final de son histoire en trois petits points laissant présager une éternelle suite, certes différente, mais qui lui permet de continuer à jouer le jeu de la vie.

1.5. Le tragique et le consternant, deux manières similaires d'aller à la rencontre de la réalité ?

L'essence chaotique du réel dans la philosophie de Nietzsche est accessible par le biais de la connaissance tragique. Cette approche, inspirée par la tragédie, permet à l'individu de se connecter au réel par l'entremise d'un spectacle sans concession où la réalité est présentée sous son jour le plus honnête : ambiguë, injuste, amoral. Lorsqu'il décrit la nature de la tragédie, Nietzsche cite Eschyle, celui qui selon lui représente le mieux l'auteur tragique présocratique par excellence, et qui écrit dans son *Prométhée enchaîné* : « Tout ce qui existe est juste et injuste, et dans les deux cas également justifiable »¹⁸⁵⁶. Cette sentence résume la dynamique tragique, qui a le don de pouvoir représenter une nature telle qu'elle est, à la fois contradictoire et compréhensible. La tragédie, qui selon le philosophe allemand est la forme d'expression qui s'approche le plus de la réalité, offre à voir un spectacle ambivalent où la frontière entre le bien et le mal est absolument floue, les bonnes actions débouchant parfois sur le malheur et le crime étant parfois source de bonheur. Cette mise en scène particulière du crime intéresse particulièrement le philosophe. Evoquant ainsi encore une fois le Prométhée d'Eschyle, qui en subtilisant le feu sacré aux dieux de l'Olympe pour le donner aux Hommes change définitivement le cours de leur histoire, Nietzsche établit que dans la tragédie, c'est le crime qui est à l'origine de la civilisation : « Ce que l'humanité pouvait acquérir de plus précieux et de plus haut, elle l'obtient par un crime »¹⁸⁵⁷. L'inverse se produit dans l'histoire d'Œdipe : c'est en voulant accomplir le bien, épargner ses parents et délivrer une région du joug d'un monstre que le héros fait advenir un monde horriblement amoral. On note que c'est par deux fois la connaissance – donc, le moteur de la philosophie – qui scelle son destin et le mène au crime : c'est en désirant connaître son destin et en croyant le connaître qu'il prend le chemin de Thèbes, et c'est la sagacité de son esprit qui lui permet de résoudre l'énigme du sphinx de et devenir ainsi l'époux de sa mère. Ainsi, la bonne volonté et l'esprit éclairé sont récompensés par le parricide, l'inceste et la mutilation, là où avec Prométhée le crime sciemment

¹⁸⁵⁶ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 93.

¹⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 91.

commis, la ruse et le mensonge apportait la félicité aux hommes. La tragédie présente donc une nature terriblement ambivalente. Pour Nietzsche, cela signifie deux choses, premièrement que « l'erreur est vitale »¹⁸⁵⁸, deuxièmement que « la pire méchanceté est partie intégrante de la bonté suprême, je veux dire de celle qui crée »¹⁸⁵⁹. Prométhée, pourtant un titan, soit un dieu plus ancien que les dieux, a dû commettre un acte amoral pour éveiller les Hommes, tandis que le roi et la reine de Thèbes durent commettre un acte amoral et abandonner leur enfant pour se préserver d'un destin atroce, sans succès. La méchanceté est également présente dans les histoires elles-mêmes, les auteurs comme Sophocle ou Eschyle n'hésitant pas à écrire des histoires infiniment amORALES et dramatiques – Prométhée finit enchaîné à un rocher où un aigle vient chaque jour lui dévorer le foie, sans cesse repoussant – pour les spectateurs, qui n'assistent pas ici à un pur divertissement gratuit. Selon Nietzsche, au-delà de la catharsis aristotélicienne, il y a un enseignement à tirer : « l'idée sublime du *pêché actif* considéré comme la véritable vertu prométhéenne ; et ceci nous livre en même temps le fondement éthique de la tragédie pessimiste : la *justification* du mal humain »¹⁸⁶⁰. Il y a donc, en sus de la révélation de la nature amORALE du réel, une forme de réjouissance envers celle-ci. Le crime de Prométhée était nécessaire, tout comme son châTiment. Le crime des rois de Thèbes était nécessaire, tout comme la mutilation d'Œdipe, qui bien qu'ignorant la situation, a bel et bien commis le parricide et l'inceste. Le sentiment ressenti par le spectateur est alors complexe : « Le héros tragique lui apparaît avec une netteté et une beauté épiques, et cependant il se réjouit de son anéantissement. Il conçoit jusqu'au plus profond de l'action scénique et prend plaisir à se réfugier dans l'inconcevable »¹⁸⁶¹. Le héros tragique, a voulu activer son individuation. Œdipe voulait échapper à son destin, chose impensable dans la pensée grecque, même les dieux étant soumis à la loi des Moires, les fileuses de l'existence, qui en coupant le fil provoque la mort ; Prométhée a accompli un acte contre-nature, en risquant sa condition de dieu pour des êtres faits de boue et de poussière. Cette tendance à l'individuation se doit d'être punie, leurs actes se révélant criminels. La vie se charge alors de les ramenant à leur condition d'être, soumis aux mêmes lois que les autres. Le spectateur est mis face à la destruction légitime du héros. Son plaisir esthétique est alors lié à la ruine du protagoniste, qui pourtant suscitait la sympathie et l'identification. Le plaisir ressenti est donc mêlé à une douleur, Œdipe et Prométhée, agissant avec de bonnes intentions et se retrouvant horriblement châtiés, actant l'ambivalence de la mise en scène tragique. Paul Mathias, traducteur de Nietzsche nous explique ce rapport entre la joie et la douleur : « Le rapport joie-douleur ne se résume donc pas en une opposition plaisir-déplaisir, mais une alchimie en est possible, qui traduit l'adhésion à ce qui est, et le risque massif qui l'accompagne - en un mot l'entente « effroyable » de l'Être »¹⁸⁶². Cette « alchimie » fait donc partie de l'acquiescement sans condition à la vie dans sa totalité, le spectateur ressentant un sentiment positif mais ambigu, face à une nature contradictoire. Pour

¹⁸⁵⁸ M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche, op.cit.*, p. 23.

¹⁸⁵⁹ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, op.cit.*, p. 162.

¹⁸⁶⁰ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, op.cit.*, p. 91.

¹⁸⁶¹ *Ibid.*, pp. 160-161.

¹⁸⁶² P. Mathias, « Notes » in F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, op.cit.*, p. 462.

Kessler, la nature du ressenti du spectateur repose sur une succession chronologique. Il est d'abord confronté à la frustration, avant de ressentir le plaisir :

« Pour résumer la logique propre à toute « esthétique négative », on pourrait dire que chacune a pour plus petit dénominateur commun le fait de prendre plaisir à une expérience tout d'abord déplaisante, c'est-à-dire de rechercher une satisfaction à l'insatisfaction (...). L'esthétique négative signifie que le spectateur ou l'artiste tire sa joie de son insatisfaction. Il tire son plaisir d'un spectacle de la souffrance qui en même temps est susceptible de le faire souffrir, parce qu'il éprouve une joie supérieure à la surmonter, preuve que sa volonté de puissance est assez forte pour la supporter sans crainte »¹⁸⁶³.

En effet, le spectateur assiste à une représentation dont le déroulement et l'achèvement sont proprement inadmissibles. Les héros, soutenus, admirés, finissent impitoyablement châtiés. Les actions morales, accomplies pour le bien commun, débouchent sur le malheur absolu, tandis que le crime paie. Cependant, à chaque fois, la vie reprend ses droits. Œdipe, comme Prométhée, survivent tant bien que mal à leurs épreuves, pour s'en retirer plus sages et plus clairvoyants, car conscients de la nature complexe de la vie. Le spectateur, lui, par la nature distanciée du spectacle, vit la tragédie de l'existence, la comprend et la surmonte, car il n'en paie pas le prix. La tragédie lui présente de manière cohérente le chaos du réel, elle lui offre à voir simplement, concrètement, le caractère double de la vie. Et finalement tout est pour le mieux : « Dans ce sens, la vraie tragédie offre une « consolation métaphysique » en démontrant que « la vie, au fond des choses et malgré le caractère changeant des phénomènes, est toute de plaisir dans sa puissance indestructible »¹⁸⁶⁴ »¹⁸⁶⁵. La tragédie apporte au spectateur la connaissance tragique, la plongée dionysienne, terriblement honnête, dans le cœur paradoxal de la vie, par l'apparence apollinienne du cadre théâtral et de sa mise à distance. Elle lui démontre que ce chaos est acceptable et que l'on y survit, et que c'est le refuser, que c'est vouloir l'ébranler en y opposant un désir d'individuation sans limite, qui attire le malheur sur soi.

Chez Bertrand Lavier, la notion de tragique est quasiment absente. Dans un art aussi peu tourné vers le pathos et la mise en scène ou la sollicitation du sentiment, il est difficile d'associer son activité avec celle de la tragédie. S'il déclare que « La *Giulietta* est pour moi une grande peinture tragique »¹⁸⁶⁶, ou qu'on puisse considérer *Teddy II*, l'ours en peluche piteusement empalé sur un socle, comme une mise en scène et une recherche d'un sentiment de tristesse, les relations entre son art et une quelconque vision principalement tragique de l'existence restent minces. Toutefois, on retrouve au fil de sa pratique quelque chose ressemblant fortement à l'expression ambivalente du réel. Lavier n'hésite pas ainsi à comparer l'art à une catastrophe naturelle : « Nous sommes des professionnels du spectacle, au sens général du terme. Le tremblement de terre, de ce point de vue, est une synthèse relativement parfaite d'horreur et de sublime ».¹⁸⁶⁷ On retrouve ici les deux sentiments décrits par Nietzsche et ressentis par le spectateur de la tragédie. Chez Lavier aussi, un étonnant mélange de rejet et d'adhésion se fait sentir lors de la rencontre avec l'œuvre. Celle-ci ne doit pas procurer une sensation unique, mais faire éprouver un spectateur une

¹⁸⁶³ M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, op.cit., pp. 21-22.

¹⁸⁶⁴ F. Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 69.

¹⁸⁶⁵ B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 54.

¹⁸⁶⁶ « Redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite ». Entretien avec C. Francblin, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001*, op.cit., p. 166.

¹⁸⁶⁷ Entretien avec B. Marcadé, in *ibid.*, p. 64.

impression métissée et contradictoire. On est donc, à l'image de ce que souhaitait le penseur allemand, face à un art amoral, qui ne doit ni montrer ce qui est bien ou enseigner ce qui est juste, mais produire une image fidèle de la nature chaotique. En comparant ainsi l'art à un tremblement de terre, Bertrand Lavier rattache l'art à la nature, et à ce qu'elle a de plus imprévisible et de plus injuste. Il semble donc ici suivre les pas de l'Allemand, en cherchant à développer un art dont la vocation n'est pas de montrer un chemin vertueux et probe au spectateur, mais de lui permettre de regarder la réalité en face, sans se mentir. L'artiste attribue certaines valeurs inhabituelles à la création. S'il s'est prononcé à plusieurs reprises contre la « transpiration », il fait du panache une qualité primordiale : « En grand lecteur de *L'Equipe*, j'aime le panache. C'est une valeur qui est à la fois très appréciée et formidablement redoutée, parce qu'elle entraîne la possibilité de *coups d'éclat à l'envers* »¹⁸⁶⁸. En considérant ainsi le panache comme une valeur artistique, Lavier nous permet de préciser la nature amoral de son activité. Le panache établit une différence entre les belles actions et les bonnes actions, entre l'esthétisme et l'éthique, entre la beauté du geste et ses motivations, ou le résultat. Celui qui utilise le panache cherche à braver un système et à s'épanouir en dehors de la rationalité, qui elle aurait recommandé un geste moins risqué. Le panache tend à éprouver les limites du possible, souvent en dépit du bon sens. Lavier, probablement sans y penser, envisage ses œuvres comme la révélation œdipienne : « C'est mal vu parce que ça crève les yeux (...). Mes œuvres sont *désespérément là* »¹⁸⁶⁹. Si la référence à l'histoire contée par Sophocle est probablement inconsciente, le mécanisme décrit est le même : l'œuvre agit comme la révélation d'une vérité dure à accepter, car celle-ci n'est ni bonne ni morale. D'une part, Lavier fait ici le constat que le monde proche, banal est oublié parce qu'il est trop voyant, trop présent, et donc, insupportable s'il devait être pris en compte. Ce déni peut provenir soit de l'inconscient oublié par l'homme qu'il n'est entouré que de banalité et de choses indignes d'attention, soit qu'il sélectionne, toujours inconsciemment ce qui va retenir cette attention, et que le cerveau oublie volontairement de traiter ces informations pour éviter la surcharge. Dans tous les cas, il y a un refus global du monde immédiat, comme si celui-ci était insuffisant, indigne, ce qui relève au final d'une infirmité, d'une incapacité à apprécier le monde. En deuxième lieu, Lavier entérine le caractère tragique de ses œuvres, en évoquant la notion de désespoir. Ses œuvres, par leur banalité, leur évidence, renvoie l'Homme à ce qu'il ignore si superbement chaque jour, et lui prouve que ce qu'il pense indigne de son regard peut être la source de l'émerveillement. De plus, la nature des interventions pose problème. Comment de si minces transformations peuvent à ce point changer notre regard sur les objets ? L'apparente facilité avec laquelle Lavier travaille, la vraie-fausse absence d'effort qu'il revendique contribue à un rejet, ou tout le moins à un temps d'adaptation face aux œuvres. Si leur esthétisme est plutôt simple à accepter, le principe artistique qui les voit naître l'est sensiblement moins. L'artiste a souvent décrit ce type de réaction face à ses œuvres comme de la « consternation », sentiment qui doit être ressenti non seulement par le public, mais aussi par lui-même :

¹⁸⁶⁸ « Il est encore possible de ne rien comprendre aux œuvres de Bertrand Lavier ». Entretien avec B. Marcadé, *in ibid*, p. 34.

¹⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 32.

« Une chose intéressante doit choquer. (...) En général, un des critères que je juge de qualité pour ce que je fais, c'est la consternation. Quand je suis consterné, je suis sur la bonne voie. L'atelier me sert de sas de décompression, en réalité, pour passer de la consternation à la normalité. Lorsqu'ensuite je présente ces œuvres que je signe, le public me soupçonne parfois de cynisme quand je dis : « Vous trouvez cela consternant : comme je vous comprends, moi aussi je suis passé par là ». Croyez-moi il n'y a rien de plus agressif et de plus analgésique à la fois »¹⁸⁷⁰.

Cette idée de sa propre consternation face à sa création le rapproche indubitablement de l'idée nietzschéenne du tragique. D'une part, Cette consternation montre que Lavier ne maîtrise pas véritablement ses propres mécanismes de création, puisqu'il n'est pas prompt à en valider immédiatement le résultat. Il admet être le fruit de forces qui le dépassent et lui intimement de créer telle ou telle forme, attestant ici du caractère dionysien de la création artistique, où des énergies insoupçonnées et immaîtrisées sont à l'œuvre. D'autre part, cette incertitude, mêlée d'effroi et de dégoût, face à sa propre création, illustre leur caractère a priori inacceptable, même pour son créateur. En faisant de ce sentiment le critère d'évaluation des bonnes œuvres, Lavier établit que celle-ci doit impérativement proposer quelque chose d'inadmissible, au moins en apparence, et donc que l'art n'est pas là uniquement pour faire plaisir, pour satisfaire un goût ou donner aux spectateurs ce qu'ils ont envie de voir. Lavier révèle que c'est grâce à la nature de l'œuvre d'art que l'on va être en mesure d'accepter ce qui nous est présentée, comme pouvait le faire la tragédie :

« Ce qui produit un effet de style est que cette consternation est en permanence rabattue sur des réflexes que nous avons par rapport à l'œuvre d'art, qu'on ne peut s'interdire d'apprécier. On lui trouve des qualités, des défauts, on la soumet à cette espèce de tribunal du jugement esthétique qui fait que cette œuvre va balancer dans mouvement que j'espère perpétuel, de façon optimiste »¹⁸⁷¹.

Comme chez Nietzsche, négatif et positif se mêlent et donne à l'œuvre une saveur ambiguë. Comme chez Nietzsche, si l'œuvre selon Lavier ne doit en aucun cas ménager la sensibilité du spectateur, elle doit aussi finir par remporter son adhésion :

« Dans les œuvres que j'expose, le sentiment de consternation qui est doublé d'une fascination, selon les œuvres, perdure »¹⁸⁷², « Quelqu'un était très mal à l'aise devant mes objets soclés, et quand on montre la série *Les Deschiens*, il y a des gens qui trouvent que c'est drôle et d'autres que c'est sordide. Quant à moi je trouve que c'est bon signe qu'une expression artistique continue à créer des clivages qui ne sont pas définitifs. Un de mes amis a trouvé au début *Les Deschiens* sordides et les trouve aujourd'hui très drôles. C'est très bien que ce genre de chose déclenche des réactions paradoxales »¹⁸⁷³.

On retrouve le même mécanisme de rejet, de gêne, suivi par la satisfaction de l'acceptation, de la survivance à l'épreuve du chaos. Chez Nietzsche, cela prend le nom de connaissance tragique, chez Lavier, c'est le consternant. Deux moyens pour exprimer une façon de rendre compte de l'absurdité du réel, que se rit de nous et de notre perpétuelle volonté de l'ordonner et de lui donner un sens. Et ce qui rendra le mieux compte du chaos et de l'harmonie, de l'apollon-dionysiaque, ce seront des monstres hybrides, vecteurs de chocs civilisationnels, esthétiques et conceptuels. Le consternant chez Lavier rappelle la tragédie nietzschéenne où agit l'ivresse dionysiaque, cet état où les valeurs sont renversées, et où de nouvelles perspectives apparaissent,

¹⁸⁷⁰ Entretien avec E. Troncy, in *Bertrand Lavier, Conversations, 1982-2001, op.cit.*, p. 138.

¹⁸⁷¹ *Ibid.*

¹⁸⁷² *Ibid.*

¹⁸⁷³ Entretien avec P. Garcia de la Rosa, in *Bertrand Lavier, Conversation. 1982-2001, op.cit.*, p. 150.

permettant d'accepter le monde tel qu'il est. En proposant à voir des objets de tous les jours, avec lesquels nous avons refusés de pactiser si ce n'est sur le plan utilitaire, Lavier nous force à accepter toute une partie du monde qui pourtant est sous nos yeux mais que nous ne souhaitons pas regarder. En les séparant des autres objets culturels et culturels, sous le prétexte qu'ils ne sont que des outils, nous opérons une distinction morale. Est rejeté ce qui est manipulable, facilement accessible, ce qui est « basement matériel », illustrant ainsi notre conception socrato-platonicienne du monde. En effet, les objets vénérés sont ceux précisément que l'on ne peut manipuler, que l'on ne peut posséder, car disparus ou hors de prix, possédant une valeur strictement culturelle et symbolique, donc éthérée, spirituelle, conceptuelle. Lavier nous ramène à ce paradoxe : nous refusons d'accorder du crédit à ce qui pourtant nous permet de vivre tous les jours, et il s'emploie à nous forcer à admirer ce que nous nous efforçons d'ignorer. Comme pour Nietzsche, cette rencontre imposée avec le réel finit par être bénéfique : « Je me dis : « La consternation, c'est le début de la félicité ! » »¹⁸⁷⁴. Cette connaissance plus précise de la réalité est préférable à un mensonge moral, car elle permet d'apprécier la vie plus simplement et plus librement. Celui qui a retenu la leçon de regard de Lavier sera capable, lui aussi, de voir la beauté partout où elle peut surgir, même là où on ne l'attendait pas. La joie surgit aussi de cette survivance, de ce dépassement de nos propres peurs et de nos aprioris qui obstruaient nos jugements et limitaient nos moyens d'accès au bonheur. Comme chez Nietzsche, la connaissance et l'acceptation du réel tel qu'il est préférable à la croyance en une réalité ordonnée et morale, qui relève pour eux du fourvoiement. La consternation de Lavier renvoie au tragique de Nietzsche, la première rencontre avec le réel démasqué procurant un sentiment de malaise, avant que l'acquiescement volontaire à celui-ci affermis l'individu. Chez l'un comme chez l'autre, c'est la dynamique propre de l'art, qui permet aux individus de donner leur assentiment à ce qu'ils occultent d'ordinaire : « Ce n'est pas le moindre attrait de l'art que de nous permettre de proposer un certain nombre de monstres avec lesquels les gens, en aussi petit nombre fussent-ils, pourront pactiser et entretenir des relations quotidiennes, familiales »¹⁸⁷⁵.

1.6. La nécessité esthétique, le besoin d'Apollon.

Toutes ces considérations, finalement, portent sur le besoin de laisser les forces dionysiennes agir contre les belles et bonnes certitudes, contre la rationalité sans limite, à l'urgence de voir la réalité en face, comme le permet l'ivresse et le renversement des valeurs permis par le dieu de la vigne. Toutefois, Nietzsche se prononçant pour une réalité paradoxale, il ne saurait se satisfaire d'une telle vision qui poussée à sa logique, reviendrait à un déséquilibre entre le dionysien et l'apollinien. Le monde se constituant d'un rapport de force sans cesse remis en question entre les deux énergies, un surplus de dionysien serait néfaste, et surtout, le dionysien seul est insuffisant pour rendre compte du réel. L'apollinien, dont on retrouve une trace non-négligeable dans la

¹⁸⁷⁴ B. Lavier, *Sons et lumières par Bertrand Lavier : expérience Pommery #6, op.cit.*, p. 47

¹⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 48.

philosophie et la science, a déjà fait l'objet de critiques. Pourtant, Nietzsche aussi l'envisage comme une pulsion nécessaire, qu'il faut savoir cultiver. Le philosophe définit ainsi positivement le dieu de la lumière, et son action dans le monde :

« [Apollon] qui d'après son origine, est « l'apparaissant » rayonnant, la divinité de la lumière, il règne aussi sur la belle apparence du monde intérieur de l'imagination. La vérité supérieure, la perfection de ces états contraste avec la réalité quotidienne lacunairement intelligible, la conscience profonde de la réparatrice et salutaire nature du sommeil et du rêve, sont symboliquement l'analogue, à la fois de l'aptitude et de la divination, et des arts par lesquels la vie est rendue possible et digne d'être vécue. Mais elle ne doit pas non plus manquer à l'image d'Apollon, cette ligne délicate que la vision perçue dans le rêve ne saurait franchir sans que son effet devienne pathologique, et qu'alors l'apparence ne nous donne l'illusion d'une grossière réalité : je veux dire cette pondération, cette libre aisance dans les émotions les plus violentes, cette sereine sagesse du dieu de la forme »¹⁸⁷⁶.

Chez Nietzsche, donc, on ne doit pas oublier que si le réel existe sous forme chaotique, ce qui constitue une valeur dionysienne, ce chaos provient notamment de la coexistence non-pacifique entre les deux forces susmentionnées. L'apollinien fait lui aussi partie de l'essence de la réalité. Encore une fois, il s'agit de bien se rendre compte du caractère multiple et paradoxal de cette force. Aussi étonnant que cela paraissait, la philosophie combattait l'esprit dionysien au nom de principes apolliniens, mais avec une démesure et une injustice proprement dionysiennes. On va retrouver ici un mécanisme identique. Ainsi, aussi vrai qu'Apollon, en tant que dieu de la lumière et de l'ordre, inspire la philosophie, il est aussi, et ce de manière explicite dans la cosmogonie, le dieu de la beauté et donc des arts plastiques¹⁸⁷⁷. En tant que dieu de l'apparence et moitié de la réalité, il confère donc à celle-ci une part de la vérité. Comme il le dit lui-même, à la suite d'Epicure, la connaissance du monde se fait par le truchement du sensible, réinterprété a posteriori. Le monde n'est pas immédiatement connu au travers de son concept, mais de son apparence : « On ne se communique jamais de pensées, on se communique des mouvements, des signes mimiques qui sont par nous réinterprétés comme pensées »¹⁸⁷⁸. Ainsi comme le souligne Kessler, tout un pan de la philosophie de Nietzsche est tourné vers la défense de l'apparence comme part de vérité : « Un seul principe domine toute cette problématique : il s'agit de démontrer que *le sensible n'est pas synonyme de superficialité* »¹⁸⁷⁹. Le paradoxe commence à se former : le réel, inspirateur de la philosophie est aussi le défenseur de ce que cette dernière blâme. Mais la philosophie est une affaire d'hommes, tandis que le réel lui, ne s'embarrasse pas des catégories que celle-ci en fait. C'est parce la philosophie catégorise, réduit, et que l'esthétique et par extension de l'art n'en ressent pas le besoin – l'amoralité, le désordre, etc. pouvant tout à fait y figurer –, que ce dernier donne une définition plus exacte de la réalité. Pour Nietzsche, l'essence, soit « l'un-primordiale » semble plus à même d'investir la représentation plutôt qu'une pure idée :

« En effet, plus je constate dans la nature ces instincts esthétiques tout puissants et la force irrésistible qui les pousse à s'objectiver dans l'apparence, à s'assouvir dans l'apparence libératrice, plus je me sens aussi entraîné à cette hypothèse métaphysique, que l'Étant-véritable, l'Un-primordial, en tant qu'accablé d'éternelles misères et rempli de contradictions irréductibles, a besoin pour sa perpétuelle libération, à la fois de l'enchantement de la vision et de la joie de l'apparence ; et que, absolument et intégralement compris dans cette apparence, et constitués par elle, nous sommes obligés de la concevoir comme le Non-Étant-véritable, c'est-

¹⁸⁷⁶ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 49.

¹⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 124.

¹⁸⁷⁸ F. Nietzsche, *Fragments posthumes, début 1888-janvier 1889*, op.cit., p. 87.

¹⁸⁷⁹ M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, op.cit., p. 239.

à-dire comme un perpétuel devenir dans le temps, l'espace et la causalité, autrement dit comme une réalité empirique (...). Si nous faisons momentanément abstraction de notre propre « réalité », si nous concevons notre existence empirique, et celle du monde en général, comme une représentation suscitée à tout instant de l'Un-primordial, alors le rêve devra nous apparaître comme *l'apparence de l'apparence*, et, en cette qualité, comme une satisfaction supérieure encore de l'appétence primordiale à l'apparence »¹⁸⁸⁰.

Il y a donc chez Nietzsche un rapport supérieur à l'apparence, qui la différencie de la simple activation phénoménale ou de l'indolence de la satisfaction de l'illusion, et qui en fait, par son caractère indécidable, inconciliable, une forme d'accès à la vérité plus efficace que la conceptualisation. L'apparence a pour elle de savoir manipuler la matière et l'espace, soit les principaux moyens de saisie du monde¹⁸⁸¹. Ainsi, chez le philosophe Allemand, se révèle la nature paradoxale et positive d'Apollon. En tant que protecteur et activateur de l'apparence – être le dieu de la lumière, le rend par extension responsable de l'existence de la vision qui repose sur la dispersion et la captation de cette lumière – il se fait aussi le germe de ce que la philosophie reproche à cette apparence : l'illusion, et la possibilité de l'erreur, des valeurs censées être négatives et donc rattachées à l'ennemi d'Apollon : « Contre Hegel, pour qui derrière le phénomène se dissimule l'opération de l'esprit, Nietzsche affirme la totale équivalence de l'apparence et de la vie : « car toute vie repose sur l'apparence, sur l'art, sur l'illusion, sur l'optique, sur la nécessité perspectiviste et sur l'erreur »^{1882, 1883}.

Ce problème posé, Nietzsche va aller beaucoup plus loin dans le soulignement de l'importance de l'esthétique dans l'essence du monde. Cette affirmation de la nécessité de l'apparence dans l'essence du monde va le pousser à envisager la philosophie elle-même comme une tentative esthétique. Sous la forme d'une boutade, il déclare que toute forme de discussion ou de rationalisation est une tentative esthétique d'aborder le monde : « Et vous me dites, amis, que des goûts et des couleurs il ne faut pas discuter. Mais toute vie est lutte autour des goûts et des couleurs ! »¹⁸⁸⁴. On peut expliquer l'idée ainsi : ce qu'on appelle le réel est aussi un autre vaste système de codification artificiel, sauf si on le considère comme l'ensemble des expériences sensorielles. Est-ce à dire qu'un système en vaut un autre ? Que l'on peut les mélanger ? S'il y en a deux, c'est peut-être qu'il y a une raison. En revanche, il est indéniable que les deux ont pour raison d'être d'aider à mieux vivre. Le système du réel serait essentiellement social. Un ensemble de lois créant un terrain pour que les humains vivent ensemble. La conception philosophique du monde est un principe apollinien. Et donc, en cela, c'est un principe esthétique avant tout, puisqu'il s'agit d'une « manière de voir » le monde, de le reconstruire en plus beau, en plus logique et en plus acceptable, un monde évoluant selon des lois connaissables et donc maîtrisables par les Hommes. C'est pour cela que Nietzsche considère que la philosophie s'est pervertie, parce qu'elle a détourné le principe apollinien, en cédant à une ivresse incontrôlée, pour le compte typiquement dionysienne. En quelque sorte, pour Nietzsche, la philosophie est une illusion qui n'admettrait pas

¹⁸⁸⁰ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., pp. 60-61.

¹⁸⁸¹ Cf. B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 202.

¹⁸⁸² F. Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 31.

¹⁸⁸³ B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 17.

¹⁸⁸⁴ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 137 in M. Kessler, *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, op.cit., p. 257.

sa nature et occulterait sa propre vérité, mais participerait bien de ce besoin apollinien de mise en forme du monde. Cette réalité de l'apparence et son refus par la philosophie, a pour conséquence que la saisie la plus fiable du monde ne peut se faire que sur le plan esthétique. « l'existence de ce monde ne se justifie qu'en tant que phénomène esthétique »¹⁸⁸⁵. Kessler va plus loin en établissant que selon ce principe, la philosophie, en faisant de la réalité une « bonne vérité », induit pour Nietzsche une différenciation entre réel et vérité. Dès lors, cette dernière entre dans le caractère de l'illusion négative, car trompeuse. L'apparence quant à elle, y échappe, car elle prend en compte la dimension phénoménale et paradoxale de la nature et ne ment pas sur sa propre essence :

« Si, en fait, le monde est chaos et la vérité différence, cela ne veut dire nullement que, pour Nietzsche, il s'agit là de l'unique vérité démontrable, mais plutôt que, abstraction faite de nos projections mentales, le monde ne serait plus que cela. D'où par la suite, la nécessité de dépasser cette étape du nihilisme radical pour accéder à la certitude négative de l'illusion de vérité. Seule l'illusion est vraie, la « vérité » n'est qu'illusion. Cette proposition est non-contradictoire car l'illusion est un contenu indécidable en termes de vérité et de fausseté »¹⁸⁸⁶.

De fait, la justification de l'apparence chez Nietzsche se base précisément sur sa nature de pendant de la réalité. Si le réel est chaotique, l'homme ne peut se permettre de vivre ainsi, et sa double-nature l'oblige à chercher à le mettre en forme. Il doit répondre à l'appel de la force apollinienne, et ainsi rendre le réel intelligible. Cette action est ce qui lui permet de supporter le réel, qui autrement ne serait qu'un maelström amoral et désespérant, où toute individuation est impossible et où toute tentative se solde par l'anéantissement : « La civilisation est devenu un stimulant par lequel l'homme, déchiré entre le désir et l'effroi que lui inspire la vie, se contraint à la supporter. La culture est un phénomène objectif, une illusion nécessaire produite par la vie elle-même : c'est parce que la vie est effroyable que la civilisation est nécessaire »¹⁸⁸⁷. Former le réel revient alors à un acte médical. L'essence de la réalité, pour qui la regarde sans détour, est donc que toute activité est inutile, la mort se trouvant systématiquement au bout de toute existence. A quoi bon vivre si tout doit prendre fin ? La nécessité de l'illusion apparaît alors, elle est chargée de nous détourner momentanément du poids de cette révélation, autrement insupportable. L'illusion est donc ici mise au service de la vie et de la volonté, là où, avec la philosophie (pervertie), elle symbolisait la mort de la pensée et l'emprisonnement de la vitalité. Ainsi, l'art nous sauve de ce que la science et la philosophie nous apprenne lorsqu'elles sont honnêtes :

« Si nous n'avions approuvé les arts et inventé cette sorte de culte du non-vrai, nous ne saurions du tout supporter la faculté que nous procure maintenant la science, de comprendre l'universel esprit de non-vérité et de mensonge - de comprendre le délire et l'erreur en tant que conditions de l'existence connaissant et sensible. La *probité* aurait pour conséquence le danger et le suicide or, il se trouve que notre probité dispose d'un puissant recours pour éluder pareille conséquence : l'art, en tant que *consentement* à l'apparence »¹⁸⁸⁸.

L'art trouve donc ici sa justification, dans ce besoin esthétique, qui est la « consolation métaphysique » face à la connaissance du réel. Ce besoin esthétique devient le contrepoint parfait

¹⁸⁸⁵ F. Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, p. 30, in B. Dejudin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., pp. 16-17.

¹⁸⁸⁶ M. Kessler, *L'esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 224.

¹⁸⁸⁷ B. Dejudin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 76.

¹⁸⁸⁸ F. Nietzsche, *Le gai savoir*, NRF, Gallimard, Paris, 1982, p. 132, in M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, op.cit., p. 137.

du besoin cognitif : « Comment naît l'art ? Comme remède à la connaissance. La vie n'est possible que par des mirages artistiques. »¹⁸⁸⁹. L'action artistique principale, c'est la mise en forme, qu'on pourrait aussi appeler mise en ordre, en comprenant cette expression sans son éventuelle connotation morale. La mise en forme de la réalité est à souhaiter, car il s'agit d'une action de la volonté, la valeur nietzschéenne par excellence, sur le monde. Cet acte permet donc de mesurer la volonté de celui-ci, c'est-à-dire sa force : « Le degré de *force de volonté* se mesure au degré jusqu'où l'on peut se dispenser du sens dans les choses, jusqu'où l'on supporte de vivre dans un monde dépourvu de sens : parce que l'on *organise soi-même un petit fragment de celui-ci* »¹⁸⁹⁰. Un être est ainsi toujours obligé d'organiser le monde pour lui survivre, et ceux qui savent le faire au minimum, sans moraliser cette organisation ni chercher à trop lui plaquer un sens, sont sur la voie du Surhomme. Cette obligation fait partie de la nature humaine et donc de la réalité. S'y soustraire reviendrait à trahir l'essence du monde. L'esthétique apollinienne est principalement active chez Nietzsche par le biais du « classicisme », qui définit non pas une période, mais un style général, une façon de faire de l'art. Il y a ainsi plusieurs époques classiques – l'Antiquité, la Renaissance etc. –, relevant toutes d'une « volonté classique » plus large, présente dans l'ADN de l'art humain¹⁸⁹¹.

Ce style classique apparaît alors comme un besoin fondamental, répondant à l'appel apollinien de mise en ordre nécessaire du monde. Kessler poursuit son explication, insistant sur la notion de style :

« Seule la notion de style est déterminante aux yeux de Nietzsche, car l'idéologie n'est qu'un masque et une cote toujours mal taillée pour le génie artistique. (...) La dimension consciente et explicite d'un individu ou d'une étape historique ne reflète que la contingence d'un certain nombre de prétextes qui font les préjugés d'une époque. Seule, par conséquent, la forme est substantielle et éternelle »¹⁸⁹².

Ainsi, la forme, soit l'apparence, est capable de survivance dans le temps, là où l'esprit et les motivations s'altèrent selon le contexte. Cette perpétuité du travail de la forme, selon des critères excessivement récurrents dans l'histoire, atteste de la nature primordiale de ce style pour l'Humanité. Pour Nietzsche, le classicisme vaut pour sa rigueur, son sens conventionnel, sa volonté d'ordonner simplement le monde¹⁸⁹³. On pourrait y classer aussi bien Polyclète, Phidias, Léonard de Vinci, Poussin ou Mondrian. Les œuvres classiques doivent faire preuve de simplicité, de clarté et de rigueur, s'inscrivant ainsi comme le contrepoin du monde tumultueux, comme son parfait miroir en somme. C'est ainsi que Nietzsche réproche les œuvres dites « romantiques », les œuvres passionnées, désordonnées, qui elles ne sont qu'agitations superficielles, pathos débridé, soit un Dionysos qui ne recevrait pas le secours d'Apollon : « La froideur attribuée au classicisme ne renvoie donc qu'à l'œuvre dans son économie de moyens et non à l'amateur éclairé, beaucoup plus sensible

¹⁸⁸⁹ F. Nietzsche, *Fragments posthumes, automne 1869-printemps 1872*, p. 308, in M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche, op.cit.*, p. 18.

¹⁸⁹⁰ F. Nietzsche, *Fragments posthumes, début 1888-début janvier 1889*, *ibid.*, p. 33. in M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche, op.cit.*, p. 211.

¹⁸⁹¹ Cf. M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche, op.cit.*, pp. 165-166.

¹⁸⁹² *Ibid.*, p. 166.

¹⁸⁹³ *Ibid.*, p. 6.

que le spectateur passif dont les sens ne s'échauffent que sous les coups du « constant espressivo »¹⁸⁹⁴.

L'art ainsi posé sur les bases saines du classicisme peut s'épanouir et offrir à l'homme une connaissance du monde inégalé. L'activité artistique devient alors le terreau de la réflexion à propos de la vie. C'est ainsi que Nietzsche pense l'art comme un procédé précédant les autres, et notamment le langage : « « [l'art] est la source des langues » »¹⁸⁹⁵. Le philosophe attribue ainsi une forme de supériorité à l'art, et en particulier à la musique¹⁸⁹⁶, qui précisément n'a pas besoin des mots et agit plus directement qu'eux. Ayant déjà prouvé à quel point le contexte, l'émetteur et le récepteur, pouvaient influencer profondément sur la signification d'un mot, il lui apparaît alors que le langage n'est qu'une forme secondaire par rapport à l'art, qui lui serait pur, et capable d'embrasser la réalité jusque dans ses contradictions¹⁸⁹⁷.

L'autre qualité profonde que Nietzsche attribue à l'art, c'est son action sur l'individuation : « la considération de l'individuation comme cause première du mal, l'art enfin figurant l'espoir joyeux d'un affranchissement du joug de l'individuation et le pressentiment d'une unité reconquise »¹⁸⁹⁸. Ainsi, le bienfait essentiel de l'art est de pouvoir réconcilier l'homme avec le monde. Celui-ci, ayant besoin de savoir et de comprendre, s'en était sorti, s'était individualisé, pour prendre du recul et avoir une vision plus large. La séparation et la connaissance qui en résultent affectent profondément l'individu, qui se sent alors seul et désemparé, le monde lui apparaissant comme inhospitalier. L'art, lui permet de s'oublier et de le reconnecter avec les vibrations de la nature, lui fournit des liens indicibles et viscéraux avec celui-ci, où il peut se passer de monde et de cognition rationnelle. Il lui octroie le pouvoir de vaincre son effroi, et d'adhérer à nouveau pleinement au monde, cette fois de manière consciente et consentie.

Il est plutôt aisé de connecter Lavier à Nietzsche ici. L'artiste bourguignon n'a jamais caché son désir de retisser les liens qui ont longtemps uni l'art à l'esthétique. Cette volonté constitue le reproche majeur que le plasticien adressa à l'art conceptuel, et montre que Lavier considère l'esthétique un pan naturel et vital de l'art sans lequel il n'est que l'ombre de lui-même. Le changement ainsi réclamer par Lavier s'apparente aux « renversement de toutes les valeurs » appelé de ses vœux par le penseur allemand. Son goût pour l'illusion, le trompe-l'œil, sa réévaluation de l'apparence a déjà été développée ici. Lavier donne avant tout des choses à voir, à regarder, à admirer. Il acquiesce ainsi à la proposition de Catherine Francblin : « J'ai l'impression que si vous avez utilisé de plus en plus d'objets imposants, c'était pour insister sur l'existence physique des choses »¹⁸⁹⁹. En effet, Lavier a fini par employer dans ses séries des objets parfois

¹⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸⁹⁵ F. Nietzsche, *Fragments posthumes, début 1888-janvier 1889*, p. 87 in M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, *op.cit.*, p. 245.

¹⁸⁹⁶ Dans ses premiers écrits, Nietzsche place la musique au-dessus de tout, et dénigre quelque peu les arts plastiques. Il révisé ce jugement dans la deuxième partie de sa vie philosophique, la peinture et la sculpture finissant par trouver grâce à ces yeux.

¹⁸⁹⁷ Cf. F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op.cit.*, pp. 73-74.

¹⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹⁸⁹⁹ « Redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite ». Entretien avec C. Francblin, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001*, *op.cit.*, p. 169.

gigantesques, alors que les œuvres du début de sa carrière étaient plus modestes. Comme s'il voulait souligner que son travail est avant tout à observer, Lavier a fini par faire des choix radicaux, et à forcer le spectateur à rendre les armes devant la force esthétique de ses pièces. Le gigantisme fonctionnant essentiellement selon un rapport du format et donc de la forme au spectateur, celui-ci se voit dans l'obligation d'acter sa présence, et se lie à l'œuvre selon cela.

Chez Lavier aussi, l'apparence contient de manière ostensible une part de la réalité. Nietzsche prétendait que tout tournait autour de la discussion à propos des goûts et des couleurs, Lavier a mis en scène cette pensée dans ces œuvres. *Rouge géranium par Duco et Ripolin* établit précisément que contrairement à l'adage, les couleurs se discutent, et qu'il ne suffit pas de nommer une teinte pour atteindre sa vérité essentielle. Ici, il faut *voir* les couleurs avant de les penser, et *voir* permet de *comprendre*, que la réalité de ce que nous appelons « rouge géranium », ne peut finalement se concevoir que par l'expérience sensible, celle-ci prenant en défaut la réalité nominale. Dans cette œuvre, le réajustement de la réalité passe par le truchement de l'apparence. Notre « idée » du Rouge géranium est bousculée, précisée par notre approche phénoménale de l'œuvre. L'ensemble de ses chantiers questionnent également le goût. En choisissant des objets industriels délaissés par l'anoblissant design, Bertrand Lavier somme le spectateur de réévaluer ses modalités d'évaluation esthétique et de mettre de côté le « bon goût bourgeois classique », qui n'accepterait que les items culturels, symboliquement détachés de la vie quotidienne. Sa discussion du goût ne s'arrête pas là. Le cas échéant, il ne s'agirait que d'une réévaluation sociale, qui fut déjà opérée avec succès par d'autres mouvements. En mélangeant sans discernement apparent, les styles – objet industriel, objet design, œuvre d'art –, les époques et les formats, Lavier propose une révolution de la méthode d'appréciation des œuvres, qui ne passe pas par des critères culturels et rationnels, mais par un examen esthétique attentif aux rapports des formes, des formats et des couleurs. Il s'agirait la d'un goût plus « naturel », où l'on retrouve finalement la tendance nietzschéenne du classicisme, fondé sur des valeurs éternelles : clarté, harmonie, calme.... Lavier propose à revoir notre réalité par le biais d'une interprétation qu'on pourrait qualifier de classique : il y est question de continuité ou d'opposition entre des formes géométriques, de couleurs ou de formats. Les rectangles sont légions, de même que la couleur blanche. Le sentiment violent en est banni. En faisant voler en éclat les catégories et les « genres » d'objets, en proposant comme œuvre d'art ce qui n'est pas considéré comme tel, ou en créant des associations de choses supposées contradictoires, l'artiste nous invite à reconsidérer notre manière de voir les choses, au sens propre comme au sens figuré.

La nécessité de l'esthétique dans l'approche du réel se fait sentir chez Lavier par la nécessité du cadre. Comme le souligne Bourriaud : « Chez Lavier la réalité elle-même se donne à voir sur une espèce de socle »¹⁹⁰⁰. Il suffit ici d'égrainer la liste des séries de l'artiste. Les objets repeints transforment des ustensiles en tableaux, soit en surfaces visuelles. Les superpositions les changent en artefacts spatiaux. Les photos-reliefs découpent des objets pour les rendre conformes à des cadrages photographiques. Les Frank Stella transformés en néons font muter des œuvres déjà très visuelles en pièces lumineuses, soit en vecteurs de ce qui permet physiquement l'action du regard.

¹⁹⁰⁰ N. Bourriaud, *Sons et lumières par Bertrand Lavier : expérience Pommery #6*, op.cit., p. 39.

Encore une fois, les *Walt Disney Productions* permettent d'enregistrer la naissance d'un objet, et plus que ça, d'une œuvre d'art, à partir d'une simple image -et même, selon certains critères, moins que cela puisqu'il ne s'agit que d'un détail de case de bande-dessinée. Les vitrines et les miroirs repeints interrogent la faculté du regard à fonctionner même lorsqu'on lui oppose un refus. La rencontre avec les œuvres de Lavier ne peut s'effectuer que sur le plan esthétique, qui conditionne absolument l'appréciation de leur composition et de leur validité. Chacune d'entre elles met en scène l'importance de la vision, et par là de l'esthétique, dans l'approche du monde. Cette esthétique s'insère partout, et est un fondement du fonctionnement artistique, qui ne saurait l'ignorer sous peine de se trahir. Ainsi, pour Lavier, même l'art conceptuel était esthétique : « Les conceptuels intéressants [sont] très visuels. Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, par exemple, savent très bien mettre en page, mettre en scène leurs outils visuels »¹⁹⁰¹. On retrouve ici le même type d'analyse que Nietzsche faisait à propos de la philosophie, comme reconstruction esthétique du monde inassumée. Si la précision et l'efficacité visuelle des minimalistes comme Judd et André est évidente, cette remarque de Lavier touche en revanche le cœur même du combat de l'art conceptuel contre le rétinien : l'emploi du texte, qui devait amener à penser et non à regarder. En ramenant ces tentatives extrêmes à l'efficacité visuelle, l'artiste cherche à prouver la nature profondément esthétique de l'art. Même les détracteurs de cette proposition se retrouvent finalement à ordonner des lignes noires sur un plan blanc, soit, quelque part, à se plier aux bases du dessin, et même ceux qui cherchent l'essence de l'art dans l'éther de la pensée produisent des pièces hypnotiques. Cette approche de l'utilisation du texte dans l'art le rapproche totalement de Nietzsche, qui rappelons-le encore, considère que les langues procèdent de l'art, qu'elles n'en sont qu'une émanation imparfaite. Au fond, celui qui ne maîtrisera pas l'anglais - ou qui ne saurait pas lire - se retrouvera quelque peu démuni devant une œuvre textuelle de Kosuth ou Weiner, et se retrouvera acculé à regarder - et non même plus lire, ce qui contient malgré tout un emploi du regard-, et ainsi la nécessaire universalité et immatérialité du concept vole en éclat. La nature conceptuelle de l'œuvre de Lavier met parfaitement en scène cette absence de contradiction entre la recherche intellectualisée et la vision, et met en avant l'indiscutable nécessité de l'esthétique dans l'art, son travail conceptuel étant complètement mêlé à son action esthétique, voire même inféodé à lui. Chez Lavier, l'apparence échappe donc au caractère superficiel qu'on lui reproche habituellement. Celle-ci est exigeante et ordonnée. Il rejoint ici Danto pour qui le travail esthétique, dans son émission comme dans sa réception, est aussi profond qu'un travail cérébral : « La compréhension esthétique est sans doute beaucoup plus proche d'une action intellectuelle que d'un mode de stimulation sensorielle ou de passion, du moins lorsqu'il s'agit d'œuvres d'art ».¹⁹⁰² Si Danto est plus un défenseur du pouvoir de l'interprétation, cela n'est pas un véritable obstacle pour comprendre comment Lavier envisage l'esthétique. Le philosophe précise :

« On aura remarqué que des objets indiscernables deviennent des œuvres d'art tout à fait différentes et distinctes à la suite d'interprétations distinctes et différentes. Je considérerai donc les interprétations comme des fonctions qui transforment les objets matériels en œuvres

¹⁹⁰¹ « Portrait de Bertrand Lavier ». Entretien avec J. Daive, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001*, *op.cit.*, p. 193.

¹⁹⁰² A.C. Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, *op.cit.*, p. 51.

d'art. En effet, l'interprétation est le levier qui extrait les objets du monde réel pour les élever au monde de l'art, où ils sont dotés d'attributs souvent inattendus »¹⁹⁰³.

Au fond Lavier propose une interprétation des matériaux et des objets. Comme il le dit lui-même, il passe le réel selon le prisme de sa réflexion du moment, le réel est donc déjà interprété, sélectionné. Ce sont des objets, que l'on n'avait pas bien vus, que Lavier a mieux vu à notre place, par le biais de son « œil interprétatif ». C'est peut-être de cette manière qu'il faut concilier les choses. Chez lui l'œil devient un outil critique viable. Au fond, un objet courant n'est indiscernable d'une œuvre de Lavier que sur un plan superficiel, alors qu'une véritable utilisation de l'œil, une vision approfondie –soit, une esthétique–, n'aura pas de problèmes à faire la distinction. Il s'agit donc d'une interprétation esthétique. Danto lui-même ouvre la porte à cette définition : « L'interprétation n'est pas extérieure à l'œuvre : œuvre et interprétation font irruption ensemble dans la conscience esthétique »¹⁹⁰⁴. Ainsi donc, Apollon aussi semble éclairer la notion de réalité chez Bertrand Lavier. Reste à présent à déterminer comment l'art doit-il rendre compte de cette réalité.

2) La mise en scène du réel.

Si l'on doit aborder la façon dont le réel est abordé par l'activité artistique, il est nécessaire d'examiner les conditions même de son exposition. Chez Nietzsche, le contexte idéal de représentation de la réalité est la tragédie grecque, qui trouve ensuite son écho dans l'opéra wagnérien, puis, après sa rupture amicale et intellectuelle avec ce dernier, dans l'opéra français et italien, et à l'occasion dans les arts plastiques. Dès lors, il apparaît nécessaire d'examiner quelles sont les caractéristiques essentielles de ce type de présentation, et comment cela résonne-t-il dans l'art de Bertrand Lavier. Nous nous concentrerons ici sur deux points : l'importance et les attributs de cette mise en scène ; et la temporalité particulière qui y est mise en place.

2.1. Le théâtre de la vie : la scénographie du réel.

Au-delà même de l'importance de la tragédie, la corrélation entre réalité et mise en scène est effectuée simplement par le philosophe allemand : « Pour que la vie soit bonne à voir, il faut qu'elle joue bien son jeu ; mais il faut de bons acteurs »¹⁹⁰⁵. Ici donc, pour ce fameux spectacle de la réalité puisse être intelligible par les spectateurs, et par-delà, aux êtres humains, la tragédie doit nécessairement recomposer le réel selon certaines dynamiques – artifice, distance, fiction,... –, que nous allons développer. Il apparaît ainsi que pour que le réel puisse être appréhendé, il doit être quelque peu réaménagé, l'immensité et la violence du chaos ne pouvait se comprendre telles

¹⁹⁰³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹⁹⁰⁵ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op.cit.*, p. 190.

quelles. La même nécessité se fait jour chez Bertrand Lavier, l'artiste n'envisageant pas autrement une exposition que comme une pièce de théâtre : « Chacune de mes expositions est une forme de représentation théâtrale dans répétition où je mets en scène des personnages, mes œuvres »¹⁹⁰⁶. Il poursuit ailleurs la description de la mise en place de ses expositions, où tout semble calculé :

« Je vais voir l'espace qu'on m'offre. Je ne travaille pas sur l'espace, mais il est important. Je définis un propos bien précis que je veux mettre en scène. A partir de là, je dessine mon exposition en maquette ou en croquis perspectifs. Ensuite, je vais sur place réaliser l'exposition. Dans ce cas précis, les œuvres sont un peu comme des personnages qui ont un rôle précis à jouer. Tout est faussement classique, le carton, le titre, la façon dont c'est installé ainsi que les choses mises en jeu. Si l'on faisait une vue de l'ensemble, il serait très difficile à dater »¹⁹⁰⁷.

L'artiste confesse encore ailleurs qu'à l'occasion de la très récente rétrospective du centre Pompidou, il a recherché une forme aigüe de scénarisation entre ses œuvres et ses multiples chantiers¹⁹⁰⁸. Ainsi maquillés (par la peinture), surélevés (les superpositions, les objets soclés), surexposés (l'ensemble des transformations de l'artiste provoquant une surprésence des éléments), savamment placé sur la scène, et contraints à un certain dialogue, les œuvres de Lavier s'apparentent aux acteurs de la tragédie antiques, munis de masques difformes, chaussés de cothurnes, et parlant d'une voix chantante. Nicolas Bourriaud fait remarquer que chaque œuvre de Lavier se présente sous la forme d'un dispositif particulier et rigoureusement maîtrisé, déplaçant ainsi le principe scénographique depuis les expositions jusqu'aux œuvres elles-mêmes :

« Seule une gestion rigoureuse des modes de présentation permet à la multiplicité des matériaux qu'il convoque de trouver leur forme - qui représente l'aboutissement du processus. Tout ce que nous voyons, nous le voyons posé sur quelque chose, étayé par un objet ou une surface : le socle est une « assiette », le représentant du sol dans l'ordre esthétique, qui s'algébrique chez Lavier par une barre horizontale, et se dit par un préfixe « sur » »¹⁹⁰⁹.

Ainsi, le titre-même des superpositions chez Lavier, soit l'une de ses deux séries majeures, offre une forme de sol symbolique sur lequel est présenté un acteur. Cet usage de la mise en scène, à une époque aussi avancée de l'histoire, ne saurait être innocent. Selon Germano Celant, l'usage contemporain ou ultra-contemporain de la mise en scène se fait sciemment. Il met en scène la mise en scène, en validant sa nature de conditionnement de la réalité. Ainsi, les artistes contemporains, postmodernes, faisant un usage ostensible et assumée de la scénographie -comme Lavier donc - prendraient acte de la validité de la mise en scène en tant qu'accès au réel, celui-ci n'étant conçu que comme une vaste scène : « Leurs travaux sont une représentation à la fois de la fiction et de la construction : ils exploitent l'idée, typiquement baroque, selon laquelle la vie ou le présent ne sont que spectacle et simulation »¹⁹¹⁰. Il y a donc au-delà de la simple reprise du mode scénographique -la tragédie l'employait, Lavier l'emploie, on peut donc les comparer-, un véritable intérêt à souligner et analyser ce recours à la scénographie, celui-ci attestant du caractère construit de la réalité en art.

¹⁹⁰⁶ B. Lavier, « Conversation avec Bertrand Lavier : « Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » ». Entretien avec F. Bousteau in *Beaux-Arts Magazine* n° 340, octobre 2012, p. 107.

¹⁹⁰⁷ « Faites-vous repeindre par Bertrand Lavier ». Entretien avec D. Soutif, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 24.

¹⁹⁰⁸ Entretien avec C. Broué in *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

¹⁹⁰⁹ N. Bourriaud, *Sons et lumières par Bertrand Lavier : expérience Pommery #6, op.cit.*, p. 38.

¹⁹¹⁰ G. Celant, *Inexpressionnisme. L'art de l'ère post-moderne, op.cit.*, p. 19. Un développement à ce sujet y est présent.

Cette mise en scène, au-delà même de son caractère générique, se doit aussi d'être précise. Elle doit agir sur le réel, le déformer lentement, minutieusement pour mettre le doigt sur ce qui, ainsi présenter, pourra en rendre compte avec exactitude. L'art n'a pas vocation et ne doit pas ressembler à la nature pour en rendre compte, c'est ce que Nietzsche suggère lorsqu'il détaille le rôle du chœur dans la tragédie, cet groupe de chanteurs servant de liant à la narration, d'exposant de la situation et de révélations des pensées intérieures : « L'introduction du chœur serait le pas décisif par lequel est loyalement et ouvertement déclarée la guerre à tout naturalisme dans l'art »¹⁹¹¹. Le chœur agit symboliquement : il ne représente pas des personnes précises, mais un groupe de personnes : les « vieillards », les « esprits », les « femmes », les « habitants », etc. C'est une voix impersonnelle, parfois omnisciente, désincarnée, qui sonne plus comme la voix du destin ou de la nature que celle d'un groupe humain déterminé, avec ses intérêts et ses limites. Rien ne le rattache à ce que l'on pourrait connaître de la société. Ils parlent d'une seule voix, chantée, donc non-naturelle, et ce sont eux qui symboliquement font le lien entre le spectateur et les personnages, en expliquant les situations et en faisant part de leurs états d'âmes, qui résonnent souvent avec ceux supposés être ressentis par le public. Pour Nietzsche, ce phénomène d'identification est abstrait et non particulier : « Ce processus du chœur tragique est le phénomène dramatique originel : se voir soi-même métamorphosé devant soi et agir alors comme si l'on vivait réellement dans un autre corps, avec un autre caractère »¹⁹¹². Le spectateur ne se projette pas dans un autre être humain, mais dans un groupe. Sa propre réalité est déformée.

En ce qu'il présente toujours la réalité, ou les objets, sous un certain aspect, Lavier répond à cette exigence de la subtile déformation. Le fait de superposer, de repeindre, de socler, de découper, de recadrer, de mettre en néons, amène un décalage avec ce qui existe déjà et que l'on connaît. Chaque objet choisi est ainsi altéré, mais cette transformation reste suffisamment légère pour que l'objet soit reconnaissable. L'identification est aisée, et pourtant, le spectateur remarque d'emblée que quelque chose n'est pas à sa place, qu'il ne s'agit pas tout à fait de la réalité à laquelle il est habitué :

« J'aime beaucoup les extrêmes. Ce qui m'intéresse, c'est de prouver qu'en ne touchant à rien, on peut être dans le coefficient maximal d'émotion. L'accident a été interrogé par Andy Warhol, par John Chamberlain, par César... J'ai passé des semaines dans des casses pour trouver mon accident, LA voiture. LA voiture accidentée qui pouvait susciter un coefficient maximum d'émotion sans y toucher, sans rajouter quoique ce soit. Je n'ai été certain d'être sur la bonne voie que lorsque le camionneur qui transportait vers Paris la *Giulietta* que j'avais trouvée, en s'arrêtant pour prendre de l'essence, fut interrogé pour savoir si c'était une sculpture. C'était gagné : l'homme de la rue la voyait comme une sculpture et non plus comme une voiture accidentée. J'ai veillé aussi à ce qu'il n'y ait pas eu de mort dans l'accident. Et, dès la première fois où je l'ai présentée, mon souci a été que l'accident conserve sa « fraîcheur ». Il faut toujours l'exposer sans un gramme de poussière, sinon elle devient une épave. D'ailleurs, à chaque exposition, je recherche un pare-brise d'origine (ce qui constitue une performance, vu qu'elle a plus de 30 ans) que je casse, comme je peins un objet, pour restituer en quelque sorte la violence intacte de l'accident original »¹⁹¹³.

On peut donc penser au départ qu'il s'agit d'une épave comme une autre, avant de s'apercevoir du contraire. Il y a une modification très légère de l'objet, et une mise en scène,

¹⁹¹¹ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 77.

¹⁹¹² *Ibid.*, p. 83.

¹⁹¹³ B. Lavier, « Conversation avec Bertrand Lavier : «Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » ». Entretien avec F. Bousteau in *Beaux-Arts Magazine* n° 340, octobre 2012, p. 109.

puisqu'on la esthétisé, on n'a gardé que la plume des formes, pas la saleté qui va avec. Lavier a pris soin de se débarrasser de tout ce qui parasiterait son propos et qui entérine la nature de l'épave. En enlevant les bris de verre et la poussière, il crée un décalage entre ce que l'on s'attend à voir et ce qui est présenté. Il l'a décontextualisée en quelque sorte. Aucune épave n'est présentée ainsi « rutilante », et le pare-brise s'il est à nouveau malmené, l'est volontairement et de manière esthétique. C'est donc une recreation de l'épave qui a lieu sous nos yeux. Ce n'est pas simplement un exemple, mais une réinterprétation. On constate avec cette citation que Lavier appelle son œuvre « la » *Giulietta*, comme s'il s'agissait d'un personnage de théâtre ou d'une diva d'opéra. Ceci renforce son côté baroque, rapide, somptueux et tragique, italien en somme, la soustrayant ainsi grandement au simple statut d'épave. On observe donc ici un mécanisme double : la prise de distance et la nécessité de la fiction.

Chez Nietzsche la mise en scène se doit d'être évidente. La distance doit être nette et simplement appréhendable. C'est encore une fois le rôle du chœur, qui par sa nature artificielle et son action fabriquée, agit comme une sorte de sas : « Schiller a émis, à propos de la signification du chœur, une pensée infiniment plus précieuse, en considérant le chœur comme un rempart vivant dont s'entoure la tragédie, afin de se séparer du monde réel et de sauvegarder son domaine idéal et sa liberté poétique »¹⁹¹⁴. Ceci permet de sortir de la logique simplement mimétique, pour mieux aborder le fond des choses : la scène tragique est « un domaine s'élevant bien au-dessus des chemins de la réalité où errent les mortels. Le Grec s'est bâti, pour ce chœur, l'échafaudage aérien d'un état de nature imaginaire et l'a peuplé d'entités naturelles imaginaires. C'est sur ces fondations que s'est élevée la tragédie, et, justement, à cause de cette origine, elle fut, dès le début, affranchie d'une servile imitation de la réalité »¹⁹¹⁵. La tragédie peut alors être vécue non pas comme la vie - ce qui la rendrait insupportable, mais comme une projection de celle-ci : « Nous sommes arrivés maintenant à comprendre que la scène et l'action, au fond et en principe, n'étaient conçues que comme vision »¹⁹¹⁶. La distance imposée par la mise en scène crée une saine barrière mentale, où la cruauté, l'injustice, le malheur et le chaos seront maintenus à bonne distance du spectateur, qui se voit ainsi épargné, et rendu plus apte à prendre du recul. Le spectateur doit donc sentir que ce qu'il voit ne lui est pas imposé. Pour Barthes, c'est précisément cette distance qui acte la réalité profonde du spectacle. La confusion est évitée et la connexion maximum :

« [Le public du catch] se confie à la première vertu du spectacle, qui est d'abolir tout mobile et toutes conséquences : ce qui lui importe, ce n'est pas ce qu'il croit, c'est ce qu'il voit »¹⁹¹⁷, « Au catch, rien n'existe totalement, il n'y a aucun symbole, aucune allusion, tout est donné exhaustivement ; ne laissant rien dans l'ombre, le geste coupe tous les sens parasites et présente cérémonialement au public une signature pure et pleine, ronde à la façon d'une Nature. Cette emphase n'est rien d'autre que l'image populaire et ancestrale de l'intelligibilité parfaite du réel »¹⁹¹⁸.

¹⁹¹⁴ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 76.

¹⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 84.

¹⁹¹⁷ R. Barthes, *Mythologies*, op.cit., p. 13.

¹⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

La distance, en quelque sorte, permet de se former plus efficacement l'image du réel¹⁹¹⁹, en débarrassant ce dernier de toute une somme d'informations parasites et d'une trop forte identification. Chez Lavier, la distance s'opère de manière diverse. La première possibilité et la plus évidente est la conséquence de l'ontologie de l'œuvre d'art, qui se veut intouchable, et par là même éloignée physiquement et symboliquement du spectateur. La mise en espace opérée par Lavier ne fait que mettre l'accent sur ce phénomène. Comme le soulignait Bourriaud, que les objets soient soclés, superposés, repeints ou accrochés au mur, l'action de l'artiste, qu'elle soit physique ou symbolique, ne fait que renforcer l'éloignement entre l'œuvre et le spectateur, et la multiplication de ces dispositifs ne fait que mettre en évidence la volonté de Lavier qu'il en soit ainsi. Comme chez Nietzsche, on se rend compte que progressivement que l'on passe d'un rapport physique à un rapport visuel, puisque c'est tout ce qui est laissé au spectateur pour entrer en contact avec l'œuvre. Ceci est clairement visible avec la série des *TV Paintings*, où l'artiste projette l'image télévisée de tableaux célèbres. Le spectateur perd ici toute possibilité d'une rencontre physique avec l'œuvre, même avec des pièces planes comme un tableau. L'épaisseur de la bordure, la matérialité de la peinture, la concrétude des pigments, tout cela lui est retiré, au profit d'un pur rapport visuel. On retrouve un schéma similaire avec les *Reliefs-Peinture* et les *Photos-reliefs*, où ce qui est d'ordinaire employé, pénétré, et habité, est découpé selon les mesures d'un tableau et accroché tel quel. D'une manière générale, les œuvres de Lavier semblent destinées à être photographiées. Leur profonde frontalité, la façon dont elles sont placées dans les salles d'exposition, facilitent et invitent à ce recadrage, comme si l'impératif de la vision inséminé dans le processus de rencontre avec l'œuvre intimait ce rapport. Lavier crée donc une forme d'espace rituel, physique et psychologique, une *no man's land* entre l'œuvre et le spectateur. Ici commence à s'articuler la deuxième caractéristique de la mise en scène, celle de la fiction.

Le caractère fictionnel d'une œuvre est fonction de son efficacité. C'est parce qu'elle est fautive mais vraisemblable, ou tout le moins intelligible, que l'histoire tragique est valable. Nietzsche insiste bien sur ce point : la fiction, même lorsqu'elle traite de magie et de fantaisie, doit résonner avec le monde connu. Ainsi : « cependant, il ne s'agit aucunement ici d'un monde arbitraire, d'une fiction placée entre le ciel et la terre, mais bien plutôt d'un monde doué d'une réalité et d'une vraisemblance égale à celles de l'Olympe et ses habitants possédaient aux yeux des Hellènes croyants »¹⁹²⁰. Les Grecs ayant fabriqué leur mythologie d'après leur propre culture, il est normal que leur cosmogonie, même inconsciemment, présente un visage similaire à leur société, et à eux-mêmes. Chez Lavier, les dieux, ou plutôt les œuvres, prennent le visage des objets qui nous entourent, reconstruisant ainsi une mythologie à partir de notre vie quotidienne, et non à partir d'éléments à caractère exceptionnel. On peut les rattacher à quelque chose de familier, et pourtant ils sont différents. Prenons ici l'exemple de *Giulietta* : celle-ci est une nette évocation de la violence. Cependant, l'artiste a émis le souhait que la voiture en question ne fut pas impliquée

¹⁹¹⁹ Rappelons que chez Nietzsche, image et réalité ne sont pas contradictoires ou hiérarchisées.

¹⁹²⁰ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 77.

dans un accident mortel, et que les détériorations donnent à l'ensemble un cachet esthétique¹⁹²¹. Il y a donc un mensonge savamment construit : tout est fait pour penser à la mort qui pourtant est absente, et le véhicule n'est pas représentatif de la moyenne des épaves. Sélectionné pour ses caractéristiques visuelles, doté d'un nouveau pare-brise et méticuleusement épousseté, il semble au final totalement mis en scène par Lavier. C'est un personnage de fiction, qui nous raconte une histoire qui n'a pas eu lieu. Les « Walt Disney Productions » présentent aussi des œuvres d'art « qui n'existent pas », ou en tous les cas qui viennent purement et simplement d'une réalité fictionnelle : il s'agit d'objets qui jouaient le rôle – parodique – d'œuvres d'art, sans en être. Pourtant, ce caractère fictionnel ne retarde en rien l'accès au réel, comme on l'a vu, puisque les éléments clés de celui-ci restent présents. Le filtre amoral et illogique de l'art permet simplement d'accélérer et d'améliorer sa compréhension : « C'est le monde virtuel qui nous permet d'approcher plus profondément la réalité »¹⁹²². Pour Nietzsche, la fictionnalisation passe aussi par l'altération de la figure de l'auteur. Si l'auteur est trop présent, cela signifie que son désir d'individuation dépasse le récit ou l'œuvre qu'il produit. Il s'agit donc de contrer cette authenticité de l'auteur par la dissolution de celui-ci dans son œuvre. Comme le spectateur s'abîme dans l'immensité du chœur, l'auteur doit disparaître. Il est le fruit de forces qui le dépasse et dont il n'est qu'un modeste médium :

« Le « je » du poète lyrique retentit dans l'abîme de l'être ; sa subjectivité, au sens esthétique moderne, est pure chimère »¹⁹²³ ; « Si l'on a compris que le sujet n'est pas une chose qui agit mais une simple fiction, il s'ensuit de nombreuses conséquences (...). Renonçons à la notion de « sujet » et d'« objet », puis à celle de « substance », et, par suite à celle de ses diverses modifications, par exemple la « matière », l'« esprit », et autres êtres hypothétiques, à l'« éternité », et à l'« immutabilité de la matière », etc. Nous nous débarrasserons ainsi de la matérialité »¹⁹²⁴ ; « L'art (...) c'est l'homme lui-même qui doit être considéré comme une œuvre d'art ou, comme une création d'une force unique totalement inhumaine (...) »¹⁹²⁵.

L'importance de l'auteur n'est donc que pure illusion, elle constitue un obstacle à l'immersion du spectateur dans l'œuvre. Un auteur trop présent donne à l'œuvre une part de subjectivité qui l'handicape dans sa mission de couverture du réel. La présence du créateur doit donc s'effacer, au même titre que les acteurs sont maquillés et déguisés, et que le chœur permet la dissolution des spectateurs. Il ne serait qu'une valeur de trop dans l'équation chaotique de la réalité : « Mais, en tant qu'artiste, le sujet s'est affranchi déjà de sa volonté individuelle, et transformé pour ainsi parler, en un médium par qui et à travers lequel le véritable sujet, le seul véritablement existant, triomphe et célèbre sa libération dans l'apparence »¹⁹²⁶. L'auteur en quelque sorte doit devenir fiction, doit prendre ses distances. On pense alors évidemment au moment où Nietzsche ne prétend être que le rapporteur des paroles et de la vie de Zarathoustra, où

¹⁹²¹ « Giulietta est une sculpture tragique. Je cherchais une belle voiture de sport esthétiquement détruite (...) mais il ne fallait pas qu'il y ait eu de mort à l'intérieur (...) je voulais une évidence sculpturale dans cet objet », Entretien avec C. Broué in *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

¹⁹²² « Redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite ». Entretien avec C. Francblin, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, 2001, p. 178.

¹⁹²³ F. Nietzsche, *Naissance de la tragédie, op.cit.*, p. 58, in B. Dejudin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche, op.cit.*, p. 35.

¹⁹²⁴ F. Nietzsche, *Volonté de Puissance*, vol. I, pp. 70-77, in B. Dejudin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche, op.cit.*, p. 35.

¹⁹²⁵ *Ibid.*, p. 166.

¹⁹²⁶ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, op.cit.*, p. 69.

il peut librement exposer sa philosophie poétique, en parlant par la bouche d'un autre, vivant dans une autre époque à un autre lieu. Ici la fameuse « licence poétique » marche à plein, et permet un affranchissement de tout un panel de paramètres – style, genre, moralité, code de rédaction, etc. – qui auraient pu entraver Nietzsche où le forcer à une quelconque autocensure. Cette forme de fiction de l'auteur permet à Nietzsche de ne pas s'impliquer personnellement et d'avoir un regard juste sur les choses. On a vu notamment lors de la comparaison avec Duchamp que Bertrand Lavier donnait peu de lui-même dans ses œuvres. Son implication physique, hormis lors de la phase préparatoire de sélection optique des objets et de la scénographie des expositions, est quasi nulle. La fabrication et l'installation des œuvres est dévolue à des tiers. Même lorsqu'il repeint lui-même un objet, il emprunte le style d'un autre, comme s'il incarnait un autre ou imitait la voix d'un personnage. C'est donc un style fictionnel, puisqu'il ne s'agit ni totalement de Lavier, et qu'on ne saurait dire que c'est absolument du Van Gogh. Nous sommes face à une fusion fictionnelle entre celui qui parle et celui dont il parle. Cela ressemble assez à la façon dont Nietzsche utilise Zarathoustra, un éminent et indiscutable aîné, qui présente également l'avantage d'être suffisamment éloigné pour être entièrement exploitable. On remarquera d'ailleurs à ce propos que chez Lavier, c'est l'être humain lui-même qui disparaît, comme si le seul toléré était le spectateur. Chez l'artiste, la figure humaine est complètement absente. Le spectateur avide de contact ne devra se contenter que des traces du passage des humains, qu'il s'agisse de Lavier quand son intervention est visible, ou des autres humaines quand l'usure des objets est évidente. Distance et fiction jouent ici de concert, de simples objets jouant le rôle des hommes. Bertrand Lavier met en scène des éléments qui n'ont rien d'humain sinon l'usage, et pourtant qui pourtant cherchent à dire l'essence de ce monde d'humains. On retrouve là, encore une fois, une dimension paradoxale.

2.2. Une temporalité particulière : le mythe.

Une fois examinées les conditions générales de la mise en scène, il reste à se pencher sur la temporalité de celle-ci. Le réel subissant un travestissement de son apparence, on peut s'attendre à ce que le déroulement du temps soi lui-même altéré lors de la représentation artistique, et que nous soyons mis face à une durée différente de celle que nous avons l'habitude d'employer. Dans la pensée nietzschéenne, la tragédie se produisant dans un lieu spécifique, pour une durée spécifique, et traitant d'une période fictionnelle sans repère chronologique précis, la temporalité est essentiellement poétique et mythique. C'est un temps indéfini et non-chronologique, tout du moins un temps dont les dimensions sont telles qu'il n'est pas mesurable par un humain. La tragédie regorge d'exemples d'élasticité du temps : Prométhée est enchaîné pour des milliers d'années, avant d'être délivré par Hercule en une journée ; l'histoire œdipienne court sur plusieurs dizaines d'années, mais se résout en quelques heures. C'est toute l'ambiguïté du théâtre antique où la règle de l'unité du temps et du lieu n'existe que pour mieux créer des décalages. La tragédie montre le point de rupture d'une situation qui trouve sa source parfois des millénaires auparavant, les destins funestes d'Œdipe comme Electre étant la conséquence d'événements bien antérieurs :

« « L'éternité est dans l'instant » »¹⁹²⁷. Il apparaît rapidement que le temps chez Nietzsche est aussi indéterminé que le reste, et que tout découpage hâtif et grossier ne serait qu'insulte et déformation malsaine de la nature qui elle ne semble connaître ni horloge ni sablier : « Tout cela dura un temps long ou court ; car à vrai dire, pour de telles choses, il n'y a *plus* de temps sur la terre »¹⁹²⁸. Réduire ainsi le cours du temps à des minutes et des secondes apparaît comme une manière trop singulière, trop matérielle, trop scientifique de rendre compte de son écoulement. Ainsi, même une donnée telle que le présent doit être sérieusement relativisée. Agamben rappelle les considérations de Barthes à propos de l'Allemand : « le contemporain est inactuel », Nietzsche étant à même de pouvoir discourir sur son temps parce qu'il est déphasé par rapport à lui, « inactuel », et donc apte à prendre le recul nécessaire à l'analyse. Le « contemporain » est donc celui qui peut évoluer à contretemps de son époque, tout en lui appartenant¹⁹²⁹. Le saisissement réel du temps vient donc d'un manque d'adhésion volontaire à celui-ci, d'une prise de recul, débouchant par-là sur une double-temporalité, la naturelle et celle de celui qui la regarde. Nous ne situons donc plus dans un rapport chronologique, mais dans un rapport autre, plus psychologique, et surtout, plus relatif. D'une manière générale, le réel chaotique ne peut s'appréhender selon un rapport chronométré du temps, celui-ci n'envisageant le premier que comme une suite d'avant et d'après définitifs, là où la réalité n'est fait que d'approximations, de va-et-vient et de paix précaires. L'équilibre entre Apollon et Dionysos ne s'opérant jamais sur la durée et s'apparentant à un conflit sans résolution, une définition trop stricte et trop déterministe du temps ne saurait être efficiente : « La synthèse périodique des contraires est, elle aussi, un épisode dialectique récurrent de l'art et non l'issue définitive de son histoire »¹⁹³⁰. La synthèse n'a lieu que dans le temps, pas vraiment dans l'espace. Le « miracle » se produit, mais ce n'est pas permanent et cela ne décide rien. C'est cet état d'indéfinition, cette instabilité perpétuelle que Nietzsche va labéliser « l'éternel retour », cette vague continuelle et conflictuelle qui finit toujours par balayer les tentatives d'individuations. Quoiqu'il se passe, de bien ou de mal, le chaos, par son œuvre hasardeuse et impitoyable, y mettra fin un jour ou l'autre et tout recommencera à zéro. Il s'agit d'une conception cyclique du temps, où rien ne se résout jamais véritablement :

« L'éternel retour annonce l'avènement de ce qui ne se réalise jamais pleinement et définitivement et qui, de ce fait, éternellement revient sans fin, sans terme, sans achèvement. Ce qu'il faut comprendre avec l'éternel retour du même, c'est que quelque chose se produit qui n'arrive jamais vraiment »¹⁹³¹, « La tragédie n'en finit pas de se retourner sur les mêmes interrogations (...). La fin tragique est une finalité sans terme, sans point final, sans finalité ponctuelle »¹⁹³².

La tragédie se finit ainsi toujours sous forme de points de suspension, où la vie de héros, changée à jamais par les récents événements, continue malgré tout. Œdipe survit à la révélation, à la crise de folie et à la mutilation. Il repart ensuite pour de nouvelles aventures pour *Œdipe à*

¹⁹²⁷ Heidegger, *Nietzsche*, vol. I, p. 245. In B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 96.

¹⁹²⁸ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit., p. 386.

¹⁹²⁹ Pour plus de précisions, cf. G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Rivages Poche, Paris, 2008, pp. 16-19.

¹⁹³⁰ B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 34.

¹⁹³¹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹³² *Ibid.*, p. 105.

Colone. Toujours vivant et bien qu'assagi, il continue d'être parricide, incestueux et responsable du suicide de sa mère/épouse. La triste destinée de ses enfants se poursuit dans *Antigone* et *Les Sept contre Thèbes*. Ainsi, ce ne sont ni la logique de la morale, ni celle du karma qui sont en place, simplement celle de la vie aveugle, qui frappe tout un chacun, de façon espacée mais répétée dans le temps. L'art doit refléter cette temporalité particulière où tout est fluctuant et indéterminé, où la seconde qui vient de s'écouler ne tombe pas comme un couperet, mais comme l'écho des milliards d'autres secondes déjà égrainées. L'art, présente encore cet avantage sur d'autres disciplines, de pouvoir développer cette vision mythique du temps : « L'éternel retour et la fin tragique sont un seul et même moment : le moment de l'art par excellence est la tragédie attique »¹⁹³³ « Or l'art existe d'une existence cyclique sans finalité »¹⁹³⁴. Ainsi, le temps chez Nietzsche ne peut être incarcéré dans des mesures matérielles, scientifiques, figées, qui ne servent qu'au bon déroulement de la société et du travail. Le temps réel est pour lui une donnée beaucoup plus subtile et relative, où la perception de chacun entre en jeu. Comme l'exprime Bertrand Dejudin, on ne saurait mesurer la durée éprouvée lors d'une expérience artistique, celle-ci mêlant de manière inextricable plusieurs types de temporalités, celle(s) présentée(s) par l'œuvre, celle de l'œuvre elle-même, puis l'effet que celle-ci continue d'exercer sur le spectateur même après sa fin : « La tragédie ne laisse de traces que dans la pensée, sans aucun vestige objectal. L'art et la pensée ne font qu'un. Le tragédien s'expose comme la pensée même et ne dure que le temps de son exposition »¹⁹³⁵. En développant une idée du temps cyclique, Nietzsche se rapproche de la conception développée plus tard par le postmodernisme à laquelle nous avons déjà rapproché celle de Lavier. Il existe pourtant d'autres zones de frottement.

On retrouve chez lui aussi un usage particulier du temps. On a pu s'en apercevoir, notamment lors de la description des séries telles que les « superpositions », les « repeintures d'objets » ou les « Walt Disney Productions », Bertrand Lavier pose systématiquement la question du moment où l'objet se transforme en œuvre : est-ce que l'objet porte de manière immanente, cette caractéristique ? Est-elle activée par le choix de l'artiste ? Se produit-elle quand il effectue la transposition (déplacement, découpage, peinture, etc.) ? Ou bien l'objet n'est-il réellement une œuvre d'art que lorsqu'un spectateur est amené à le décider ? Lavier semble considérer chacun de ces moments avec soin, et introduit volontairement un terrible sentiment de flottement. Objectivement, même si les deux premiers moments sont insuffisants, les autres y sont entièrement subordonnées, on ne saurait donc négliger leur importance. De la même manière, réserver la validation artistique au seul jugement du spectateur – quel spectateur, de quelle époque ? – fragilise au dernier degré celle-ci. Les spectateurs immédiats, contemporains des œuvres, n'ayant pas toujours su saisir l'importance ou la qualité d'un artiste, il paraît dangereux de s'en remettre simplement à cela. Il ya donc une forme d'interdépendance floue entre ces moments, que Lavier entretient, une manière pour lui de nous rendre impossible toute forme de jugement définitif quand à la réalité de ce moment. Quand bien même le temps du jugement du spectateur semble le

¹⁹³³ *Ibid.*, p. 104.

¹⁹³⁴ *Ibid.*, p. 131.

¹⁹³⁵ *Ibid.*, p. 162.

dernier, l'artiste insémine là-aussi le doute. En jouant sur les perspectives, sur la minceur de l'intervention, Lavier nous amène à considérer l'extrême intangibilité de notre prise de conscience. La plupart du temps, il est nécessaire de s'approcher des œuvres pour se rendre compte se rendre compte qu'un travail artistique a été effectué et qu'il ne s'agit pas simplement d'objets familiers. De la même manière, il ne faut pas non plus être trop près, sous peine de tomber platement sous l'empire de ce travail artistique et de ne voir que cela. Avoir le nez sur le piano de *Steinway & sons* ne nous permettra que de voir de grosses couches de peinture, être trop près de *H/Zanussi* ne nous laissera pas apprécier le jeu des formes, des matières et des couleurs, se poster à cinq centimètres de *Rouge géranium par Duco et Ripolin* nous empêchera de considérer l'absurdité de la situation, regarder *Château des papes* d'un peu trop près ne fera que nous révéler sa nature triviale de mosaïque. Lavier rajoute ici le problème du moment où nous nous trouvons à bonne distance du tableau, ce moment appartenant à tout un chacun et différant selon les œuvres. L'instant de la rencontre avec l'œuvre et la compréhension de celle-ci ne se résument alors plus simplement à la seconde où le spectateur pose son regard sur l'artefact. Ici Lavier démontre que l'intelligence d'une œuvre est beaucoup plus complexe qu'on ne le pense et que la temporalité de celle-ci est extrêmement diffuse.

La temporalité établie par Lavier est multiple. D'une part, celle-ci s'y inscrit dans une forme d'unicité, un temps fermé, celui de l'exposition, qui a un début et une fin et qui propose un certain rapport bien précis : « Je fais des expositions, je ne suis pas un producteur d'œuvres, je n'ai pas d'atelier. Les œuvres naissent à propos d'une exposition. Selon moi une bonne exposition met en scène un propos, une certaine recherche sur un plan précis ou non »¹⁹³⁶. Il y a donc une forme de vérité du temps de l'exposition, une orientation particulière émise pour une durée précise. Pourtant, à l'intérieur de cet espace-temps défini, le spectateur va pouvoir faire l'expérience de plusieurs dérangements d'un écoulement chronologique et déterministe. Ainsi les expositions des « Walt Disney Productions », et en particulier celles qui ont eu lieu chez Denise René présente un temps ou plus « des temps ». Il s'agit d'œuvres fictives, créées il y a plusieurs dizaines d'années sur papier, avant d'être digitalisées dans les années 1980, puis réalisées « en dur » dans les années 1990. Celles que l'on a pu voir chez Denise René présente un style abstrait, totalement dépassé quarante ans plus tard, fondamentalement moderne à l'époque de leur conception, et par-là même, en résonance avec le lieu d'exposition dont c'était la marque de fabrique. Le spectateur évolue simultanément dans plusieurs époques et est forcé de s'y confronter, de les vivre, pour comprendre l'œuvre. Le fait que les pièces de cette série soient datées 1984-2001, 1984-2005 etc., atteste de la profonde relativité de leur date de création, puisqu'il s'agit de chose plusieurs fois activées, et dont chacun de ces moments d'activation est important. On est dans l'impossibilité de les dater précisément. On retrouve ainsi plusieurs exemples de temporalités multiples à l'intérieur-même d'une œuvre. Ainsi les superpositions sont propices à cela, puisqu'elles mettent en scène deux objets qui peuvent venir de deux époques différentes. C'est notamment le cas de *Husqvarna/Art Déco* (2012) « un souffleur de feuilles mortes et un meuble Art Déco flottent à la surface du mur.

¹⁹³⁶ « Faites-vous repeindre par Bertrand Lavier ». Entretien avec D. Soutif, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 23.

Une danse immobile s'installe entre ces deux objets, une lévitation d'un siècle d'écart environ et la stridence d'un accord »¹⁹³⁷. Dans un même ordre d'idée, mais avec un seul objet, *Nautiraid*, le kayak brisé, reconstitué, puis soclé, propose un saut à l'élastique temporel. Ayant entendu qu'une pirogue du VII^{ème} siècle a été restaurée, l'artiste est allé au magasin « Le vieux campeur » acheter un kayak, avant de le détruire puis de demander à un restaurateur de le reconstituer. Le bateau prend alors l'allure de ces vieilles poteries préhistoriques patiemment reconstituées par les archéologues, donnant ainsi un aspect archaïque à un objet contemporain. Il se projette aussi dans le futur, prévoyant qu'un objet de note époque ayant subi les outrages du temps subira le même sort que la poterie préhistorique : reconstitué et soclé, « ainsi qu'on le verra dans 500 ans »¹⁹³⁸. Nicolas Bourriaud qualifie ce rapport au temps de « tellurique ». Les œuvres de Lavier, et les objets qu'elles utilisent, sont comme des tremblements de terre, qui outre, l'impact, produisent aussi des répliques :

« Le terme de réplique sert à qualifier un tremblement de terre qui succède, généralement peu de temps après, à un séisme premier. Ces secousses, plus ou moins atténuées, appartiennent à une chaîne identique ; éloignée dans le temps de « l'original » auquel elle est liée, la réplique énonce son appartenance à une chaîne d'événements, se localisant sur la « longueur d'ondes » du séisme originel en même temps qu'il s'en distingue. (...) Les « reprises » de Lavier impliquent toujours, sous-jacente, l'idée que ce sont les circonstances, l'actualisation ou le déplacement qui fondent la signification des formes : le passage du format tableau au format filmique, comme la transformation de statues africaines en sculptures chromées ou l'électrification au néon d'une peinture, relèvent d'un geste d'actualisation. Que deviennent les signes quand ils voyagent dans le temps ? »¹⁹³⁹

Les œuvres de Lavier ne sont pas seulement un point dans le temps, à partir duquel se fixe un avant et un après, mais aussi une zone d'incertitude temporelle, où le voyage entre deux époques est possible et même souhaité, validant ainsi la relativité de la réalité. Lavier a expliqué de plusieurs façons cette capacité de voir double, ce don d'ubiquité temporelle, en cherchant à expliquer la notion de temps dans ses œuvres :

« Je me souviens, lors d'une conférence, d'une lecture d'un texte contemporain et de quelques pages de Bussy-Rabutin. Achevant sa lecture, le conférencier a dit au public : « Voilà, nous venons de passer un moment avec Jean Genet et Roger de Bussy-Rabutin. » C'était vrai : deux écrivains d'époques éloignées avait été présents avec nous le temps d'une lecture. Elle doit établir un rapport turbulent avec le temps et l'espace »¹⁹⁴⁰, « Il y a une culture qui remonte très loin dans le temps, qui est la culture du vin. En outre, cette culture est vraiment liée à ma région, la Bourgogne, et à mon continent, l'Europe. Mon choix s'est porté sur une bouteille de Romanée-Conti. Le vin, c'est qualitativement la plus belle marche-arrière qui soit - une marche arrière vivante. Quand vous buvez un vin de 1929, vous êtes réellement en 1929. (...) C'est à la fois un plaisir et une présence simultanée du passé et du présent »¹⁹⁴¹.

L'œuvre de Lavier agit de la même façon avec les temporalités, qui se confrontent et se mêlent, donnant au spectateur, non pas la sensation de résonner avec sa propre époque, mais plutôt de faire l'expérience de l'éternité. Le présent étant selon Nietzsche, Barthes et Agamben, insaisissable, puisque se tournant tel Janus à la fois vers le passé et l'avenir, le seul moyen d'en rendre compte est de créer une œuvre à la datation fluctuante, flottante, insaisissable, qui puise

¹⁹³⁷ B. Lavier, « Conversation avec Bertrand Lavier : « Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » ». Entretien avec F. Bousteau in *Beaux-Arts Magazine* n° 340, octobre 2012, p. 112.

¹⁹³⁸ Entretien avec C. Broué in *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

¹⁹³⁹ N. Bourriaud, *Sons et lumières par Bertrand Lavier : expérience Pommery #6*, op.cit., pp. 42-45.

¹⁹⁴⁰ « Partition n°1 Opus 71 ». Entretien avec A. Coulange, in *Bertrand Lavier, Conversation, 1982-2001*, op.cit., p. 160.

¹⁹⁴¹ Entretien avec P. Garcia de la Rosa, in *ibid.*, p. 151.

son matériel dans le passé – les objets choisis par Lavier, sont *déjà* produits et *déjà* digérés par notre époque –, tout en formulant des hypothèses sur le futur : il immortalise ces objets et propose *quelque chose qui n'a pas encore été vu*. En somme, il s'agit comme le souhaitait Nietzsche, de figer l'éternité dans un seul instant. A ce titre, la série des *TV Paintings* semble être l'illustration de cette volonté. Le principe est simple : diffuser l'image vidéo d'un tableau. Les supports et médias utilisés sont multiples : projecteur vidéo simple, 35 mm, téléviseur... une seule idée en revanche : mettre en question le temps que l'on passe à regarder une œuvre¹⁹⁴². Lavier développe à ce sujet l'idée que l'art expose une dimension particulière du temps, où celui-ci serait arrêté. La contemplation d'un tableau, d'une sculpture ou d'une installation est potentiellement illimitée, sa circonscription dans le temps n'étant due qu'aux impératifs administratifs des lieux d'expositions, qui doivent bien fermer leurs portes à un moment donné. En dehors de cela, rien n'est imposé au spectateur, qui peut rester prostré devant une œuvre pendant une seconde ou bien pendant plusieurs heures :

« Dans la même salle, *Cubist Movie* réalisé avec un tableau de Juan Gris, montre un film qui représente la fausse éternité de la chose qu'il représente, à savoir la fausse éternité de la peinture. Le spectateur regarde à la fois un film et la représentation du tableau grandeur nature. Et combien de temps regarde-t-on une œuvre ? le tableau n'a pas de fin et, à cette occasion, le film non plus »¹⁹⁴³, « C'est du cinéma expérimental parce que les artistes sont les seuls à fabriquer du temps arrêté. Qu'il s'agisse d'une sculpture, d'une peinture, d'une installation ou même d'une vidéo, les artistes fabriquent des images en arrêt, en suspension. C'est cette suspension qui fascine les visiteurs alors qu'avec Internet ils sont submergés par des flux d'images. Dans une exposition, on va voir ce qui ne bouge presque pas... »¹⁹⁴⁴.

Ainsi, comme chez Nietzsche, il n'y a pas de « fin » à l'œuvre, parce que celle-ci est à l'image de la vie et n'est donc qu'éternelle recommencement, n'est que cycle en action, révolution permanente. On ne saurait limiter sa portée au seul moment où on la regarde. Le temps artistique n'est donc pas un temps chronologique, on ne peut le mesurer, car il n'est ni unique, ni matériel. Il n'y a pas un temps pour les œuvres, mais plusieurs espaces-temps comme il le dit lui-même : « [les œuvres] sont faites pour être nulle part, au sens où elles n'ont pas de destination précise »¹⁹⁴⁵. Lavier semble donc ici totalement exploiter l'élasticité du temps, et à en revendiquer la pertinence pour la présentation de ses œuvres. Celles-ci ne semblent être que des points de suspension. Elles ne ferment jamais les portes temporelles qu'elles ouvrent. En laissant aux objets leur capacité à revenir dans leur monde d'origine, Lavier ne le fige pas dans une éternité muséale, mais leur offre une multitude de possibilités. Si l'on repense aux superpositions, celles-ci, en tant qu'œuvres, n'existent qu'à partir du moment où tel objet a été mis sur tel objet. Elles peuvent à tout moment, sans qu'on le remarque, puisque les objets n'ont pas été modifiés, reprendre le cours de leur existence précédente. Cette possibilité est donc tout à fait visible, et forcément imaginable par le spectateur, qui ne peut qu'envisager ces objets en action et constater la différence avec leur état actuel. Les œuvres de Lavier présentent systématiquement cela, où nous sommes confrontés

¹⁹⁴² Entretien avec C. Millet, in *Bertrand Lavier/Edouard Manet, Correspondances, op.cit.*, p. 21.

¹⁹⁴³ « Conversation avec Bertrand Lavier ». Entretien avec E. Collard, X. Douroux et F. Gautherot, in *Bertrand Lavier, Conversation. 1982-2001, op.cit.*, p. 27.

¹⁹⁴⁴ B. Lavier, « Conversation avec Bertrand Lavier : «Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » ». Entretien avec F. Bousteau in *Beaux-Arts Magazine* n° 340, octobre 2012, p. 107.

¹⁹⁴⁵ « Partition n°1 Opus 71 ». Entretien avec A. Coulange, in *Bertrand Lavier, Conversation, op.cit.*, p. 157.

simultanément à *ceci* et *cela*, et où nous sommes contraints d'adopter une relation relative, poétique, mythique au temps, où les dates, les époques, les limitations chronologiques ont peu d'importance et ne représentent plus que des entraves à la compréhension du monde. Il rejoint ainsi Nietzsche pour qui l'œuvre d'art doit adopter une temporalité souple si elle veut rendre compte de la réalité.

3) L'art comme système unifiant.

3.1. Un art à la substance mixte.

Après avoir examiné quelle était la constitution du réel, puis déterminé la nature scénographique de celui-ci et sa nécessaire reconduction dans le domaine de l'art, il nous reste à présent à établir ce que l'art doit contenir et exprimer pour fidèlement rendre compte du réel. Encore une fois, le modèle artistique à suivre selon Nietzsche est celui de la tragédie antique pré-socratique. Celle-ci lui semble l'expression artistique la plus viable en raison de sa nature fondamentalement apollo-dionysiaque¹⁹⁴⁶. Il en appelle ainsi à une redéfinition de l'art contemporain, qui doit suivre le même chemin¹⁹⁴⁷. Le réel étant constitué de ces deux éléments mis en concurrence, l'art a pour mission de rendre compte de cette lutte éternelle, et d'activer en son sein ces deux forces élémentaires. Privilégier l'un ou l'autre, où se débarrasser de ce qui ne conviendrait pas reviendrait à se priver d'une partie de la réalité, ce qui n'est évidemment pas souhaitable. Cette volonté que doit avoir l'art, est elle-même la preuve de sa double essence apollo-dionysiaque. La recherche du savoir est rappelons-le une dynamique solaire, tandis que l'acquiescement sans réserve à la totalité du réel relève d'une autre idée : « « C'est ici que je placerais l'idéal dionysiaque des Grecs : l'affirmation religieuse de la vie dans son entier, dont on ne renie rien, dont on ne retranche rien » »¹⁹⁴⁸. Ce double essence nous permet donc de disqualifier certaines caractéristiques que l'on serait tenté d'attribuer à l'art : la moralité et la logique, celles-ci relevant d'un trop plein d'apollinien, tout comme le pathos excessif ou l'absence de forme, qui ne serait que l'illustration d'un dionysiaque dictatorial. Il ne s'agit donc pas d'un retour en force de Dionysos comme on peut parfois le penser, mais essentiellement d'une remise à zéro. Le rôle de l'art est avant tout de pouvoir rendre compte de la vérité du monde, qu'elle soit sublime ou immonde. L'art ne doit pas faire de choix dans les sujets pour le bien du spectateur, ne doit chercher ni à le malmenager, ni à l'outrager inutilement. Sa capacité à présenter correctement la réalité, sans trop l'arranger ni la défigurer abusivement permet de mesurer la santé de l'art : « « Représenter les choses terribles et problématiques est déjà en soi chez l'artiste un instinct de

¹⁹⁴⁶ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 52.

¹⁹⁴⁷ Cf. *ibid.*, p. 47.

¹⁹⁴⁸ F. Nietzsche, *Volonté de Puissance*, vol. III, IV, par. 464, p. 412 in B. Dejudin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 7.

puissance et de souveraineté : il ne les craint pas »¹⁹⁴⁹. L'art doit donc être l'illustration honnête et intelligible du combat qu'Apollon et Dionysos se livrent depuis l'éternité, la nécessaire simplification de la profonde instabilité existentielle. Comme nous l'explique Dejardin, l'œuvre d'art incarne cette lutte existentielle des hommes contre la vie, où les premiers cherchent par tous les moyens à maîtriser, ou à se soustraire du flot impitoyable de la dernière : « Contre Hegel, Nietzsche montrera que le contenu de l'art est unique : il s'agit d'une lutte entre la raison et la vie »¹⁹⁵⁰. Ainsi l'art n'occulte pas la passion apollinienne pour la raison, le savoir et le contrôle, mais elle ne s'en sert que comme matériau et non comme moteur. L'art, ainsi, serait l'affrontement entre le chaos de l'existence et de la volonté humaine.

Ramener de telles considérations à l'art de Lavier est, à ce stade, aisé. Nous avons déjà précédemment établi les parallèles entre la conception nietzschéenne du dualisme de la réalité et l'activité de l'artiste Bourguignon. On se rappellera ici simplement qu'il voyait sa première œuvre, la feuille de vigne repeinte, comme un lien entre la culture et la nature, équivalent laviérien de la raison et de la vie nietzschéennes. Les pièces de Lavier toujours fuyantes, insaisissables, évoluent entre plusieurs genres (objet/œuvre, outil/peinture, outil/sculpture, peinture/sculpture), plusieurs lieux (magasin/musée, quotidien/culture, monde matériel/esprit), plusieurs temporalités (chronologie/mythe)... Elles portent en elles un germe multiple qui leur permet d'avoir plusieurs visages simultanés, de convoquer des univers différents et d'incarner divers personnages. Que Lavier ne les nomme pas précisément Apollon et Dionysos n'a aucune importance. L'essentiel est de remarquer que l'artiste établit sans doute possible ses œuvres comme des éléments kaléidoscopiques capables de refléter au même instant plusieurs réalités dissemblables. Une seule pièce matérialise plusieurs existences différentes, portant en elle le germe de la contradiction et de la dissonance, les genres, les lieux et les temps mentionnés étant généralement opposés. Lavier prend ainsi acte qu'une œuvre d'art doit impérativement contenir la complexité de la vie. S'il paraît maladroit de chercher dans les œuvres de Lavier l'expression exacte de Dionysos et Apollon telle que l'a fournie Nietzsche, on pourra au moins constater la chose suivante : le philosophe allemand imagine la rivalité entre les deux comme un affrontement entre le réel désordonné et la volonté civilisatrice de l'homme. On pourrait alors réinterpréter cette lutte selon les termes mis en place par Lavier. Celui-ci mobilise les éléments du quotidien, soit ce qui constitue notre environnement proche et, de là, les composants de notre normalité. De notre réel, ils sont le paysage et l'usage. Ils en sont les éléments les plus immédiats et les plus représentatifs. Ils forment notre *élément naturel*, ce qui conditionne notre vie. Nous y sommes confrontés à tel point que nous ne regardons pas ces objets. Les rares moments où ils deviennent dignes de notre attention sont les suivants : quand on les utilise, quand ils se cassent, et enfin quand ils nous deviennent insupportables. La vue de ces ustensiles les renvoie à leur banalité et au prosaïsme de notre existence. Ils n'ont été conçus ni pour la surprise ni pour l'émerveillement, et c'est quelque part ce qu'on leur reproche. Ils sont le perpétuel rappel que notre vie est constituée de petits moments

¹⁹⁴⁹ F. Nietzsche, *Fragments posthumes, début 1888-début janvier 1889*, p 44, in M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche, op.cit.*, p. 27.

¹⁹⁵⁰ B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche, op.cit.*, p. 8.

sans importance. Ce que Bertrand Lavier opère, justement, est un simple changement de perspective par rapport à eux, une réorganisation *volontaire* de cet espace quotidien, où les objets ne sont pas à la place que leur usage impose, mais à une autre, plus esthétique, plus symbolique, plus étonnante. Autrement dit, ces objets représentent au départ ce que la vie nous commande de faire, tandis que la réinterprétation pratiquée par Lavier nous propose une autre façon de voir, plus libre et plus poétique, dans laquelle l'origine utilitaire des items n'est plus handicapante. On retrouve donc à l'intérieur même de son processus artistique ce mélange entre une réalité subie et n'ayant pas vocation à contenter l'humain, que celui-ci finit par réorganiser selon une volonté alogique. Il est donc temps de déterminer la nature de cette réorganisation.

3.2. L'action artificielle d'Apollon.

Le processus apollinien de reconstruction du réel s'effectue, en art, selon un plan précis. Il vient contrebalancer méthodiquement la laideur de la vérité, afin de la présenter sous un jour intelligible à l'homme. C'est cette idée que Nietzsche va développer sous le terme de « belle apparence », où l'illusion plastique va venir soulager l'homme du désespoir que lui apporte la connaissance. Il n'y a pas ici de notion de mensonge, puisque la nature de cette apparence est connue et acceptée, et surtout souhaitée par l'être, qui sait et apprécie les vertus curatives de celle-ci. Au contraire, l'homme provoque celle-ci, car il en a besoin. Cette dualité entre connaissance et apparence doit se retrouver au cœur de l'œuvre, qui fournit, tel un aliment complet, ces nutriments essentiels :

« Si nous pouvions nous représenter la dissonance faite homme -et l'homme est-il autre chose? -, cette dissonance aurait pour vivre besoin d'une illusion souveraine qui jetât sur sa nature propre un voile de beauté. Telle est la véritable visée esthétique d'Apollon, sous le nom duquel nous rassemblons ces innombrables illusions de la belle apparence, qui rendent à tout instant la vie digne d'être vécue et nous incite à vivre l'instant suivant »¹⁹⁵¹. La fabrication du réel, de la difformité, de la dissonance, du bruit strident de l'instinct, fait partie de l'art. L'art doit donner à voir ce qui n'existe pas -l'apparence rationnelle - pour laisser pressentir ce qui existe : une puissance discordante s'exprimant dans la transe, la contorsion, les tressaillements, les extases des danseurs orgiaques. L'art n'expose pas le réel mais la lutte incessante entre une belle mais fausse apparence et une pulsion vitale laide mais infiniment vraie. Cette lutte est une scène : la scène tragique, « une victoire de la beauté sur la connaissance ». Mais ce qui triomphe, c'est une beauté difforme »¹⁹⁵².

Il est très important de noter ici que cette beauté n'est pas une beauté morale, ou simplement esthétique. Il ne s'agit pas d'une illusion passagère, sans fondement, un facile apaisement de l'œil. Ce type de plaisir esthétique n'inspire rien chez Nietzsche qui n'y voit qu'un épanchement dionysiaque déséquilibré : « Ames libres, où est votre liberté ? Vous ressemblez presque, ce que me semble, à ceux qui ont longtemps regardé danser nue des filles vicieuses, vos âmes dansent elles aussi »¹⁹⁵³. Nietzsche parle ici d'une forme d'esthétique supérieure capable de mettre en forme le chaos du monde pour le délivrer dans toute sa force, dans une seule œuvre.

¹⁹⁵¹ F. Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 125.

¹⁹⁵² B. Dejudin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 27.

¹⁹⁵³ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit., p. 361.

« Donner forme au monde, organiser le chaos, tel est en effet le « contenu » le plus important, l'essentiel de toutes les activités humaines »¹⁹⁵⁴, « L'artiste doit faire œuvre de destruction, c'est-à-dire exposer esthétiquement, de manière sensationnelle, la violence des forces naturelles arasant toutes choses pour les refondre dans l'abîme de l'être, le creuset du non-sens. »¹⁹⁵⁵.

Cette action apollinienne de réorganisation est donc, puisqu'elle vient s'opposer au flux chaotique du réel, antinaturelle, cette nature étant par essence désordonnée. La volonté artistique relève de cette dynamique mécanique et arbitraire. Nietzsche souligne que l'homme ressent le besoin essentiel de re-fabriquer le monde à son image et à sa taille, lorsqu'il invoque la nécessité du rêve olympien : « Le Grec connut et ressentit les angoisses et les horreurs de l'existence : pour qu'il lui fut possible de vivre, il fallait que s'interpose l'éblouissante splendeur du rêve olympien »¹⁹⁵⁶. Nietzsche tire de ce principe toute une réinterprétation de l'art antique présocratique. Selon lui, le principe-même du *canon* vient précisément de l'insuffisance du réel, ou de sa profonde laideur, nécessitant sa reconstruction onirique. Il s'agit d'une réaction de l'homme face au réel, une nécessité onirique existentielle¹⁹⁵⁷. Ainsi le canon présente non pas un corps idéal, mais des parties du corps idéales harmonieusement rassemblées, selon des proportions mathématiquement étudiées. Le corps du *Doryphore* de Polyclète n'a rien de naturel, il n'existe pas dans la nature. C'est une abstraction par rapport à celle-ci, une reconstruction méthodique, inhumaine, artificielle, au cours de laquelle on a choisi les meilleurs morceaux, du moins selon un certain point de vue, puisque le canon grec a fréquemment varié parfois d'une décennie sur l'autre, sans toutefois dévier de cette dynamique : le corps doit être reconstruit algébriquement. La taille de la tête est décidée en fonction de la taille totale du corps, la largeur des épaules en fonction du bassin, la longueur des bras en fonction de la taille des cuisses... tout est millimétré et harmonisé. A côté d'un véritable corps humain, même esthétique, le canon grec est monstrueux, avec sa froide symétrie et son implacable perfection. La dynamique apollinienne doit donc ici s'opposer à la terrifiante loi du hasard par la volonté ordonnatrice. Ceci révèle la nature profondément artificielle de l'art, qui agit a posteriori du réel dont il est exogène. Ici donc est pris en défaut le concept de mimésis qui a tant agité la philosophie : il ne s'agit pas de l'imitation objective de la nature, mais d'une interprétation précise. Il ne s'agit pas ici de dire que l'apollinien est une force artificielle, au contraire, mais qu'elle se traduit chez l'homme par un besoin perpétuel de faire dévier à son propre compte le flux de la vie. Ainsi, Dejardin constate que même l'orgie dionysienne est le fruit d'une organisation et d'une ritualisation construite : «

L'orgie suppose une cognition profonde mais non conceptuelle de la vie qui permette de voir dans la plus grande sauvagerie une infinie beauté. La fête dionysiaque est absolument sérieuse (...) L'extase orgiaque en son paroxysme n'est pas plus spontanée que n'importe quelle cérémonie car la distinction du beau et du bien nécessite une science de la vie hors du commun »¹⁹⁵⁸.

L'ivresse dionysienne, comme la danse apollinienne, demande un travail sur soi et une discipline qui ne sollicite pas uniquement l'instinct et la dépense d'énergie. Sans tomber non plus

¹⁹⁵⁴ M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, op.cit., p. 165.

¹⁹⁵⁵ Cf. B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 40.

¹⁹⁵⁶ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 57.

¹⁹⁵⁷ B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 30.

¹⁹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 103-104.

dans la rationalisation logique, les disciplines artistiques nécessitent une édification non naturelle de l'être. La volonté mise en action par la dynamique apollinienne est pure de toute emprise, il s'agit d'un exercice total de celle-ci, libre et gratuit, détaché des besoins philosophiques de morale et de logique :

« La finalité récurrente de l'esthétique nietzschéenne consiste à restaurer cette force primitive et à exiger de l'art qu'il réintroduise la déraison dans la culture, la déraison, c'est-à-dire la volonté pure, sans finalité, sans goût, sans valeur, volonté qui n'est rien d'autre qu'une pulsion produisant spontanément ce qui est désirable, sans être motivée ou conditionnée par une finalité possédant une valeur intrinsèque »¹⁹⁵⁹.

On voit donc bien ici se formuler la distinction entre la mise en ordre philosophique/scientifique et la mise en ordre artistique. Cette dernière, bien qu'artificielle, ne fait qu'exprimer un besoin vital, sans rajouter de justification quelconque. Il s'agit simplement du libre et nécessaire exercice de reformulation du réel, sans rien retrancher à l'essence de celui-ci. Seule l'esthétique, qui n'a pas les mêmes limites que la philosophie ou la science, est susceptible de proposer reconstruction honnête du monde.

Au final, l'art par excellence selon Nietzsche est « la manifestation apollinienne de notions et d'influences dionysiennes. »¹⁹⁶⁰, soit l'expression du chaos par l'esthétique. C'est le seul moyen de combiner efficacement ces forces qui autrement ne font que s'affronter. Il s'agit de la manifestation compréhensible et recevable d'une réalité autrement inaccessible et inacceptable. L'art permet de tirer le meilleur de chaque dieu : Dionysos fournit la véracité sans fard, la crudité, la violence et l'énergie, Apollon fournit le cadre, l'harmonie et le désir de survivre. En somme, l'action artificielle apollinienne est un moyen de faire accepter la réalité dionysiaque :

« Dans l'effet d'ensemble de la tragédie, le dionysisme reconquiert la prépondérance, elle se termine par un accord dont l'harmonie n'eût jamais pu s'élever de la sphère de l'art apollinien. Et ainsi se révèle la vraie nature de l'illusion apollinienne pour ce qu'elle est, comme ce qui voile, sans cesse, pendant la durée de la tragédie, l'authentique action dionysiaque »¹⁹⁶¹.

On retrouve chez Bertrand Lavier cette nature artificielle de l'art, qui agit comme un outil de re-modélisation de la nature. Lui-même n'hésite pas à comparer son œuvre à un fruit hybride : « Je dis que mon travail est comme une tangerine »¹⁹⁶². La tangerine est, selon la légende commune, le résultat d'une greffe entre une orange et une mandarine. Il s'agit d'un mélange scientifique, non-naturel, une manipulation mécanique de la nature par l'homme pour obtenir quelque chose qui n'existait pas au départ. Le système de greffe, dont l'origine remonte à plus de 2000 av. JC, est fut inventée en Chine avant d'être abondamment diffusée en Europe lors de l'Antiquité. Son principe est le suivant : il s'agit d'implanter un tissu ou un bourgeon végétal dans une plante, de manière à améliorer celle-ci, ou à la transformer. Cette opération consiste donc à altérer artificiellement la nature, qui a semblé à l'Homme, dès les premiers temps de son histoire, apparemment insuffisante. La comparaison effectuée par Lavier entre la greffe et son activité artistique est intéressante à plusieurs niveaux. Tout d'abord, cela nous amène à considérer que l'art est une intervention sur la nature. Ensuite, cette intervention est artificielle et consiste, en mobilisant deux éléments

¹⁹⁵⁹ Ibid., p. 113.

¹⁹⁶⁰ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 84.

¹⁹⁶¹ Ibid., p. 159.

¹⁹⁶² Entretien avec D. Birnbaum, in *Bertrand Lavier*, MAM, op.cit., p. 15.

préexistants, à créer quelque chose de jamais vu avant. La greffe suppose qu'il y ait un porte-greffe, soit l'élément de base, et un greffon, soit le tissu ou le bourgeon à ajouter. Chez Lavier, on retrouve en effet systématiquement ce système, où l'artiste se saisit d'un matériau de base auquel il implanter un élément extérieur. Dans le cas des « superpositions », le rapprochement est évident : Lavier pose un objet sur un autre, veillant à ce que le passage de l'un à l'autre se fasse naturellement, sans heurt, de la même façon que le botaniste s'attache à mettre en contact les deux éléments végétaux au bon endroit, afin que leurs tissus se mêlent et que la sève coule indifféremment dans l'un comme dans l'autre, jusqu'à leur fusion définitive. Dans le cas des autres séries de Lavier, la greffe est moins évidente simplement parce qu'il ne s'agit pas du même type d'objets dans les deux cas. Une superposition, sauf exception, propose un objet sur un autre objet, tandis que la plupart des autres chantiers mettront en scène un objet traité selon un procédé auquel il n'est pas habitué. Symboliquement, c'est l'objet habituel de ce traitement qui est donc greffé à l'objet de base. Ainsi, c'est un tableau qui est greffé au transistor dans *Solid State*, ou au piano de *Steinway & sons*. C'est une photographie qui est greffée aux objets des *Photos-reliefs* et des *Reliefs peintures*. C'est du néon que l'on a greffé aux tableaux de Stella. C'est le style du studio Harcourt que l'on a greffé sur les statues du musée Grévin. C'est la matérialité du monde réel que l'on a greffé sur les dessins de la bande-dessinée du Journal de Mickey dans les *Walt Disney Productions*. A chaque fois, l'artiste s'emploie à appliquer sur un matériau un produit exogène, forçant deux entités différentes à cohabiter dans un seul corps qu'ils doivent désormais partager. Comme avec la greffe, lorsqu'elle réussit, il devient impossible pour le spectateur de reconnaître ce qu'il a devant les yeux : est-ce une peinture de transistor, ou un transistor ? Est-ce une statue du Musée Grévin ou une photographie du Studio Harcourt ? Est-ce une parodie de Disney ou une sculpture de Lavier ? Est-ce un morceau de moissonneuse-batteuse ou une photographie ? Lavier détourne toujours un objet de son destin initial. Ainsi les vitrines et les miroirs, par la transformation, se voient incapables d'assumer leur fonction, et par l'ajout du pigment, obtiennent de nouvelles facultés. Sans l'intervention mécanique de Lavier, parfaitement extérieure à l'objet, rien ne serait advenu. De plus, la nature de son intervention est, sauf pour les objets peints, essentiellement mentale. C'est donc par sa *volonté* que l'objet a subi une transformation, sa *volonté organisatrice* et *esthétique*. C'est parce qu'il a regardé un objet, l'a choisi, puis a décidé qu'il serait la cible d'une transformation que celui-ci est devenu une œuvre d'art. On retrouve donc ici toutes les caractéristiques de l'intervention apollinienne. Cette façon de retraiter les objets quotidiens est significative. Tout d'abord, elle relève d'une forme d'insatisfaction par rapport au monde. Cette insatisfaction concerne dans un premier temps les objets eux-mêmes. Si Lavier tient tant à les modifier, même subtilement, c'est qu'il considère qu'ils manquent de quelque chose, qu'il est nécessaire de les rendre plus présentables. On retrouve donc ici le système du voile apollinien, qui par le truchement du rêve, de la belle apparence, permet à l'art de faire accepter n'importe quoi au spectateur, ici son paysage quotidien qu'il refuse de voir le reste du temps. L'insatisfaction se situe justement à l'endroit du rapport des êtres à ces objets familiers, l'artiste cherchant, par des moyens fallacieux, à nous faire reconnaître leur beauté. Au fond, même avec de la peinture, le transistor, l'appareil photo, l'escabeau ou le panneau de signalisation n'ont pas

fondamentalement changé d'apparence. Les objets superposés, hormis leur nouvelle disposition, n'ont pas été modifiés. Lavier, en quelque sorte, ne fait que fournir un prétexte, une atmosphère esthétique, qui par le biais de la temporalité spécifique de l'art, permet au spectateur d'envisager autrement ces items si familiers. Il s'agit donc aussi, chez Lavier, d'activer la volonté du spectateur, qui est amené de son plein gré à reconnaître les qualités des objets. Il accompagne ainsi le spectateur dans sa reconsidération et sa requalification des éléments qui l'entoure, l'invitant non plus à les ignorer, mais à les embrasser. Rien ne l'empêchera par la suite de réaliser ses propres superpositions, avec les objets dont il dispose chez lui. Lavier le force à repenser son propre biotope, cette fois-ci non plus comme un espace imposé, lassant et bas-de-gamme, mais comme un terrain de jeu essentiel et mythique d'où peut surgir à tout moment le merveilleux.

Il convient aussi de noter que les actions de Lavier sont toujours assez froides et réfléchies. Le simple fait qu'il ne les accomplisse pas lui-même la plupart du temps montre le caractère cérébral de ces manipulations. Lavier agit selon des rites précis, au sein de chantiers dont les lois sont très clairement définies. Les superpositions répondent à des consignes rigoureuses, tout comme les repeintures, les vitrines etc. Il est très aisé de reconnaître à quelle série appartient chaque pièce, même lorsqu'elles mettent en scène un même type d'objet. On ne peut se méprendre entre le réfrigérateur repeint et celui qui sert de socle à une portière de Ferrari. On sent une volonté selon chaque série de mettre l'objet dans une situation bien particulière, ce qui évoque, encore une fois, le besoin apollinien de mise en ordre du monde. Dans bien des cas, comme nous l'avons précédemment souligné, la configuration établie par Lavier se base sur des problèmes de formes, de formats, de couleurs, d'harmonie et d'équilibre dans les contrastes. Il agence tel objet avec tel objet soit parce qu'une continuité visuelle s'établit naturellement entre eux, soit parce que leur alliance offre une élégante dissonance. Il recadre l'objet selon les codes esthétiques de la photographie. Il fournit une corporéité à un dessin de bande-dessinée. Il fait prendre en photo avantageusement de vulgaires statues de cire. Dans tous les cas, Bertrand Lavier agit selon des codes précis, qui répondent à une certaine idée du classicisme, l'artiste réduisant l'objet à ses qualités essentielles. Tout est minutieusement maîtrisé, mesuré, rien n'est laissé au hasard. Même lorsqu'il réintroduit de la corporéité dans l'activité artistique, en l'occurrence la sienne, et qu'il choisi pour se faire d'adopter le style d'un autre, connue pour son expressivité, son excessivité et sa vitalité, Lavier ne sombre pas dans l'échevèlement, l'irrationalité autodestructrice, ou la passion du geste. Il dompte sévèrement cette touche sauvage, qui s'adapte désormais au format de l'objet, et varie en fonction de ses moindres détails. Chez Lavier, la manipulation artistique est domestiquée, pour mieux exprimer un contenu au départ inacceptable, bien peu de gens étant prêt à accepter au départ qu'un réfrigérateur, un taille-haie, ou un parquet de basket-ball, puissent être considérés comme des œuvres d'art en puissance, ou même simplement, comme un moyen de dilection esthétique. Au final, la volonté apollinienne s'associe ici à la formation de paysagiste de Lavier. Le paysagiste est celui qui est chargé de réarranger l'environnement urbain déjà présent, afin d'en améliorer l'usage et l'aura. Le paysagiste travaille sur notre espace quotidien, immédiat, qu'il doit rendre plus attrayant, plus pratique, plus aimable, afin de stopper sa désertification et d'enrayer le magnétisme du centre-ville. Quelle tâche saurait mieux résonner avec la volonté

apollinienne que celle de magnifier ce qui existe, pour rendre le quotidien des usagers plus supportable ?

3.3. La nécessité de l'équilibre.

Maintenant qu'il est établi qu'une œuvre d'art doit être l'expression apollinienne d'un contenu dionysien, et que le réel est constitué de ces deux entités, il est nécessaire d'établir quel est le rapport de force entre les deux. A ce stade, le lecteur peut s'avérer perdu. On lui a tout expliqué que l'Homme devait céder aux forces de Dionysos pour se débarrasser de la logique et de la morale, puis que l'art devait prendre le contrôle apollinien du déchaînement dionysien. Il ne faut pas perdre de vue que la reconquête dionysiaque est essentiellement contextuelle et se justifie par l'emprise de la philosophie et de la science sur la pensée humaine. Il convient aussi de se rappeler que si l'art est la mise en forme apollinienne de la connaissance dionysienne de la réalité, cette réalité est composée de ces deux forces. A leur endroit, Nietzsche va parler d'« harmonie préétablie »¹⁹⁶³ dans la nature, harmonie que l'on doit nécessairement retrouver dans la création « de telle sorte que ces deux instincts de l'art aient à déployer leurs forces dans une proportion rigoureusement réciproque, selon la loi d'une éternelle équité »¹⁹⁶⁴. Un équilibre doit nécessairement se créer, pour l'art, entre les deux forces, car l'apollinien seul conduit à l'assèchement et au refus de la vie alors que le dionysiaque, par la dissolution de l'individuation, ne peut soutenir une action claire et continue. Chacun doit supporter et aider l'autre afin que l'œuvre soit à la fois honnête et efficace. L'art devient inopérant, voire, nocif, quand l'un des deux triomphe de l'autre significativement, chacune de ses forces primordiales devant se mettre au service de l'autre : « La laideur équivaut à la décadence d'un type ; quand il y a contradiction et coordination insuffisante des aspirations intérieures, il faut en conclure qu'il y a diminution des forces organisatrices, de « volonté » au point de vue psychologique »¹⁹⁶⁵. Ainsi, un art trop dionysien ne serait qu'un épanchement excessif, trop pathétique, trop déchaîné, sans but et sans espoir, une autoroute vers le suicide, tant cette dynamique est encline à vouloir faire face au réel dans ce qu'il a de pire, tandis qu'un art trop apollinien ne déboucherait que sur une création rigoureuse, mais trop docile et trop aride, dont la belle organisation serait excessivement éloigné du tumulte de la réalité. Ainsi, le réel comme l'art doivent être la manifestation de ce combat entre Apollon et Dionysos, mais ce combat ne doit jamais être gagné. L'essence de la réalité étant constituée des deux, tout déséquilibre dans l'art, dans le rapport entre l'apollinien et le dionysiaque, détache celui-ci du réel. Dans ce combat, les victoires ne sont que temporaires, et surtout symboliques. Comme le dit Dejardin : « En fait l'art moderne, c'est Dionysos qui triomphe de la raison, mais il triomphe sentimentalement, et non pas véritablement »¹⁹⁶⁶. Lors de la guerre artistique, Dionysos vainc Apollon au sens où celui-ci abandonne la raison, la logique et la morale,

¹⁹⁶³ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op.cit.*, p. 157.

¹⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 175.

¹⁹⁶⁵ F. Nietzsche, *Volonté de Puissance* vol. I., *op.cit.*, p. 404.

¹⁹⁶⁶ B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, *op.cit.*, p. 150.

éléments pourtant chers à sa nature. Le dieu solaire accepte d'agir principalement en tant que vecteur du contenu déterminé par son rival. Pourtant, la victoire de Dionysos est loin d'être totale, puisqu'il se voit obligé d'atténuer la violence du chaos qu'il exprime. En laissant Apollon être le vaisseau de son message, il lui abandonne les commandes de celui-ci, et agit contre sa nature, en l'autorisant à mettre en forme ce qu'il refusait de modifier. On le voit, chacun gagne et perd beaucoup dans l'histoire et aucun n'est en mesure de revendiquer la victoire absolue.

Dans la mesure où chez Lavier comme nous venons de le voir, le spectateur est continuellement mis face à des mélanges dont il ne saurait déterminer le dosage, on retrouve cette sensation d'équilibre :

« Dans les sculptures où il est question de superposition d'objets, le regard finalement s'oblige à équilibrer aussi bien le motif que le socle. On ne peut plus privilégier le coffre-fort par rapport au frigidaire et inversement. (...) Mes sculptures font apparaître à parts égales le socle et la sculpture. Le coffre-fort représente et devient simultanément la chose qu'il représente. De même, les Walt Disney représentent de la peinture moderne fictive et deviennent réellement des tableaux contemporains. Il y a une espèce de paradoxe : représenter et devenir simultanément ce que l'on représente est une curieuse question »¹⁹⁶⁷.

L'artiste fait en sorte qu'on soit incapable de choisir parmi les éléments, d'une part parce qu'ils sont si imbriqués qu'il est parfois difficile de déterminer où s'arrête l'un et où commence l'autre, d'autre part parce que chacun à une importance égale, et que privilégier l'un ou l'autre détruit totalement l'intérêt de l'œuvre. Même lorsque l'artiste met en scène des éléments très hétéroclites, voire contradictoires, il veille à ce que l'harmonie se forme entre elles par le subtil jeu des proportions : « Disons qu'il y a concordance dans le désaccord. C'est presque musical ! »¹⁹⁶⁸. Ainsi, même quand il appose le blanc au noir, la sculpture classique à la musique contemporaine, le monde marchand au monde artistique, la peinture à la sculpture, la photographie de luxe à des mannequins de cire, Lavier s'emploie à ce que chacun se déploie librement, exalte ses forces, tout en acceptant l'intrusion de l'autre. C'est ce phénomène qu'il a nommé « va-et-vient » et qui permet de décrire la progression mentale et physique du spectateur, forcé de se tenir à mi-distance, ni trop loin ni trop près, ou toujours trop loin et toujours trop près, et rendu incapable de démêler l'écheveau des genres, des styles et des catégories. Il est mis face à des œuvres qui ont à la fois tout du pop art et du conceptuel, qui sont à la fois des outils et des peintures – ou des sculptures selon le cas –, qui sont à la fois le réel et sa représentation. Le spectateur, à cours de concepts, est obligé de naviguer sans cesse entre plusieurs choix pour définir les œuvres. Là non plus le combat n'est jamais gagné. Les œuvres agissent comme les perturbateurs de nos certitudes les plus basiques. Ayant jeté le trouble sur nos définitions des genres et des couleurs, et nous laissant avec pour seule réponse un relativisme joueur, Lavier abandonne le spectateur dans un espace d'incertitude, où le don d'ubiquité est recommandé. Si le va-et-vient ne s'effectue pas précisément entre Apollon et Dionysos, force est de constater que l'artiste nous fait naviguer entre des notions prétendument contradictoires. Industrie ou art, empirisme ou philosophie, transgression des frontières ou précision accrue des catégories, voilà les types de choix rendus impossibles par les

¹⁹⁶⁷ « Représenter et devenir en même temps ». Entretien avec J. Pineau, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 94.

¹⁹⁶⁸ « Il est encore possible de ne rien comprendre aux œuvres de Bertrand Lavier ». Entretien avec B. Marcadé, in *ibid.*, p. 31.

œuvres de Lavier, qui nous oblige à tout considérer en même temps, où successivement, sans que rien ne soit définitivement déterminé. De la même manière que Nietzsche nous explique que le réel, et son expression artistique ne passe ni par un abandon total à l'instinct, ni par une absolue maîtrise de soi, Lavier nous suggère que l'art, comme le réel, est une affaire aussi bien matérielle que spirituelle, et que privilégier un aspect ou un autre n'est pas pertinent. En amoralisant le débat sur l'art, par le retour à l'usage de la vision – comme le fit Nietzsche avec le retour au corps –, Lavier le dépassionne et offre au spectateur la possibilité de se livrer entièrement à l'œuvre, qui sollicite équitablement aussi bien les sens que l'esprit et met sur un même plan les paradigmes qu'elle convoque, qu'il s'agisse d'univers socioculturels, de genres ou d'époques. Pour Lavier comme pour Nietzsche, se revendiquer absolument d'un camp est une faute. Il n'y a pas de réponse définitive à donner sur le genre des œuvres de Lavier, il n'y a comme pour Apollon et Dionysos qu'une alliance momentanée. Réfrigérateur et coffre-fort ne vont ensemble que dans les configurations précises déterminées par Lavier. Le monde d'Harcourt et le monde de Grévin accoucheraient de multiples œuvres indigestes si Lavier avait fait photographier l'ensemble des mannequins. N'importe quel type de repeinture ne va pas à n'importe quel type d'objet. Toutes les vitrines repeintes au blanc d'Espagne ne valent pas la peine d'être photographiées, imprimées et accrochées sur un mur. Tous les Stella ne peuvent devenir d'hypnotiques néons. Les chantiers de Lavier ne sont que des incursions précises, jamais des généralités. Les mélanges qui y sont opérés sont que ponctuels et les harmonies ainsi créés ne sont que temporaires. Chaque élément y garde sa spécificité, tout en fonctionnant en synergie avec son « associé ». Les œuvres de Lavier apparaissent alors comme l'homme chez Nietzsche, qui n'est qu'un pont instable, indéterminé, entre l'animal et le Surhomme : « L'homme est une corde tendue entre la bête et le Surhumain - une corde au-dessus d'un abîme (...). La grandeur de l'Homme, c'est qu'il est un pont et non un terme ; ce qu'on peut aimer chez l'Homme c'est qu'il est *transition* et *perdition* »¹⁹⁶⁹.

3.4. La critique du consensus.

Le penseur et l'artiste se prononçant en faveur de l'équilibre et de l'harmonie, on pourrait être tenté de penser qu'il s'agit de trouver un moyen terme entre deux éléments extrêmes, une forme de statut quo, un terrain pacifié, où chacun, enfin désarmé, pourrait discuter pacifiquement avec l'autre. Or, si l'harmonie doit se créer, il ne s'agit pas d'une trêve diplomatique, mais d'un « équilibre de la terreur » si l'on peut dire, où les forces toujours vives et offensives, s'annulent simplement par l'égalité de leur puissance, et leur dépendance réciproque. Il s'agit toujours d'une bataille. Il compare ainsi le moyen-terme, le juste milieu, à une forme de médiocrité : « « Nous avons installé notre stalle au *milieu* » - voilà ce que me dit leur moue satisfaite - « à égale distance du gladiateur mourant et du porc vautré dans sa jouissance ». Mais cela, c'est de la *médiocrité*, même si on l'appelle juste milieu »¹⁹⁷⁰. Ce statut quo n'est pas à l'image du monde, qui s'apparente plus à un torrent furieux. Nietzsche donc souhaite que l'expression du réel, même si elle prend la

¹⁹⁶⁹ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit., p. 50.

¹⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 220.

rassurante forme du classicisme, ne doit pas pour autant délivrer quelque chose de tiède : « Car je préférerais encore le vacarme et le tonnerre et les malédictions de l'orage à cette douceur féline, prudente et hésitante. Et parmi les hommes aussi, je hais tous ceux qui marchent sur la pointe des pieds, qui ne savent dire ni oui ni non, qui sont autant de nuages errants, hésitants et tatillons »¹⁹⁷¹. Selon le philosophe allemand, cette tendance au compromis relève d'un affaiblissement de la culture, où les êtres ne sauraient plus tolérer ce qui les dérange, ce qui les bouleverse, et donc par extension ce qui les rend plus forts. Nietzsche y voit la conséquence de la démocratisation de la société, dont la classe dirigeante augmente et se diversifie. L'art, qui est toujours attaché au pouvoir, ne reflète plus une exigeante réalité, mais une forme de bien commun destiné à apaiser les foules. Le curseur de l'art ne se règle alors plus ses propres besoins, mais sur ceux du peuple, qui veut être épargné et diverti : « Et s'il arrive que les plus vils de tous aient le pouvoir, ceux qui sont plus bestiaux qu'humains, la populace gagne en prix de jour en jour et finalement la vertu populacière proclame : « Voici, moi seule je suis la vertu ! »¹⁹⁷². Nietzsche révèle ici la nature programmatique de la culture, de la société, de la civilisation, qui fait de la pensée dominante, médiane, consensuelle, le bien, le vrai et la vertu. Dès lors ce qui est d'avant-garde ou contre le bon sens, le sens commun, apparaît comme déséquilibré, débile. C'est la voix la plus répandue qui devient la vérité, même quand celle-ci n'est que l'expression de la faiblesse : « N'est bien que ce que les humbles trouvent bien »¹⁹⁷³. On cherche alors avec l'art à produire ce qui doit plaire au plus grand nombre. C'est un art médian, nivelé par le bas, où l'on va tenter de convenir à tous, les jeunes, les vieux, les enfants, les femmes, les hommes, les riches, les pauvres, les intellectuels, les manuels, les sensibles et les cyniques. La création artistique se trouve alors réduite à un dénominateur commun famélique, dénaturant profondément ce qu'elle doit être. C'est pour cela que Nietzsche appelait de ses vœux un art fait pour aucun spectateur, celui-là n'étant pas là pour contenter une certaine somme de gens, mais pour exprimer indifféremment la réalité. L'art devant ainsi s'adapter à l'ensemble de la société, perd sa force et n'est plus qu'une soupe insipide dont les ingrédients, naturellement bons, on été si moulinées et si mélangés qu'on ne les reconnaît plus. Selon Nietzsche, c'est pour répondre à ce bon sens commun que la philosophie a vaincu la tragédie et ses histoires amORALES, désespérantes, en proposant une vision du monde plus commode et plus acceptable, enlevant à la vue de la foule la potentielle hideur de la réalité. En ramenant ainsi l'art au consensus et au contentement général, on le réduit à une vision unique et donc infirme du réel, qui ne se manifeste plus de manière complexe, mais de manière simpliste. Ce consensus, qui manifeste un surcroît apollinien, n'est pas apte à rendre compte de l'incessante bataille entre le dieu solaire et le dieu des vignes.

Lavier a exprimé des griefs quasiment identiques envers le consensus. Sa critique s'étale en plusieurs points, tous très similaires à ceux de Nietzsche. Sa première remarque concerne sa propre façon de décrire son art, où la tentation du résumé et de la simplification le pousse parfois à altérer le fond de sa pensée :

¹⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 215.

¹⁹⁷² *Ibid.*, p. 303.

¹⁹⁷³ *Ibid.*, p. 323.

« Il m'est arrivé, c'est vrai, de dire que les parties constitutives de ce type de pièces disparaissent dans le « tout » de ce qui était devenu une autre proposition formelle. C'était à l'évidence, oublier les autres points de vue possibles sur le travail. C'est, j'en conviens, une des faiblesses du langage que de laisser échapper de tels errements de sens. L'épreuve du visible, vous le savez, est à cet égard beaucoup plus impitoyable ! Je tiens cependant une nouvelle fois à préciser que je préfère de beaucoup *l'erreur* au consensus »¹⁹⁷⁴.

Si cette variation dans sa propre interprétation de son travail pose problème, il n'en reste pas moins que l'artiste émet une profonde inquiétude contre la tendance naturelle à vouloir se conformer à une certaine forme de discours, à simplifier une explication pour en faciliter la transmission jusqu'au point de la travestir. Lavier dit ainsi encore préférer se tromper plutôt que de céder à la diplomatie, ce qui le rapproche de Nietzsche, qui lui aussi louait la valeur de l'erreur. Il précise encore que l'art ne doit pas s'édulcorer sous prétexte d'épargner les gens, et qu'il a vocation à la provocation, à sortir les êtres de leur torpeur et de leur confort. Lors d'un dialogue avec Bernard Marcadé, l'artiste se prononce clairement en la faveur d'un art dérangeant, susceptible de faire réagir :

« BM : Je crois toutefois que ce qui constitue la grande vertu de l'art, c'est précisément son caractère insupportable. Il paraît donc tout à fait logique que vos détracteurs ne puissent supporter ce que vous élaborez. A mon sens, cela ne peut que conforter votre position.

BL : En même temps que cela constitue l'aveu de leur santé précaire...

BM : Vous voulez dire qu'ils sont dans l'incapacité de supporter l'insupportable ?

BL : Oui. Ils adorent les tisanes. La tisane est recommandée pour les impotents »¹⁹⁷⁵.

Ce thème de la santé, en l'occurrence, la « grande santé », est récurrent chez le penseur allemand, qui précisément mesurait la force de celle-ci avec la capacité de l'Homme à supporter l'insupportable et à affronter les soubresauts de l'existence. Pour les deux, un art qui ménage ses spectateurs est un art inutile, c'est un art capiteux, soporifique, confortant les gens dans leurs illusions de maîtrise. On retrouve ainsi parfaitement chez Lavier la crainte d'un art qui s'adapterait trop au public, et qui ne serait que désireux de satisfaire ses attentes, sans objectif supérieur. Pour l'artiste, le monde de l'art, qu'il s'agisse des créateurs, des critiques ou des amateurs est un environnement où « Le cul-serré est ainsi un préalable existentiel »¹⁹⁷⁶. L'art ne doit pas se développer selon les attentes de ce milieu, qui n'est pas apte à anticiper la nouveauté, ou la controverse. Il se rapproche ainsi de Nietzsche en déclarant qu'un art trop « participatif », dont les conditions sont établies par avance par la masse, n'est qu'une forme de compromission qui n'a aucun rapport avec la mission initiale de l'art. C'est ainsi qu'il se prononce sur le problème de la commande publique :

« Tout ça procède un peu d'une logique nouvelle, que j'appelle la logique du 12/20. De manière générale, on peut avancer cette définition : est à 12/20, ce qui reçoit l'assentiment d'un comité (technique ou non). Un dromadaire, par exemple, c'est finalement un cheval dessiné par un comité technique. On veut dessiner un cheval, tout le monde donne son avis et, au bout du compte, on a dessiné un dromadaire, ce qui n'a plus rien à voir et est quand même bien moins élégant. La place des Ducs de Bourgogne à Dijon n'aurait jamais été dessinée comme ça s'il y avait eu un comité technique. La commande publique, par exemple, doit assez bien représenter le 12/20. La commande publique, d'ailleurs, ne m'a pas oublié, mais mes propositions n'ont pas été réalisées, je crois, parce qu'elles n'étaient pas à 12/20. (Je me garderais bien d'affirmer que ces projets étaient à 18 plutôt qu'à 2, vous comprenez que ça n'est pas le problème).

¹⁹⁷⁴ « Il est encore possible de ne rien comprendre aux œuvres de Bertrand Lavier ». Entretien avec B. Marcadé, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 42.

¹⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹⁹⁷⁶ Entretien avec E. Troncy, in *Bertrand Lavier, Conversations, 1982-2001, op.cit.*, p. 139.

Aujourd'hui, l'excellence n'est plus à 19/20 mais à 12/20 pour augmenter ses parts de marché »¹⁹⁷⁷.

On retrouve donc ici l'idée, que plus l'art s'abaisse à prendre en compte l'avis d'un maximum de spectateur, plus il s'affaiblit et plus il se nivelle par le bas. L'art doit donc savoir prendre de la hauteur, et ne pas prendre en compte les petites peurs du public, rarement désireux de se faire bousculer. Lavier refuse un art de compromis, déterminé par les doléances de chacun, qui n'exprimerait plus un contenu naturel, mais serait l'illustration de la faiblesse de tous. On retrouve l'idée que l'art affermit l'Homme, et qu'il est un moyen de mettre celui-ci à l'épreuve. En aucun cas, l'art ne doit subvenir à des attentes préalables. Lavier pense ainsi que l'art doit faire preuve de renouvellement perpétuel, et que l'obéissance aux courants du passé est la porte ouverte au prêt-à-penser et au prêt-à-crée : « L'art est sans doute l'un des lieux où il est absolument impératif de ne jamais réciter par cœur, et Dieu sait, si nous ne cessons d'être envahis par ces bons élèves capables d'entonner toutes ces litanies idéologiques les unes après les autres ! »¹⁹⁷⁸. La vigilance doit être d'autant plus accrue que l'époque actuelle est prompte à mettre sur un piédestal ce qui ne le mérite pas forcément, obligeant parfois la création à suivre des voies douteuses : « Quatre ou cinq ans, n'est-ce pas suffisant pour prendre des habitudes, de mauvaises habitudes ? »¹⁹⁷⁹. Pour Lavier, il faut aussi se battre contre les clichés de l'artiste lui-même, qui veulent qu'il est nécessaire d'avoir une certaine attitude ou un certain mode de vie pour être crédible en tant qu'artiste. Il cherche ainsi à dénoncer les artistes de convenances, qui enfument le public par leur stakhanovisme ou leurs poses affectées :

« La répétition, l'insistance, sont un critère d'appréciation décisif pour les imbéciles, qui sont généralement convaincus qu'il y a du sérieux dans l'obstination. La robe de bure est ainsi toujours mieux considérée que le costume à paillettes »¹⁹⁸⁰, « J'ajouterais qu'il n'y a rien de plus facile d'accès et de plus comestible qu'un imaginaire débridé. Un romantisme exacerbé. Tout cela est bien repéré, identifié, et cela fait quatre pages dans Elle. C'est très déconcertant d'avoir le profil que j'ai en étant artiste. Car il y a par ailleurs une façon convenue d'être hors limite, de transgresser un certain nombre de clichés, qui va du clown triste à l'alcoolique dépressif. C'est peut-être une des raisons de la désaffection à l'art contemporain : c'est finalement un milieu très normatif, pour ne pas dire réactionnaire »¹⁹⁸¹.

Il s'agit cette fois de battre en brèche le consensus autour de l'art lui-même, de ses pratiques comme de ses sujets. Il s'agit pour lui de faire échapper l'art à la société. S'il en devient le jouet, il est alors rendu à éternellement recréer ce qui est déjà attendu, su et apprécié, et perd toute capacité de déstabilisation.

Le système unifiant artistique, permettant d'englober les tensions et les dynamiques qui agitent le monde, ne doit donc pas céder à la tentation d'une harmonisation de confort, où les cris, les peurs et les contradictions sont mises en sourdine pour le bien commun et la paix sociale. L'art, s'il est bien le vecteur d'un contenu, n'est pas un médiateur. S'il doit être la manifestation du réel mis en forme, car réduit à une œuvre, il ne doit pas devenir inoffensif. Une œuvre ne doit pas être

¹⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 140.

¹⁹⁷⁸ « Il est encore possible de ne rien comprendre aux œuvres de Bertrand Lavier ». Entretien avec B. Marcadé, *in ibid.*, p. 34.

¹⁹⁷⁹ « Partition n°1 Opus 71 ». Entretien avec A. Coulange, *in ibid.*, p. 155.

¹⁹⁸⁰ Entretien avec E. Troncy, *in ibid.*, p. 141.

¹⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 139.

harmonieuse au prix d'une castration. Le refus du consensus est donc une condition sine qua non de l'art en tant que système synthétique.

3.5. L'alliance paradoxale.

Il est alors nécessaire de revenir sur une notion très récurrente dans notre étude, celle du paradoxe. Cette forme d'expression est en effet la plus à même de proposer la manifestation simultanée de deux éléments rivaux, les forces apolliniennes et dionysiaques par exemple. Nietzsche utilise à ce propos, en définissant la tragédie, le terme de « dissonance » que l'on a déjà relevé chez Lavier : « « Le plaisir qu'engendre le mythe tragique a la même provenance que cette impression de plaisir que provoque, en musique, la dissonance » »¹⁹⁸². L'art, ayant aboli le règne de la logique et de la morale, n'a pas à respecter les traditionnels clivages. On a déjà établi que chez Nietzsche, esprit et matière n'étaient ni séparés ni opposés, mais simplement les émanations d'une même essence luttant pour leur survie en tentant de dominer l'autre. Le contenu paradoxal apollo-dionysien du réel doit se retrouver dans l'art, qui doit retranscrire cette ambivalence. La tragédie finalement, donne une forme classique à un contenu que l'on pourrait qualifier de « baroque » s'il ne s'agissait pas d'un anachronisme. L'art de valeur selon Nietzsche contient précisément ce balancement que l'on observe dans tous les courants artistiques : le dessin ou la couleur, l'hiératisme ou le mouvement, le calme ou les passions... l'art par excellence ne doit pas choisir entre ces voies possibles, mais exprimer l'un en fonction de l'autre. Leur caractère contradictoire n'est que le fruit de la société et de la raison, qui ont besoin de classer définitivement les choses pour se sentir à l'abri. L'art, qui agit selon des modalités bien différentes, est capable de surmonter ces contradictions. Cette capacité à assumer le paradoxe est d'ailleurs la preuve de sa validité à être l'expression la plus fidèle du réel, dont il ne retranche rien. Le système unifiant qu'est l'art selon Nietzsche est donc l'expression de cette rivalité primordiale, de ce conflit existentiel, où l'homme se trouve pris entre deux flux dont il est originaire. En cela, l'art n'exprime pas un moyen terme, un accord diplomatique entre les deux divinités, mais plutôt le paroxysme de leur combat. Ainsi, pour Dejardin, Nietzsche développe une vision de l'art quasiment tautologique, où la cause, la fin et les moyens se confondent, l'art devant être l'expression contrastée d'un réel contrasté, par un mode d'expression lui-même ambivalent¹⁹⁸³. L'art a donc la capacité de d'englober des différentes temporalités successives, qui donc par définition sont distinctes l'un de l'autre et non-combinables. C'est ainsi qu'on peut affirmer que la dynamique artistique telle qu'elle est vue par le penseur allemand retranscrit le réel sous une forme paradoxale.

Le pont avec le travail de Bertrand Lavier est particulièrement aisé. Il affirme, comme le fit Daniel Soutif, que « l'art est décidément le lieu de tous les paradoxes »¹⁹⁸⁴, où peuvent se

¹⁹⁸² F. Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, p. 150 in B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 90.

¹⁹⁸³ Cf. B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 94.

¹⁹⁸⁴ « Il est encore possible de ne rien comprendre aux œuvres de Bertrand Lavier ». Entretien avec B. Marcadé, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001*, op.cit., p. 34.

rencontrer les éléments les plus antagonistes sans que cela paraisse incongru, ni illogique, la logique ne faisant pas parti des caractéristiques fondamentales de l'art. Ici est possible un équilibre paradoxale entre le besoin de penser le monde et le besoin de le représenter, Lavier envisageant la création artistique comme « un mode de pensée visuel »¹⁹⁸⁵. Cette expression symbolise bien le caractère apparemment contradictoire de son travail. Nous ne reviendrons pas ici sur le fait que Lavier convoque simultanément des catégories, des styles ou des temps qui d'ordinaire s'affrontent ou s'ignorent. Il est en revanche intéressant à ce stade de constater que les œuvres de Lavier proposent une expérience impossible si l'on croit à la théorie de la séparation de l'image et du concept, en ce qu'elles se présentent comme l'actuation esthétique d'interrogations philosophiques. Lorsqu'il montre physiquement la différence entre deux rouges dit « géranium », qu'il concrétise une image de bande-dessinée, quand il réalise un tableau en trois-dimensions en peignant directement sur un objet, quand il s'approprie l'œuvre d'un autre sans pour autant la modifier outre mesure, Bertrand Lavier active toute une cascade de raisonnements par le truchement de la manifestation esthétique : « il y a un paradoxe : le questionnement en art lorsqu'il est bien fait donne des solutions visuelles, plastiques, qui sont la matérialisation de questions, mais pas de réponses... »¹⁹⁸⁶. On est ici très proche de Nietzsche qui voit l'art comme l'expression apollonienne d'un contenu dionysien, l'esthétique étant le domaine du dieu solaire tandis que l'éternel doute – soit la question qui reste désespérément sans réponse – étant l'apanage du dieu de la vigne. Les modalités contradictoires de ce type sont légions, Lavier parsemant son art de thématiques ou de points de vue contenant à la fois leur thèse et leur antithèse. Ainsi Lavier pratique pleinement un art appropriationniste tout en en faisant la critique ; mobilise une foule d'objets industriels et familiers tout en en empêchant la lecture sociologique ; propose un retour à la peinture et à la matière en en soustrayant le pathos et le geste ; expose des objets selon la présentation des musées ethnographiques pour la prendre immédiatement à contrepied ; reprend des caricatures d'œuvres d'art pour en faire des « véritablement sérieuses », autant de moyens et de réflexions artistiques et méta-artistiques que Lavier expose, comme s'il cherchait à étaler devant nous la nature profondément schizophrène de l'art. C'est cette essence paradoxale qui le pousse à choisir la voie d'un art qu'il veut plus « subversif que révolutionnaire »¹⁹⁸⁷. La subversion est un état d'esprit, plus qu'une action précise. Elle est éternelle, là où la révolution a un début et une fin. La première consiste à déstabiliser un système normatif en proposant son inverse, pour le principe d'établir qu'une autre voie est possible, tandis que la deuxième est une actuation coercitive et définitive de la première. Ici, la révolution peut se comprendre comme l'inverse de la subversion, puisqu'elle consiste à imposer un nouveau modèle dominant, là où la subversion cherchait à établir la dangerosité et l'inconséquence du principe-même de modèle dominant. Il y a donc bien ici la recherche d'un équilibre entre des voies

¹⁹⁸⁵ B. Lavier, « Conversation avec Bertrand Lavier : « Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » ». Entretien avec F. Bousteau in *Beaux-Arts Magazine* n° 340, octobre 2012, p. 107.

¹⁹⁸⁶ Entretien avec D. Soutif, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 46.

¹⁹⁸⁷ « Redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite ». Entretien avec C. Francblin, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 165.

dissonantes, à faire entendre plusieurs sons de voix, à démontrer que la vie ne peut s'envisager selon un unique point de vue.

3.6. L'œuvre comme monolithe.

La nature même du paradoxe nous amène à nous interroger sur la forme que doit prendre l'œuvre qui s'en réclame. Le paradoxe est une simple proposition où deux éléments éloignés et contradictoires sont disposés. Il y a donc une nécessaire unicité de ladite proposition, sans quoi les termes resteraient toujours distincts et distants, et nous plus étrangement mêlées comme ce doit être le cas pour le paradoxe. On doit donc se trouver face à une forme « raccourcie », permettant au spectateur d'embrasser d'un seul regard plusieurs niveaux de réalité. Ici, on peut poser l'hypothèse que la nature de cette forme est celle du monolithe. Cette notion est à manipuler avec précaution. D'une part, aucun des deux protagonistes n'y fait référence, et d'autres part, cela ne semble, a priori, pas convenir à l'essence protéiforme de l'art que chacun a développée et appelée de ses vœux. Toutefois, nous convoquons ici l'idée du monolithe artistique sur un plan essentiellement symbolique. Si la nature hétérogène des œuvres de Lavier a été établie, il n'en reste pas moins que l'artiste cherche toujours une forme d'harmonie et d'équilibre, chaque partie étant présentée selon un même plan et selon la même face. Ces parties se retrouvent finalement alchimiquement et inextricablement liées dans l'œuvre qui elle est unique. Il y a donc quelque chose de similaire au monolithe, qui, si l'on raisonne par abstraction est une forme essentielle qui en contient une multitude d'autres plus complexes. Elle porte en son sein, en germe, les autres formes possibles. Il se trouve à la base de toute autre construction, qui bien que de nature hétérogène, se compose toujours d'une série de monolithes. En convoquant cette notion, on appelle de nouveau à celle du diamant, quand nous avons déterminé que l'œuvre avait cet effet kaléidoscopique, où le spectateur plonge son regard dans une seule forme, pour accéder à des réalités et des points de vue multiples. Le monolithe, en plus de l'analogie diamantaire, permet aussi d'aborder l'aspect totémique des œuvres précédemment évoqué. Le monolithe peut se concevoir comme une forme verticale, sur le plan spatial comme sur le plan symbolique, où dans les deux cas elle effectue le lien entre le sol et le ciel, c'est un point de concentration entre plusieurs réalités. Il n'appartient à aucune d'elles en particulier, mais à toutes à la fois. L'œuvre monolithique a ainsi la capacité, puisqu'elle est faite d'une seule essence, de révéler sa puissance par n'importe laquelle de ses faces. Pour Dejardin, c'est une caractéristique de la pensée nietzschéenne de ne pas être nécessaire narrative, de devoir être lue dans l'ordre, ou en entier, car le message est tout entier contenu dans la moindre des parties : « Les livres de Nietzsche peuvent s'ouvrir n'importe où : la pensée est là, à chaque paragraphe, vive, pleine, entière, immédiatement vraie »¹⁹⁸⁸. On retrouve une réflexion similaire chez Kessler pour qui la pensée du philosophe allemand ne fait pas la distinction entre forme et contenu : « Nietzsche ne reprend donc pas la distinction du sens commun qui sépare artificiellement forme et contenu et dont l'esthétique de

¹⁹⁸⁸ B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche, op.cit.*, p. 213.

Hegel demeure sans doute trop proche, mais il exige du penseur qu'il réfléchisse la forme comme « contenu » et le contenu comme réversible dans le concept même de pure « forme » »¹⁹⁸⁹. L'actuation de cela est très nette dans *Zarathoustra*, où l'auteur s'affranchit très nettement du cadre philologique ou philosophique, pour écrire un conte poétique, qui prend même parfois des allures de chant. Nietzsche prend ici sa propre recommandation à la lettre en débarrassant son récit du vernis de la logique, du savoir, du bon sens commun et de la satisfaction de l'attente préalable du lecteur. En distillant l'esprit de sa pensée dans sa forme même, c'est-à-dire la réhabilitation de l'esprit artistique par une forme typiquement artistique, Nietzsche fait fusionner la cause et les moyens, l'esprit et la matière. Il n'y a plus de décalage entre ce qu'il préconise, et ce qu'il fait. Son action devient alors monolithique et totémique, puisqu'elle est le passage et ce qui permet le passage entre les deux mondes.

Chez Lavier concentrons-nous d'abord sur l'aspect totémique. Bien souvent le travail présenté est une force verticale : superposition, objets soclés, additions... on part de la terre pour aller au ciel, on forme une autoroute reliant deux mondes, celui de la matière et celui de l'esprit, comme un lien entre les deux sphères de l'être. Les objets sont autant de portes : tuyaux, réfrigérateur, coffre, façades d'immeubles ou de magasins, vitres, porte de voiture, cordon de protections de musées, moyens de transports, sinon artefacts évoquant des mondes révolus (voitures accidentées, ours en peluche rappelant l'enfance, œuvres d'autres artistes...). Ils sont aussi un moyen d'accès symbolique entre le monde terrestre des outils, et le monde plus céleste des œuvres d'art. Bien souvent, ces objets sont présentés, solitaires, dans un espace vide d'où ils surgissent, accentuant la différence entre le sol et l'air, dont ils sont les seuls à faire la liaison. Les œuvres de Lavier, en particulier les superpositions, les objets soclés, et quelque repeintures, ne sont pas sans évoquer le monolithe noir du film de Stanley Kubrick *2001 L'Odyssée de l'espace*, où une curieuse forme sombre apparaît à plusieurs moments de l'histoire : à l'aube de l'humanité, devant un groupe d'hominidés ; sur la Lune, devant des astronautes ; puis dans le vide spatiale, face à un voyageur solitaire. A chaque fois, l'objet surgit sans crier gare au milieu d'un désert, et vient frapper par sa force hypnotique, étant le seul élément aussi vertical du lieu. On notera, pour l'anecdote, que le film s'ouvre sur l'air de Richard Strauss *Ainsi parlait Zarathoustra*, inspiré par le texte de Nietzsche, dans la séquence où, par le biais de la présence du monolithe, les singes apprennent à se servir d'os pour se servir d'outil et d'arme à la fois – encore un paradoxe. Pour en revenir à Lavier, ce n'est pas selon cette seule mais évidente verticalité que se caractérise l'aspect totémique et monolithique des œuvres de Lavier. On retrouve chez lui la fusion entre le contenant et le contenu. Les œuvres agissant comme des « pensées visuelles » pour reprendre l'expression de l'artiste, comme des concepts esthétiques pourrait-on dire, nous sommes mis face à la fois à des fétiches et à des discours sur ceux-ci. Les œuvres n'effectuent pas de séparation entre l'esthétique et la théorie. Sur un autre plan, et nous l'avons souligné à plusieurs reprises, il s'effectue une fusion entre l'objet et sa représentation. Danto affirme qu'il s'agit là d'une capacité magique de

¹⁹⁸⁹ M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche, op.cit.*, p. 165.

l'art contemporain : « Par magie, j'entends la conception, bien entendu peu répandue de nos jours, selon laquelle le sujet représenté entre réellement dans la représentation »¹⁹⁹⁰.

Un autre aspect important de la forme monolithique de l'art pour Nietzsche est son impénétrabilité et plus particulièrement concernant la raison. Etant conçue d'un bloc, elle ne présente pas de prise évidente. L'art se manifeste ainsi sous la forme d'un mur infranchissable qui renvoie la raison à ses propres fins : « L'art se joue de la pensée en lui renvoyant ce qu'elle attendait de lui, à savoir la vérité sur la vie »¹⁹⁹¹. Ainsi la raison, qui cherche la vérité sur la vie mais ne sait la trouver puisqu'elle s'embarrasse de la logique et de la morale, reste interdite devant l'art qui lui propose une vision précise et honnête du réel, mais qui ne correspond pas aux critères qu'elle s'est elle-même fixée. L'art se présente comme un phénomène auto-suffisant qui n'a pas besoin d'un verbiage inapproprié pour être effectif. C'est ainsi que Dejardin révèle la nature finie, sans aspérités de l'art nietzschéen qui n'a pas besoin qu'on lui rajoute quelque chose : « L'art authentique doit apparaître comme une finalité immédiate, c'est-à-dire spontanée mais aussi parfaitement achevée dans son accomplissement même, lequel consiste à relever le défi dialectique d'une rivalité avec la raison, sans jamais l'assumer vraiment »¹⁹⁹². On ne saurait ainsi démêler les fils d'une œuvre, sans donner des priorités à certains et ainsi saborder l'unité et la complexité de la pièce. L'œuvre comme monolithe ne réagit à rien sinon à elle-même, ne se justifie pas, ne se prolonge pas autrement, elle surgit simplement pour nous confronter au réel sous une forme précise :

« On retrouve en [l'art] ce manque de nécessité intrinsèque typique du phénomène. Sauf à retomber sans la mystique créationniste, seule une cause vide de toute raison, sans nécessité propre, peut justifier cette réalité labile ; seule une cause négative peut rendre compte de cette présence instable du phénomène artistique, de cet acte manqué, inexplicablement récurrent depuis l'origine de l'homme »¹⁹⁹³.

La raison ne peut que rebondir sur l'œuvre d'art sans pouvoir la traverser. Elle ne peut rentrer par aucun interstice, ou alors de manière seulement superficielle et insuffisante. On retrouve chez Lavier cette impénétrabilité physique et analytique. On renvoie ici à la frontalité des pièces, ainsi qu'au sentiment d'enfermement qu'elles dégagent. Les objets repeints sont prisonniers d'une gangue de peinture. Les superpositions présentent des objets munies d'ouvertures qui sont strictement closes et dont l'hermétisme est une qualité reconnue. Les *Harcourt/Grévin* emprisonnent des statues de cire, déjà figées donc, dans l'éternité photographique du noir et blanc. Les vitrines et les miroirs repeints empêchent le regard de les pénétrer. Les *Reliefs-peintures* sont des façades qui donnent directement sur le mur de l'exposition. Les œuvres sont ainsi faites pour que l'on n'en connaisse que l'extérieur, et parfois-même, une seule face. La composition interne de l'objet reste mystérieuse, et quand on y a accès, elle s'avère inexistante – il n'y a rien dans les objets-conteneurs qui composent les superpositions, les vitrines ne sont que des impressions informatiques, les reliefs ne donnent que sur le mur...-. Celui qui cherche absolument un contenu ne trouvera pas satisfaction. De la même manière, celui qui cherchera à analyser

¹⁹⁹⁰ A.C. Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, op.cit., p. 164.

¹⁹⁹¹ B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 101.

¹⁹⁹² *Ibid.*, p. 100.

¹⁹⁹³ *Ibid.*, p. 131.

narrativement les objets se heurtera à un mur de silence. Les œuvres de Lavier n'ont pas de réponse à fournir à des questions usuelles du type : que nous dit cet objet, que représente-t-il, quelle vision de la société est développée, quel sentiment y est-il exprimé... en faisant fusionner contenant et contenu, et image et discours, Lavier empêche l'interprétation classique de s'épanouir. En ramenant l'appréciation de l'art à un processus esthétique et donc visuel, l'artiste fait appel à une logique bien antérieure aux raisonnements philosophiques et analytiques qui sont désormais la norme :

« Son paradoxe [de l'art de perturbation] réside en partie dans le fait que ses impulsions participent des sophistications conceptuelles qui définissent l'art moderne comme mouvement, mais qu'il vise quelque chose de beaucoup plus primitif : il tente de rétablir le lien entre l'art et ces impulsions obscures dont il est peut-être issu et qu'il a refoulées de plus en plus : il s'agit d'une attitude régressive, consistant à retourner à un stade où l'art était presque comme de la magie - comme de la magie profonde, qui rend réelles des possibilités obscures »¹⁹⁹⁴.

Chez Lavier, la raison est handicapée, car certaines choses ne peuvent se ressentir que par la vision des œuvres. La subtile alliance alchimique des éléments qui composent les pièces des chantiers laviériens se ressentent parfois plus qu'elles ne s'expliquent. Il est difficile d'expliquer pourquoi tel réfrigérateur posé sur tel coffre-fort produit une sculpture digne de ce nom ; il est beaucoup plus facile de le voir.

Ceci nous amène naturellement à l'autre caractéristique majeure d'un monolithe : son aspect énigmatique. En tant que phénomène inaccessible – d'une certaine façon – à la raison, l'être se trouve devant un élément dont il doit déchiffrer le sens, en mobilisant à la fois ses sens et son esprit. L'art étant l'expression du réel, et celui-ci étant un cycle sans fin de lutte entre Apollon et Dionysos dont l'issue n'a jamais lieu, l'œuvre doit refléter cet état d'indétermination, et se présenter sous la forme d'une énigme sans clé¹⁹⁹⁵. Le caractère énigmatique de l'œuvre d'art s'explique précisément par la nature illogique de celle-ci, l'énigme se manifestant comme un moment où la raison se retrouve prise en défaut, et obligée de se remettre en question pour avancer. L'énigme est la preuve que tout ne coule pas de source, et qu'en redistribuant des morceaux connus et compréhensibles de la réalité, on peut rendre celle-ci illisible¹⁹⁹⁶. L'énigme donc, pour revenir à la nature monolithique, diamantaire de l'art, renvoie directement à l'essence complexe du monde, dont il est nécessaire d'avoir plusieurs lectures pour en comprendre le sens. Poser l'art en tant qu'énigme insoluble permet à Nietzsche de suggérer la nécessité d'une approche souple et libre de l'existence, qui doit être appréciée comme un phénomène esthétique « polysémique » et non comme un objet dont on peut avoir une approche unique. Dejardin et Kessler ici se rejoignent :

« L'art, chez Nietzsche, n'est ni un phénomène naturel résultant d'une cause inutile ni un phénomène spirituel que la philosophie pourrait justifier ; l'art n'est pas un phénomène objectif susceptible d'interprétation. Il est avant tout un phénomène subjectif, une forme de pensée plus sensible qu'abstraite, plus esthétique que logique qui donne à comprendre le réel non en le justifiant mais en l'exposant de manière tragique, c'est-à-dire sans qu'il soit possible de former une loi universelle sur la raison de ce qui se montre, ou de conserver face à ce qui se

¹⁹⁹⁴ A.C. Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, op.cit., p. 163.

¹⁹⁹⁵ Cf. M. Kessler, *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, op.cit., p. 252.

¹⁹⁹⁶ Cf. *ibid.*

voit un jugement de goût inconditionné et impassible »¹⁹⁹⁷, « L'œuvre d'art apparaît comme un microcosme où se joue le problème « philologique » du déchiffrement de la nature. Elle est l'analogue d'un texte sans vérité, sans interprétation béatifiante, mais riche de significations dont l'interprète l'enrichit indéfiniment »¹⁹⁹⁸.

On retrouve ici un nouveau paradoxe, puisque c'est l'objet d'apparence fait d'une seule chose, qui est le plus à même de manifester la complexité du monde.

Bertrand Lavier a lui aussi souligné le trait énigmatique de l'œuvre d'art et reprend précisément à son compte notre dernière remarque. Chez lui, c'est parce que ses œuvres sont évidentes qu'elles dégagent un insupportable mystère. Il déclare à propos de *Rouge géranium par Duco et Ripolin* : « Malgré son apparence extrêmement simple, pour ne pas dire simpliste, c'est une œuvre qui garde quelque chose d'oblique, d'un peu mystérieux. Par rapport aux autres, c'est une œuvre qui bave »¹⁹⁹⁹; et de la même façon dit de la superposition *Brandt/Fichet-Bauche* : « L'évidence de cette proposition est contrebalancée, si je puis dire, par un certain « poids » de mystère »²⁰⁰⁰. L'extrême fragilité des interventions de l'artiste, et leur grande simplicité font naître le doute dans l'esprit du spectateur. Celui-ci se demande dans un premier temps comment on n'a pas pu y penser avant, et ensuite, si l'on peut considérer comme artistique des déplacements aussi légers. On se retrouve devant les œuvres de Lavier comme devant les questions trop simples, on cherche le piège. Et c'est sans doute le principe, puisque ces œuvres nous permettent de déjouer ce qui nous fait face tous les jours, le piège que l'on nomme « réalité », et qui n'est qu'une suite de normes et de réponses toutes trouvées que l'on ne remet jamais en cause. Lavier nous permet de nous poser des questions essentielles et pourtant rarement émises : qu'est-ce qu'une couleur, dans le premier cas ; qu'est-ce qu'une sculpture dans le second. Lavier ici nous montre que l'ensemble de ce que nous prenons pour acquis est pourtant à débattre, et que paradoxalement nous restons interdits devant ce qui est évident. Les réponses qu'il donne nous semblent impossibles, car elles correspondent à des questions que nous ne nous sommes jamais pris la peine de poser, d'où leur caractère énigmatique.

Le dernier aspect de l'œuvre selon Nietzsche et Lavier que l'on peut rattacher au monolithe, c'est la simplicité de sa présentation et de son émission. Le monolithe est simple d'aspect, ce n'est qu'une pierre. Sans aspérité, sans partition, on ne sait ce qu'il renferme et sa forme semble parfaitement achevée, compacte, pure. Son ontologie se présente essentiellement en surface, puisque cet épiderme est la seule chose à laquelle nous avons accès, la seule chose donc que nous pouvons voir, commenter, et analyser. Cette simplicité peut s'avérer une faiblesse selon le point de vue de la théorie rationaliste, pour laquelle cette simplicité est synonyme de superficialité. Nietzsche rejette cette vision des choses comme nous l'explique Kessler :

« La facilité peut, au contraire, se dissimuler sous l'obscur rhétorique de la profondeur métaphysique. Celle-ci n'est pas toujours à l'abri de la grossièreté et de la platitude, dans la mesure où elle ne fait que dissenter sur les différentes figures du néant, en prenant un vain appui sur une expérience qui n'a jamais eu lieu mais se trouve reportée indéfiniment dans

¹⁹⁹⁷ B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 99.

¹⁹⁹⁸ M. Kessler, *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, op.cit., p. 254.

¹⁹⁹⁹ « Redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite ». Entretien avec C. Francklin, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001*, op.cit., p. 175.

²⁰⁰⁰ « Partition n°1 Opus 71 ». Entretien avec A. Coulange, in *Bertrand Lavier, Conversation, 1982-2001*, op.cit., p. 157.

un quelconque au-delà. A l'inverse, l'art possède ce privilège insigne sur la métaphysique de démontrer que l'apparence et même l'illusion peuvent faire l'objet de profondes réflexions sans jamais quitter le champ des phénomènes »²⁰⁰¹.

Le penseur allemand refuse ces analyses convenues et basées sur une symbolique assez grossière, où ce qui est développé, grossi, multipartite, est nécessairement complexe et profond, tandis que ce qui est épuré, concis et monolithique est obligatoirement sans intérêt. On retrouve cette réflexion quasiment mot pour mot chez Lavier : « Oui, c'est d'autant plus troublant que j'en parle très simplement, sans chercher à mettre un brouillard bavard lorsque je décris mon travail »²⁰⁰². Si effectivement l'artiste se garde en général de complexifier son discours, on peut aussi attester de la simplicité de ses œuvres. Celle-ci se remarque au niveau du processus, comme on vient de le dire, mais aussi et surtout avec les matériaux employés, qui font tous partie de notre quotidien. On les reconnaît au premier coup d'œil, ils constituaient le décor de nos vies avant que Lavier ne les emploie. Ainsi, qu'il s'agisse de la matière ou des moyens, les œuvres de l'artiste sont un hommage à la simplicité. Elles respirent l'évidence et même une forme de facilité, à tel point qu'on peut se mettre à douter de leur pertinence. Dans tous les cas, cette homogénéité entre le processus et le matériau favorise l'appréhension de l'œuvre comme élément fait d'une seule matière, comme si un même souffle de simplicité l'avait modelée toute entière.

Ainsi, s'il ne faut jamais perdre de vue que pour Nietzsche comme pour Lavier, l'art doit mettre en scène l'alliance conflictuelle entre des forces antagonistes, l'œuvre doit présenter l'apparence d'une uniformité bienvenue, qui permet précisément au spectateur de commencer à considérer qu'une alchimie est possible entre les éléments désordonnés du monde. On peut encore une fois y voir à l'œuvre les deux forces décrites par Nietzsche, cette dynamique mettant en relief la mise en forme apollinienne d'un contenu dionysiaque. L'apparence monolithique est donc en adéquation cela.

3.7. Vers la synthèse ?

Ces différents éléments mis bout à bout, l'artificialité de l'art, le nécessaire équilibre, le paradoxe, la non-résolution du conflit, ou encore le monolithisme apparent de l'œuvre nous permettent d'avoir une image assez précise de celle-ci. On peut désormais avancer prudemment l'hypothèse que l'œuvre permet la synthèse, au moins temporaire, des éléments qui la composent. Nous allons voir si cette réflexion est viable, ce qui constituera de fait notre analyse de l'art en tant que système unifiant. On peut déceler chez Nietzsche l'existence d'une forme de synthèse artistique dans le fait que du point de vue de l'œuvre, le conflit immémorial entre Apollon et Dionysos n'est pas immédiatement et clairement visible, mais plutôt distillé dans chaque élément constitutif de l'œuvre : « L'art nietzschéen procède d'une réconciliation entre deux formes d'« impulsion » qui ne se révèlent réellement que dans le conflit qui les oppose. Les forces

²⁰⁰¹ M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, op.cit., p. 239.

²⁰⁰² « Regarder l'objet en face ». Entretien avec M. Partouche, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001*, op.cit., p. 99.

primaires sont insaisissables en elles-mêmes »²⁰⁰³. L'œuvre a donc une apparence d'ensemble homogène, rendant son appréhension beaucoup plus simple. On retrouve ici comme nous venons de le souligner, la mécanique apollinienne de la « belle apparence » qui permet à l'œuvre d'imposer en douceur au spectateur un contenu qu'il aurait autrement beaucoup de mal à recevoir ou à comprendre. Du point de vue de l'œuvre, la relation entre Apollon et Dionysos se présente plus comme un échange, un dialogue entre deux partis opposés, qu'un duel à mort. C'est ainsi que l'art est possible : « Aussi, la difficile relation de l'apollinisme et du dionysisme dans la tragédie devrait ainsi, en réalité, être symbolisée par une alliance fraternelle, de ces deux divinités. Dionysos parle la langue d'Apollon, mais Apollon parle finalement le langage de Dionysos : par quoi est atteint le but suprême de la tragédie de l'art »²⁰⁰⁴. Ainsi pour Nietzsche, la synthèse s'opère dans la figure du héros tragique, en qui se manifestent à la fois le désir d'individuation et la pulsion d'autodestruction, puisque c'est en voulant arranger le monde, ou changer sa destinée, qu'il se retrouve aux portes de la mort. C'est sa propre volonté qui met en action sa déchéance :

« Le malheur dans l'essence des choses (...) le conflit dans le cœur du monde, se manifeste à lui comme un chaos de mondes différents, d'un monde humain, par exemple, dont chacun est dans son droit en tant qu' « individu », mais, comme tel en face d'un autre, doit souffrir pour son individuation. Par l'héroïque élan de l'individu dans l'universel, par sa tentative de rompre le réseau de l'individuation et de vouloir être lui-même *l'unique* essence de l'univers, il fait sien le conflit primordial caché dans les choses »²⁰⁰⁵.

Ainsi le conflit est donc interne et non-pas externe, il n'est pas immédiatement perceptible, car il constitue l'essence de chaque élément de la tragédie. Il est cependant nécessaire de noter dès le départ que Nietzsche n'inclut pas dans cette synthèse la notion de dépassement de ses forces rivales par une unification bienfaitrice et pacificatrice. Il fait à ce sujet la critique du « sublime » qu'il considère comme toujours attaché au romantisme et à la morale chrétienne, ainsi qu'à la métaphysique, en raison de la notion de transcendance qui est associée²⁰⁰⁶. Encore une fois, ces forces rivales ne se dissolvent jamais complètement et restent toujours actives, en germe, dans tout.

Ceci va du reste s'effectuer à l'intérieur-même de la philosophie de Nietzsche, puisque celui-ci va au cours de son évolution intellectuelle, progressivement délaisser l'idée de cet affrontement trop net entre deux divinités si caractérisées. Apollon s'efface pour laisser la place à la seule figure de Dionysos qui apparaît cette fois plus nuancé²⁰⁰⁷. Ainsi Dionysos va porter directement en lui le germe de la contradiction, du paradoxe et de l'ambivalence, portant ainsi mieux l'image d'un monde dont les fils sont inextricables. Il résout en revanche la contradiction intellectuelle de rejeter la séparation entre le corps et l'esprit pour la retrouver, sous une autre forme. Il accomplit ainsi définitivement son détachement de Platon :

« En fondant sa seconde esthétique sur une « physiologie de l'art », Nietzsche n'a, en effet, plus besoin d'avoir recours à la distinction platonicienne du monde vrai et du monde apparent qui s'exprimait à travers la dyade des antagonismes divins. (...) A l'inverse, l'excellence des deux divinités sera jugée sur la base d'un critère *commun* puisqu'il n'existe plus « deux

²⁰⁰³ B. De Jardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 22.

²⁰⁰⁴ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 160.

²⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 91.

²⁰⁰⁶ Cf M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, op.cit., p. 132.

²⁰⁰⁷ Cf. *Ibid.*, p. 116.

mondes de l'art », mais *un seul monde*, celui de la vie terrestre, de l'apparence et du *principum individuationis* en particulier »²⁰⁰⁸.

Dans la seconde phase de la philosophie nietzschéenne, c'est le seul Dionysos qui se présente, un Dionysos plus complet car conseillée par Apollon, qui est alors son « éminence grise »²⁰⁰⁹. Le dieu des vignes s'octroie alors les qualités autrement réservées au dieu de la lumière, il devient lui aussi capable du voilement de la réalité pour mieux la supporter, l'ivresse pouvant alors se comprendre comme le moment de nécessaire altération du réel, pour mieux l'accepter. Le deuxième Dionysos est un être double « considéré comme un artiste embellissant mensongèrement l'existence ou bien comme un philosophe possédant une claire conscience de la laideur tragique de l'existence »²⁰¹⁰, devenant ainsi le miroir de l'être humain, dont le travail est lui aussi multiple. Les deux fonctions apparaissent ici réciproques : c'est en prenant conscience de la laideur tragique de l'existence et de l'effroi qui résulte de ce constat que l'artiste s'adjuge comme mission d' « améliorer le réel », même de manière temporaire et mensongère. Nietzsche ne place plus ainsi sa pensée sous le sceau de la lutte destructrice, mais de la nécessaire diversification et de l'alternance des besoins. Le jeu des apparences devient le pendant indispensable du savoir. C'est l'affirmation vitale de deux principes qui guident conjointement l'humanité, et peuvent par le biais de l'art, entrer en synergie. C'est ainsi par exemple que Nietzsche abandonne progressivement l'idée d'une supériorité de la musique sur les autres arts, vieil héritage de Schopenhauer, où celle-ci jouissait d'un statut de pureté proche de la philosophie et de métaphysique. Fâché avec Wagner, Nietzsche peut faire le procès de la discipline et établir une pensée plus juste. La musique étant essentiellement non-matérielle – ou plutôt : non-visuelle –, celle-ci semble plutôt relever du spirituel. La mettre ainsi sur un piédestal, « Abolir l'hégémonie esthétique de la musique, c'est donc stratégiquement, pour Nietzsche, contribuer à abolir la distinction métaphysique opérée par les philosophes entre le « monde vrai » et le « monde des apparences »²⁰¹¹. De la même façon, Nietzsche remplace progressivement le terme de génie employé par Schopenhauer et Wagner par celui de surhomme, actant le passage d'une supériorité mentale à une supériorité plus complète, psychique et physiologique²⁰¹². On observe donc une dynamique synthétique générale dans l'évolution de la pensée chez Nietzsche, où l'opposition entre forces rivales fait place à des entités d'essence paradoxale. C'est cette synthèse entre Apollon et Dionysos que doit rechercher l'œuvre d'art, faisant dès lors parler un Dionysos sage, dont l'énergie et la vitalité est désormais consacrée à la fortification de l'Homme, et non à sa destruction : « Sous ce charme magique, l'enthousiasme dionysien se voit transformé en satire, et en tant que satire il contemple à son tour son dieu, c'est-à-dire, dans sa métamorphose, il voit, hors de lui, une nouvelle vision, accomplissement apollinien de sa condition nouvelle. Dès l'apparition de cette vision, le drame est complet »²⁰¹³. Enfin, une telle fusion n'est pas forcément innocente ni réservée à l'art selon Nietzsche, puisqu'on peut tout aussi bien l'appliquer à la philosophie, qui gagnerait à laisser Dionysos intégrer son génome. C'est

²⁰⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 117.

²⁰¹¹ *Ibid.*, p. 193.

²⁰¹² Cf. *ibid.*, 205.

²⁰¹³ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *ibid.*, p. 83.

au fond le but du philosophe allemand, qui en se débarrassant progressivement de la structure, du vocabulaire et du style de sa discipline, la rapproche de la poésie, amenant ainsi une pensée philosophique à fusionner avec quelque chose de plus irrationnel. Cela lui permet de rendre celle-ci plus efficiente. Une fois débarrassée de l'illusoire poursuite de la vérité selon les modalités qu'elle s'était fixé, la philosophie, par sa nature intransigeante et son besoin de probité, peut servir de garde-fou, et devenir ce à quoi elle aspire depuis les origines, être la voie de la sagesse et de la liberté : « La philosophie n'est plus la recherche de la vérité, déclarée trop ambitieuse, mais la recherche de la liberté à l'égard des illusions »²⁰¹⁴.

Cette volonté de synthèse est également présente dans le travail de Lavier, de façon explicite. Cependant, l'artiste a donné des versions contradictoires de la nature de cette synthèse. Il établit une première fois que dans ses œuvres, les deux éléments essentiels s'associent pour en former un troisième : « C'est ça qui m'intéressait, c'est qu'avec la greffe, ce n'est pas $1+1=1$, c'est $1+1=$ autre chose »²⁰¹⁵. Ici effectivement, c'est la notion de greffe qui prime, où l'addition du porte-greffe et du greffon donne lieu à un nouvel être jamais vu. La synthèse des deux donne naissance à une autre entité, tels des parents mêlant leur génome pour créer un enfant qui portera la combinaison de leurs traits et de leurs caractéristiques. L'autre version présente la chose de manière moins scientifique et plus symbolique : « Quand tu disais que 2 crée 3, je pense personnellement que 1 et 1 font 1. J'ai une autre formule un peu métaphorique : les formes deviennent forme »²⁰¹⁶. La différence est subtile mais bien présente. Ici les différentes parties semblent se maintenir au sein du monolithe nouvellement formé. L'expression « les formes deviennent forme » a été utilisée à plusieurs reprises par l'artiste et exprime l'idée que deux – ou plusieurs – entités se fondent en une seule. En gardant le même mot « forme », Lavier fait disparaître la différence entre les composants de l'œuvre et l'œuvre elle-même, qui n'est plus une sorte de créature spontanée, mais la fusion alchimique, mystérieuse et inextricable de deux éléments désormais parties prenantes d'un seul. Ils sont toujours visibles, actifs, mais fondus à l'intérieure de l'entité, constituant son unique essence. On retrouve donc, comme chez le philosophe allemand, la volonté d'inscrire au sein de l'artefact la substance contrastée de la réalité.

Ce « contraste uni » dans l'œuvre se situe chez Lavier à un niveau autre que la simple fusion d'éléments hétéroclites. Comme chez Nietzsche, cette synthèse artistique vise à repenser l'art comme la philosophie, de manière à les rendre plus aptes à parler du monde. Lavier opère une absorption par l'art de la dynamique philosophique, comme Dionysos a ingurgité Apollon pour obtenir ses capacités. En jetant le trouble sur la frontière entre l'objet et sa propre représentation, l'artiste bourguignon réalise en quelque sorte la prophétie du devenir artistique que Danto tire de la philosophie de Hegel :

²⁰¹⁴ M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche, op.cit.*, p. 225.

²⁰¹⁵ Entretien avec C. Broué in *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

²⁰¹⁶ « Représenter et devenir en même temps ». Entretien avec J. Pineau, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 95.

« On pouvait donc lire l'histoire de la science comme l'amenuisement progressif de la distance entre représentation et réalité »²⁰¹⁷, « La connaissance est absolue lorsqu'il n'existe pas de faille entre elle-même et son objet, ou lorsqu'elle est son propre objet, donc lorsqu'elle est sujet et objet à la fois »²⁰¹⁸.

Au départ, Danto imagine « la fin de l'art » et son dépassement au moment de la période conceptuelle, où l'art devient son propre esprit, conscient de lui-même, devenant donc sujet et objet, puisqu'il ne traite non plus d'éléments qui lui sont externes, mais de sa propre ontologie. La période conceptuelle est donc selon lui le moment où l'art mélange réel et représentation, les œuvres étant des mises en scènes de la nature de l'art. A l'évidence, Lavier ne reprend pas ce projet dans ces termes-même, cependant ses travaux relèvent sans conteste de la confusion volontaire de l'objet et de sa propre représentation. Les objets repeints sont à la fois l'item et le tableau de cet item, *Walt Disney Productions* sont des objets réels produits à partir de représentations de choses qui n'existent pas, *Harcourt/Grévin* multiplie les niveaux de représentations au point que la notion d'une prime réalité se disloque. Les vitrines repeintes et imprimées mettent en œuvre un processus où l'image de base est totalement transformée par la volonté et de l'artiste et par les étapes de reproductions, où le tableau qu'il en tire est à la fois totalement identique (visuellement) et totalement différent (statutairement). Ainsi Bertrand Lavier entend bien avoir « une connaissance absolue » de son objet, mais cette connaissance ne s'effectue pas selon les modalités établies par Danto actant la mainmise de la philosophie sur l'art, ce que Nietzsche réproouve. Lavier lui, en proposant une expérience sensorielle, donne une définition différente de cette connaissance absolue, qui passe aussi bien par la vue que par l'esprit. Il s'agit d'une réappropriation « optico-philosophique » de l'item. En faisant de l'objet sa propre image, Lavier reconnecte ce projet, en dépassant l'étape philosophique. Effectivement l'esprit de l'art a pris conscience de lui-même, mais pour Lavier le processus ne s'arrête pas là. Si l'effet visuel est recherché, il ne s'agit pas que d'une flatterie complaisante de la routine, mais d'une opération longue et complexe de saisie totale de l'objet : « Je fais très attention à ce que visuellement, cela ait des qualités qui me plaisent. Mais il faut que cela soit très insidieux, que l'effet soit long en bouche »²⁰¹⁹. L'appréhension d'une œuvre de Lavier nécessite la mise en action de la vision, mais de la vision qui prend le temps de la réflexion. Ce type de synthèse entre l'art et la réflexion sur lui-même se retrouve à plusieurs niveaux chez Lavier. Selon lui, c'est une qualité essentielle de l'art :

« Cézanne bien sûr peint des pommes, mais ça devient un tableau avec ses particularités picturales et ça répond à une idée qu'il se faisait de la peinture. Je crois beaucoup à ça. Je pense que les peintures pertinentes sont des commentaires d'un certain nombre de problèmes et de questions artistiques et que là est l'équilibre. La réflexion et la pratique doivent être équilibrées. Lorsque je parle de mon travail, c'est cela que j'exprime et je crois qu'à ce moment-là se produit un peu d'ambiguïté »²⁰²⁰.

²⁰¹⁷ A.C. Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, op.cit., p. 118.

²⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 149.

²⁰¹⁹ B. Lavier, « Conversation avec Bertrand Lavier : «Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » ». Entretien avec F. Bousteau in *Beaux-Arts Magazine* n° 340, octobre 2012, p. 107.

²⁰²⁰ « Regarder l'objet en face ». Entretien avec M. Partouche, in *Bertrand Lavier, Conversatoons. 1982-2001*, op.cit., p. 98.

La sensation de saisir un objet et son commentaire est prégnante jusque dans le choix des « matières premières. Lorsque Lavier élit un ours en peluche, on ne peut dissocier l'apparence de l'objet de la symbolique qu'il convoque. Idem pour la portière de Ferrari, pour la planche-à-voile, pour Frank Stella, Morellet, Walt Disney ou les statues du musée Grévin. Lorsque l'artiste mobilise un objet, celui-ci s'accompagne de manière indissociable de sa représentation. Lorsque tel nom d'objet est prononcé, une façon de voir spécifique s'enclenche automatiquement. L'emploi du nom du modèle ou de sa marque pour désigner l'œuvre d'art ou les parties qui la composent prouve que ce n'est pas l'objet seul qui est convoqué, mais également son identité, puisqu'on le désigne selon le nom que la société lui a attribué, et non simplement selon sa nature : transistor, réfrigérateur-su-coffre-fort, piano, statue de cire etc. Ce n'est pas seulement l'objet qui nous est présenté, ou ce qu'il symbolise, mais les deux à la fois, c'est le concret et l'abstrait qui sont convoqués, même si le nom est tout à fait immatériel et fragile, puisqu'il est la manifestation à la fois de cet objet-là, mais aussi de tous ceux qui peuvent répondre à l'appel de ce même nom. On est donc dans un balancement entre général et particulier, entre matière et idée, entre image et objet. Lavier voit à la fois le lapin et le canard du fameux dessin dont parlèrent Gombrich et Wittgenstein. Il ne voit ni l'un ni l'autre mais les deux simultanément sans chercher à choisir, car le dessin représente objectivement l'un et l'autre et que privilégier une interprétation amollie la force de l'œuvre. Lavier a cette tendance de présenter des systèmes globaux et mouvants à la fois, qui par leur absence de compromission, ou plutôt de prise de parti, vise à l'unification la plus totale. Il n'y a pas pour lui de contradiction à voir l'un puis l'autre, l'identité de l'objet se trouvant à la confluence des deux. Il se produit dans ces œuvres la fusion des trois niveaux de réalité que Platon avait séparés dans sa philosophie. Pour Lavier comme pour Nietzsche, cette partition n'a pas lieu d'être, les choses, les idées et les images étant les reflets du même magma. Cette partition n'est qu'une opération mentale traduisant un besoin forcené et malsain de mise en ordre du réel. Pour l'artiste aussi, l'œuvre n'est pas l'illustration de la différence entre les réalités, la manifestation que celles-ci, bien que multiples, se présentent toujours mêlées.

Il est intéressant de noter que l'agent synthétiseur de la réalité dans l'œuvre est le même pour Nietzsche et Lavier, puisque pour chacun, c'est la volonté qui entre en action à ce moment-là. C'est la fameuse volonté de puissance nietzschéenne, qui selon l'Allemand opère dans l'œuvre où se rencontrent les forces essentielles. C'est en tous cas en ce sens que Dejardin interprète l'action du héros dans la tragédie : « L'héroïsme n'est finalement rien d'autre que l'accomplissement ultime de cette volonté de puissance qui veut conserver la vie et la raison simultanément, puisqu'elles sont des fruits ».²⁰²¹ C'est du reste en substance que ce fait dire Nietzsche à Zarathoustra : « (...) je suis moi-même un grain de sel qui dissout et permet à toutes choses de se bien mêler à l'intérieur du cratère »²⁰²², le « danseur » n'étant lui-même qu'un homme de discours, qui ne convainc que par la parole et l'exemple. Ce n'est que par la volonté que l'Homme est capable d'accepter le caractère paradoxal de la vie, puisque cela dépasse le simple cadre de l'entendement logique, et que malgré tout cette intelligibilité est nécessaire à la survie. Or chez Lavier, c'est bien cette volonté qui est

²⁰²¹ B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 148.

²⁰²² F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit., p. 285.

mise en action, puisque l'artiste ne manipule quasiment rien lui-même, et que les déplacements restent minimes. C'est par sa volonté que vont devoir se mélanger les univers, les paradigmes, les niveaux hiérarchiques, le matériel et le spirituel, l'objet et son image, etc. Le piano et le tableau de celui-ci ne s'étaient jamais ainsi retrouvés fusionnés, avant que Lavier n'ait pris la décision de le faire. Et c'est de la même façon la volonté du spectateur qui doit lui permettre de surpasser la gêne initial, le trouble, l'apparente confusion des genres contradictoires, pour mieux apprécier la cohérence de l'ensemble.

Chez Nietzsche comme chez Lavier, l'œuvre d'art apparaît donc comme une forme de synthèse esthétique des différents aspects du réel, réel dont l'œuvre est un condensé sensoriel et spirituel. Bien qu'il s'agisse d'une mise en forme de la réalité, elle ne doit en aucun cas être une réorganisation sensée, un compromis moral destiné à la rendre mollement acceptable. Si l'œuvre vise bien à l'acceptation de la nature, c'est par sa force esthétique qui agit comme une sorte de condiment destiné à mieux faire passer le goût du réel. C'est un réel réordonné, mais dont aucune partie ne manque. Reste alors à savoir, si l'œuvre d'art est une manifestation du réel, en quoi celle-ci permet-elle de le supporter.

4) La physiologie de l'art, transfiguration du banal, ré-enchantement du quotidien : la résistance au désespoir moderne et postmoderne.

S'il est établi que l'œuvre d'art doit rendre compte de la réalité, et que celle-ci est suffisamment chaotique, injuste et imprévisible pour que son observation nue suscite le désarroi voire la désespérance, il apparaît évident que l'œuvre doit agir comme un déguisement du réel, dont elle ne trahit pas la nature, mais embellit l'apparence. Pour Nietzsche, l'art a pour mission d'aider l'homme à surpasser son effroi de la nature en la présentant sous un jour esthétique : « L'art n'est pas seulement une imitation de la réalité naturelle, mais bien un supplément métaphysique de cette réalité, placé à côté d'elle afin de la surmonter »²⁰²³. Tout cela entre dans le cadre de son programme de la « physiologie de l'art », où ce dernier est une sorte de médicament métaphysique et psychologique permettant aux humains de supporter la terreur qu'ils ressentent devant la nudité de la réalité. C'est ici qu'entre le pouvoir d'Apollon, le maître de l'illusion, qui part le son délicieux de sa lyre et le développement de la « belle apparence », accorde aux Hommes un envoutement sursitaire, aussi appelé enchantement : « L'enchantement de la métamorphose est la condition préalable de tout art dramatique »²⁰²⁴. Cette illusion est une réorganisation esthétique profonde du monde. Il ne s'agit pas d'une simple délectation des sens, mais d'une cruciale remodulation aussi bien psychique que physique du monde. Il y a chez Nietzsche un besoin vital d'art chez les Hommes. L'œuvre n'est ni le temps de l'oubli, ni celui de

²⁰²³ F. Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, p. 152 in B. Dejudin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche, op.cit.*, p. 107.

²⁰²⁴ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, op.cit.*, p. 83.

l'anesthésie, c'est une sorte de thérapie brutale et merveilleuse, où l'être est confronté à ce qui le torture, mais d'une manière si enchanteresse qu'il trouve le remède à son mal : ce monde qui le fait souffrir est aussi la source de la beauté.

Cette capacité magique de l'art à rendre compte du monde de manière plastique se retrouve aussi à notre époque. Danto reprend ainsi le fil de la pensée de Nietzsche, lorsqu'il réfléchit au fait que l'art a potentiellement perdu ce pouvoir. Il y aurait donc eu un temps ancien, mythique, où l'œuvre d'art avait ce trait – la Grèce antique par exemple –, et l'art contemporain a la mission de recouvrer cette faculté :

« Comparée au pouvoir de capturer des réalités, la simple capacité de les représenter, de réussir à produire des ressemblances, n'est pas très intéressante et consiste en des trucs comme ceux que maîtrisent les magiciens dont le but est de divertir en dupant l'œil. Dès lors que nous considérons que les statues se bornent à désigner ce à quoi elles ressemblent – la ressemblance expliquant leur forme –, plutôt que de contenir la réalité en contenant sa forme, l'art perd un certain pouvoir, étant entendu que nous avons eu tendance à définir l'art par cette perte – mais ce genre de définition n'est peut-être qu'une des formes de l'assujettissement philosophique que révèle l'histoire de l'art. En tous cas, l'art de perturbation constitue une tentative de renouer les fils avec cet état d'esprit magique, depuis longtemps abandonné comme une prérogative des faiseurs d'images (...). Et j'ai l'impression que ce pouvoir, ou la croyance que les artistes le détenaient, était une des choses dont les philosophes avaient peur lorsqu'ils ont opté pour une théorie réduisant l'art au domaine de l'éphémère »²⁰²⁵.

D'une façon générale, la perte de cette aptitude peut s'apparenter à la désespérance postmoderne, où tout est voué à l'échec, à la manipulation, et où la perte de la croyance en la transcendance entraîne un affaissement pur et simple de la foi en le pouvoir des choses. L'art était devenu soit une expérience mondaine, soit une réflexion conceptuelle, soit un plaisir rapide. Selon Catherine Millet, le travail de Bertrand Lavier s'inscrit dans cette démarche de revitalisation de l'art :

« La grande intelligence que Lavier a de son époque le place, en fait, à l'entrée d'une époque nouvelle: celle où l'art, ayant payé son tribut conjointement au réel et à la philosophie, c'est-à-dire autorisé à quitter le ready-made comme la littéralité, se retrouve sur un chemin encore mal tracé à la recherche de son aura perdue »²⁰²⁶.

On observe ici donc un dépassement de l'histoire selon Hegel et Danto, l'art ne s'arrêtant pas à la prise de conscience de lui-même, mais continuant de plus belle sa route une fois digérée cette période. Il se donne ainsi pour mission de ne pas céder à cette morosité postmoderne et de persister à maintenir la croyance en un monde où l'émerveillement simple est possible :

« Je veux aussi que cette exposition ait une certaine légèreté, qu'elle tourne le dos à la dépression et au désenchantement. Je ne suis pas de ces artistes qui vous disent : « le monde est triste mais je vais tenter de vous le rendre encore plus triste ». Je préfère réenchanter le quotidien »²⁰²⁷.

Il y a donc chez l'un comme chez l'autre la volonté que l'art provoque un « mieux-vivre » chez le spectateur. Reste à savoir quelles sont les modalités de cet enchantement de la vie.

²⁰²⁵ A.C. Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, op.cit., p. 165.

²⁰²⁶ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries Contemporaines, Centre Georges Pompidou, op.cit., p. 16.

²⁰²⁷ Entretien avec D. Lequeux, *Sons et lumières par Bertrand Lavier : expérience Pommery #6*, op.cit., p. 9.

4.1. Le retour à l'enfance par le jeu.

Cette recherche de « l'aura perdue », de cette magie antique, est en quelque sorte une quête du retour à la simplicité de l'enfance. Pour Nietzsche, l'enfant est la figure ultime de sa philosophie, et est affiliée au Surhumain. L'enfant est l'être agissant purement selon sa seule volonté, ignorant du bien, du mal, et des attentes de la société, sujet à la tristesse la plus insondable comme à la joie la plus pleine. Il est le stade terminal de l'évolution de l'esprit mis sur le chemin du Surhumain. Dans le *Zarathoustra*, Nietzsche détaille les trois étapes qui y mènent, à savoir le chameau, le lion et l'enfant. Le chameau, premier état de l'esprit, est une bête de somme voulant se charger de lourdes tâches pour éprouver sa force. Il se soumet ainsi à des épreuves. C'est une phase d'anesthésie de la réflexion et de servilité à d'autres pensées. Le chameau avance tout droit, chargé du poids des attentes de la société, sur une route qu'on a tracé pour lui. Puis Le chameau se transforme en lion, celui-ci « entend conquérir sa liberté et être le roi de son propre désert »²⁰²⁸, « Il cherche un dernier maître ; il sera l'ennemi de ce dernier maître et son dernier Dieu ; il veut se mesurer avec le grand dragon et le vaincre. »²⁰²⁹. Le dragon parle ainsi « Toutes les valeurs ont été créées dans le passé, et la somme de toutes ces valeurs, c'est moi »²⁰³⁰. Le dragon représente la croyance, et donc la convention ; ce qui est attendu. « Pour conquérir sa propre liberté et le droit sacré de dire non, même au devoir, pour cela, mes frères, il faut être lion »²⁰³¹. Le lion est donc le détenteur d'une volonté passionnée, désirant la mettre en action, par-dessus tout, et cherchant donc à se débarrasser féroce de tout ce qui l'entrave, soit combattre ce qui le guidait auparavant : « Ce qu'il aimait naguère comme son bien le plus sacré, c'est le « Tu-dois ». Il lui faut à présent découvrir l'illusion et l'arbitraire au fond même de ce qu'il y a de plus sacré au monde, et conquérir ainsi de haute lutte le droit de s'affranchir de cet attachement »²⁰³². Le lion a donc le désavantage d'être prisonnier de sa propre volonté, et surtout de cet affrontement avec son ancien maître. Le « vouloir léonin » est la passion du conflit et de l'instabilité. Elle n'est valable que comme phase transitoire, qui doit mener au stade de l'enfant. L'enfant est libéré à la fois de l'obéissance aux lois de la société, et du conflit avec cette esclavage. L'enfant incarne l'éternel retour, la volonté sans cesse renouvelée : « C'est que l'enfant est innocence et oubli, commencement nouveau, jeu, roue qui se meut d'elle-même »²⁰³³. Le stade enfantin de l'esprit d'un homme est donc la phase où celui-ci est délivré de ses chaînes, et prêt à affronter le monde sous toutes ses formes, à rire de tout, à jouer de tout. Le stade enfantin est donc la sagesse mise en action, comme le précise Nietzsche dans un autre livre : « La maturité de l'homme : cela veut dire retrouver le sérieux que l'on avait au jeu, étant enfant »²⁰³⁴.

²⁰²⁸ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit., p. 64.

²⁰²⁹ *Ibid.*

²⁰³⁰ *Ibid.*

²⁰³¹ *Ibid.*

²⁰³² *Ibid.*, p. 65.

²⁰³³ *Ibid.*, p. 65.

²⁰³⁴ F. Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, éd. L'Harmattan, Paris, 2006, p. 103.

Du point de vue de l'histoire de l'art, on pourrait faire avec la présente théorie le parallèle suivant : partant du fait que Duchamp apporte la révélation de la nature programmatique de l'art, ou du monde de l'art, celui-ci incarne la figure du lion. Il est celui qui dans la chronologie intervient comme le grand libérateur, celui qui établit que la majeure partie de ses prédécesseurs n'a fait que suivre sans trop y réfléchir la voie de la mimésis. Ces aînés, pour la plupart, sont donc les chameaux de l'histoire. Est-ce à dire que Lavier est l'enfant ? Selon cette chronologie en tous cas il en prend le chemin, puisque lui-même cherche à se débarrasser du combat du Duchamp, tout entier tourné à la dématérialisation d'un art qui finit toujours par retourner aux objets. Ayant « payé son tribut à la philosophie », l'art de Lavier balaie le combat auquel Duchamp a voué l'essentiel de sa carrière. Lavier semble jouer des paradigmes artistiques qui semblaient auparavant vitaux, comme s'il n'était pas réellement concerné par cela. Répondant à notre question sur l'éventualité que son absence de formation classique lui permet d'aborder plus frontalement les problèmes de l'art, l'artiste répond : « Oui, je pense que ça joue, parce que c'est désinhibant de ne pas être l'aquarium »²⁰³⁵. Lavier adhère ainsi à cet esprit que l'art consiste à faire ce qui n'était pas prévu, ce qui répond à l'appel d'un désir inexplicable. Interrogé sur sa façon de travailler, il explique :

« Sinon, c'est essentiellement des rendez-vous avec des artisans, qui en général ne veulent pas faire ce que je leur demande, car ils ne l'ont jamais fait. C'est d'ailleurs ça qui est amusant. Peut-être qu'on ne peut pas, qu'on ne devrait pas faire ça. Par une espèce de bête utopie, l'artiste un peu idiot se met bille en tête et veut absolument essayer. Puis ils y arrivent et ils sont très contents.

NXF : Il faut qu'il y ait ce côté enfantin, à faire ce qu'il ne faut pas faire ?

BL : Oui, c'est enfantin. En tous cas ça prouve qu'on est sur la bonne voie !

NXF : Vous vous amusez quand vous créez ? Vous parlez souvent de consternation...

BL : Tout ça est très lié, c'est un mélange. C'est vrai que je m'amuse beaucoup à le faire, et en même temps on est un peu saisi devant le résultat. Le frigo sur le coffre-fort, la première fois qu'on l'a fait c'était ici à Dijon au Consortium... J'ai loué le coffre-fort, le frigo je l'avais acheté. On l'a mis en place, André Morin était là pour la photo et là... »²⁰³⁶.

L'art est ici vécu comme une source de jeu et d'expérimentation. C'est cet état d'esprit joueur qui lui permet de créer des œuvres à partir d'idées qui s'apparenteraient à de mauvaises plaisanteries pour d'autres. L'habitué des musées aura fréquemment entendu la boutade sur l'extincteur obligatoirement présent dans la salle, volontairement confondu avec les autres œuvres d'art du lieu. Cette œuvre, Lavier a fini par la faire avec *Sicli*, l'extincteur repeint. La « mauvaise blague » continue avec les *Walt Disney Productions*, qui ne sont à la base que des parodies d'œuvres d'art, des caricatures, que l'artiste va reprendre à son compte de manière tout à fait sérieuse.

D'une manière générale, pour Nietzsche, l'évolution vers le stade enfantin est une nécessité existentielle. L'enfant joueur ne doit rendre de compte à personne, au contraire du chameau qui obéit à son maître, et du lion qui a besoin d'un adversaire pour exister. La dépendance à autrui qui caractérise ces étapes précédentes ne convient pas à Nietzsche, pour qui la création artistique est une action libre de ce type d'influences. Il met ainsi le lecteur en garde à plusieurs reprises, déclarant la nécessité de se séparer de ses modèles : « C'est mal récompenser un maître que de

²⁰³⁵ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

²⁰³⁶ Ibid.

rester toujours son disciple. Et pourquoi ne voulez-vous pas effeuiller les fleurs de ma couronne ? »²⁰³⁷. Le vrai but de l'enseignant étant de donner à ses élèves les clefs pour se débrouiller seuls par la suite, la continuité de la dépendance présente alors le double échec du maître et de ses disciples. La voie du lion n'est pas meilleure puisqu'elle mène à un nouvel étouffement de la vie, le félin étant reclus dans son combat :

« Celui dont les pères ont aimé les femmes, les vins forts et la chasse au sanglier, comment pourrait-il exiger de soi la chasteté ? (...) Et il aurait beau fonder des monastères et graver sur leur porte ces mots : « Chemin de la Sainteté », je dirais encore : « A quoi bon ? C'est une nouvelle folie. Il a fondé pour lui-même une prison et un asile »²⁰³⁸.

Le penseur allemand se dresse de façon générale contre la dette intellectuelle ou morale envers un aîné, qui de toute façon n'a pu être infallible. L'artiste, qui est un inventeur, ne peut se borner à se tourner vers le passé pour y trouver l'inspiration. Il ne doit pas être un disciple, mais un créateur : « Celui qui tient à être un précurseur, qu'il prenne garde à ne pas être un épigone. Ce n'est pas dans le domaine où vos pères ont péché que vous pourrez devenir des saints »²⁰³⁹. Le disciple n'est en effet capable que de perpétuer les erreurs de son maître, tandis que celui qui s'en est détaché saura le dépasser. La position de Lavier sur le passé est de ce type. Tout son programme de retour à la vision est fondé sur l'ignorance volontaire ou non des débats à son sujet : « ... le retour de la peinture, la mort de la peinture, ça ne m'a jamais intéressé. J'ai du lire des articles là-dessus... Mais vous savez c'est comme la lutte contre le chômage. Ce sont des drames permanents, des comédies orchestrées. La peinture m'a intéressé tout de suite »²⁰⁴⁰. Il y a une façon de mettre de côté des débats qui furent cruciaux pour ses prédécesseurs, qu'il s'agisse de Duchamp, des conceptuels, ou des artistes de la « bad painting », comme si le simple fait de se perdre dans ce questionnement, en se positionnant d'un côté ou de l'autre, n'était qu'une futile dépense d'énergie, et qu'au fond la question manquait sûrement cruellement d'intérêt. L'importance et l'éternité de la peinture sont pour Lavier évidentes. Mais dans tous les cas, son ambition de revenir à un art fortement dépendant de la vision dénote d'une volonté « régressive », vers un temps où le rapport de l'homme à l'art et en particulier à la peinture. La dépréciation de la vue peut être rattachée à Platon et à la hiérarchie des niveaux de réalité, ainsi qu'aux Dix Commandements – Dieu est invisible, ce qu'on voit n'est donc que le substrat de la création, l'important n'est pas accessible par les sens. Peut-être aussi de la figure de Saint-Thomas qui ne croit que ce qu'il voit, obligé de toucher le Christ pour croire à sa résurrection. Enfin la sensualité, ou le sensualisme, est inévitablement rattachée à l'animalité. Nous partageons cette façon de se comporter avec les animaux. Nous en détacher nous renforcerait donc dans notre condition d'être humain, spirituellement plus élevés. On peut aussi citer l'héritage duchampien et sa dépréciation de « l'art rétinien ». L'art esthétique est immanquablement celui des académismes, qui cherchaient la perfection technique, la beauté visuelle. Le fantôme de cette tradition est encore combattu de nos jours, et considéré comme un retour en arrière. Le regard reste considéré comme quelque chose de profondément subjectif, entaché de trop contingences – lumière, humeur, distance,

²⁰³⁷ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op.cit.*, p. 118.

²⁰³⁸ *Ibid.*, p. 351.

²⁰³⁹ *Ibid.*

²⁰⁴⁰ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

culture, a priori, etc. Lavier a une façon différente de « voir » probablement parce que sa formation, l'horticulture, ne prend aucun des cas cités en ligne de compte, et où au contraire le sens de l'observation est privilégié, et nullement moralisé. L'œuvre de Lavier nous propose de considérer quelque chose comme l'art a priori : de l'art avant la culture, avant la philosophie, ou même plutôt l'art ayant vaincu la culture et la philosophie, mais pas dans le sens du surréalisme ou de l'art brut. Ici la culture ou l'histoire de l'art sont considérées comme des impasses pour sanctionner les œuvres. Il s'agit d'intuitions visuelles, sensibles de tout un chacun est capable d'appréhender. Du moins, le spectateur « aguerri » comme le néophyte se trouvera perplexe devant les œuvres :

« C'est très lié à ce que l'on pourrait appeler « la désignation ». Le spectateur en face de mes œuvres est dans la position de quelqu'un qui désigne ce qu'il est en train de regarder ; effectivement, il est en train d'articuler un certain nombre de choses très simples qui lui sont offertes. Il prend la mesure de l'abîme de la chose qu'il regarde, parce que finalement il est devant ce que l'on pourrait appeler « les grands mystères de l'évidence » »²⁰⁴¹.

En ce sens l'œuvre de Lavier appelle à une forme d'innocence, au sens où le bagage intellectuel et culturel doit être principalement mis en œuvre pour privilégier l'activation libre de la vision. L'artiste nous demande donc de revenir à un rapport plus simple à l'œuvre, un rapport direct et libre, détaché des circonvolutions habituelles, revenir à un âge et à une méthode que l'on pourrait résumer selon l'expression « l'enfance de l'art », ère magique où l'émerveillement, la surprise et la beauté peuvent surgir n'importe où.

4.2. L'esprit de pesanteur et le romantisme.

La réception de la magie de l'art, l'acquiescement à la beauté de la vie ne se fait pas sans obstacles. Son immédiateté n'est pas nécessairement évidente, précisément à cause de la nature humaine. Comme souvent, l'Homme est son propre ennemi. Nietzsche identifie rapidement cette tendance humaine à se tirer elle-même vers le bas, à se maintenir dans une triste lourdeur. C'est ce qu'il va nommer « l'esprit de pesanteur », – aussi appelé en d'autres lieux romantisme ou mélancolie –, cette irrémédiable tristesse, parfois recherchée par l'être, qui empêche l'individu d'apprécier la légèreté et la beauté de la vie²⁰⁴². Ce sentiment, l'art a le devoir de le combattre, et surtout, il ne doit pas s'en servir comme d'un matériau, pour ne pas l'inoculer plus avant dans le cœur du spectateur. L'art est censé rendre la vie supportable, et non pas la rendre encore plus laide, c'est tout le principe de l'illusion artistique : « (...) à l'inverse de la conception classique traditionnelle, la vérité est laide selon Nietzsche. Qui s'en approche est repoussé par son horreur. Seule la tromperie est belle. Le Bien, le Vrai et le Beau ne s'accordent pas, d'après cette conception perspectiviste de l'existence »²⁰⁴³. L'art n'a donc pas vocation à assouvir le besoin de vérité par rapport au monde, mais à en donner l'essence sans la souffrance qui l'accompagne. C'est pour cela que l'art doit se garder d'utiliser les méthodes philosophiques, autre reproche que

²⁰⁴¹ « Représenter et devenir en même temps ». Entretien avec J. Pineau, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 94.

²⁰⁴² Cf F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, op.cit.*, p. 353.

²⁰⁴³ M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche, op.cit.*, p. 160.

Nietzsche adressera à Wagner, ce dernier penchant dans ses œuvres sur des problèmes métaphysiques. La connaissance de la réalité chaotique ne menant qu'à l'auto-destruction, l'art doit combattre cette forme de nihilisme²⁰⁴⁴. L'art ne doit pas faire les choses à moitié, il doit se dresser comme un rempart, ou une alternative face aux autres modes de connaissance du monde, que ce soit la politique ou l'économie :

« Le scepticisme et le relativisme sont deux expressions du nihilisme passif »²⁰⁴⁵,
« L'art n'est plus l'objet de l'esthétique philosophique mais le moment éternel de résistance de la vie contre, tout à la fois, la pensée critique, l'idéalisme ascétique - suivi des modalités politiques, le socialisme et le capitalisme »²⁰⁴⁶.

Nietzsche prône le doute quand il s'agit de se débarrasser de systèmes qui mènent au prêt-à-penser, mais lorsqu'il s'agit d'art, celui-ci ne doit pas encourager à l'aterrissement stérile. L'art doit être une affirmation à la vie. Si l'œuvre doit bien relever de cette essence instable, elle porte aussi en elle la faculté de dépasser le désarroi qu'elle peut procurer. C'est toute la symbolique que revêt le personnage de Zarathoustra, qui est aussi bien danseur que prophète. Il est celui qui apporte la vérité sur le monde tout en permettant de s'en réjouir. Il déclare ainsi : « Il faut avoir du chaos en soi pour enfanter une étoile dansante »²⁰⁴⁷. L'art agit ainsi comme un vaccin contre le monde. Il porte en lui le germe du poison mais c'est un poison traité, car réordonné de façon à être assimilable par l'organisme. Enfin ce combat contre la lourdeur s'inscrit aussi dans l'optique de se débarrasser du poids du passé, des références, et des maîtres. Le chameau pensait que le but de sa vie était de se charger de choses lourdes : les connaissances « nécessaires », la morale, la religion, le travail etc. L'enfant lui est libre par rapport à tout cela. L'art se le doit de la même manière : « Avec toi j'ai perdu la foi dans les mots, les valeurs sacrées et les grands noms »²⁰⁴⁸.

La position de Lavie sur la part de tristesse dans l'art est extrêmement claire. Il n'a jamais caché que selon lui, l'art n'a pas vocation à s'alourdir de tristesse. Lui aussi se cherche à se dresser contre ce que lui-même appelle le romantisme : « Rien n'est plus étranger à ma position que le romantisme »²⁰⁴⁹. Il en va de l'art actuel²⁰⁵⁰, mais aussi de la vie en général. Comme Nietzsche, Lavie reconnaît la nature déstabilisante du monde, mais précisément, l'art a pour mission de se battre contre cela, au lieu de produire plus de tristesse :

« L'humanité est triste. La plupart des artistes, sans doute pas les meilleurs, feignent de nous parler de la misère du monde et en font un commerce pas vraiment équitable. Le temps est au désenchantement. La condition postmoderne serait une pensée du désastre. On répète à l'envi que nous sommes sortis du modernisme alors que la plupart ne savent même pas quand il y est entré. On avance que les vieilles théories des avant-gardes sont définitivement caduques, qu'on a trop déconstruit et qu'il faut reconstruire, que les intellectuels sont muets et que l'époque est sombre. Des raisons parmi d'autres pour un « Sons & Lumières », pour une féerie, ou plus simplement un spectacle et de l'émerveillement au détour des crayères »²⁰⁵¹.

²⁰⁴⁴ Cf. *ibid.*, p. 211.

²⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 258.

²⁰⁴⁶ B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche, op.cit.*, p. 17.

²⁰⁴⁷ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, op.cit.*, p. 52.

²⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 331.

²⁰⁴⁹ « Il est encore possible de ne rien comprendre aux œuvres de Bertrand Lavie ». Entretien avec B. Marcadé, in *Bertrand Lavie, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 33.

²⁰⁵⁰ « Permettez-moi de me méfier de ce faux désespoir de circonstance, de ce pessimisme rassurant qui semble ces temps-ci avoir le vent en poupe » in *ibid.*

²⁰⁵¹ B. Blistène, *Sons et lumières par Bertrand Lavie : expérience Pommery #6, op.cit.*, pp. 16-19.

Dans des termes très proches de ceux utilisés par le penseur allemand, Bertrand Lavier avance l'idée qu'un art perpétuant l'état de tristesse du monde est une forme de nihilisme, une fuite gratuite en avant qui n'amène à rien de bon. Il se demande alors à quoi peut servir un art qui n'apporte rien de plus que la vie seule. Lavier avance que ses œuvres relèvent quant à elles d'une forme d'impulsion, d'un voyage vers un univers où l'inertie pessimiste n'a pas cours, où l'air est plus léger et plus respirable :

« Je crois que ce courant de négativisme, de nihilisme que tu repères dans l'art moderne est devenu depuis bien longtemps un académisme. Il m'a toujours semblé que les œuvres que je propose affirment, disons, une tonicité. L'ironie et l'humour, de toute façon, préservent des dangers à la fois de l'édifiant et du pur nihilisme. J'ai le sentiment que mes œuvres quittent très naturellement cette constellation du désespoir pour aller dériver vers des espaces plus riches en ozone. Elles entrent dans un autre ordre de gravité, au sens quasi physique du mot. Plus ça va, plus elles ont besoin de déploiement, d'air, d'espace, de souffle... Oui, elles consomment de plus en plus d'oxygène. Je les vois même parfois irriguées, comme un cerveau, par des hormones euphorisantes. Voilà : en résumé, ça va plutôt bien ; je ne suis ni maudit ni fou ni désespéré »²⁰⁵².

Cette déclaration de l'artiste ressemble au discours de Zarathoustra lorsque celui-ci, à la fin du long poème, combat le désespoir, la pitié, et le fameux « esprit de pesanteur » qui est défini par lui – et par Nietzsche – comme la Némésis absolue de la vie. Ici aussi il est question de poids, et de quitter les choses lourdes, graves, les interrogations inutilement fardées du maquillage de la tristesse, qui dans leur sérieux paraissent dire la vérité, pour atteindre les sphères plus légères de la joie et de la dérision. Celles-ci eurent longtemps le défaut, par cette légèreté d'être, apparemment, incapable de dire le vrai. Pour Lavier, créer une œuvre triste relève précisément de cette facilité factice. Le monde apportant éternellement son lot de tristesse et d'instabilité, une œuvre relevant de cette logique paraîtra obligatoirement pertinente, mais sans pour autant offrir une quelconque amélioration :

« Je vais formuler autrement : mon fond de commerce n'est pas la lamentation, le psychodrame et la pleurnicherie. Je ne fais pas mon fond de commerce sur le malheur du monde et je ne considère pas que noircir le tableau soit un gage de réussite artistique. Vous voyez... les horloges cassées donnent l'heure exacte deux fois par jour, et il y a quelque chose de ce genre avec le drame. Les artistes qui jouent avec le drame, c'est sûr qu'à un moment donné, ils vont tomber à un moment dramatique. Tout ça m'ennuie profondément, je n'ai pas besoin d'un artiste pour savoir tout ça. Réenchanter le monde c'est un peu ambitieux, mais enfin... »²⁰⁵³.

Dans son cas aussi, l'art ne doit rien édulcorer de la réalité tout en préservant le récepteur de l'œuvre de son poids : « Les choses peuvent être absolument dramatiques, mais légères. Dès que c'est lourd, ce n'est plus intéressant »²⁰⁵⁴. L'artiste a lui-même relevé dans plusieurs de ses œuvres ce moment où, partant d'une base glacée, laide ou désagréable, il parvient à créer une nouvelle entité donnant accès à un monde plus agréable. Parlant des *Reliefs-peintures*, l'artiste établit qu'il part d'un objet sans intérêt, renvoyant à une réalité banale et quelque peu déprimante, pour en faire quelque chose de plus étrange et enthousiasment, par le truchement de la transformation artistique :

« Ces façades sont assez laides : c'est de l'architecture industrielle en aluminium ; en tôle émaillée et en verre fumé, celle qui habille toutes les tours, donc pas ce qu'il y a de mieux

²⁰⁵² « La joie des longs chantiers ». Entretien avec J. Henric, in *Bertrand Lavier, Conversations, op.cit.*, p. 119.

²⁰⁵³ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

²⁰⁵⁴ *Ibid.*

en architecture contemporaine. Mais une fois cadrées et montrées de cette manière ; elles changent d'état et atteignent une espèce de légèreté qui me ravit »²⁰⁵⁵.

Il observe le même phénomène avec *Lothar*, un pylône renversé et tordu par la dévastatrice tempête de 1999, donc le cyclone va donner son nom à l'œuvre, Lavier ne cherchant pas à occulter l'origine dramatique de l'œuvre qu'il présente :

« Il s'agit d'un fragment de pylône (...) tordu par la tempête qui a eu lieu en décembre [1999]. C'est titanesque comme colère. On ne s'en rend peut-être pas compte parce que la peinture, justement, allège le côté très métallique et épais de cette tôle. Il y a une espèce de transsubstantiation qui s'opère du fait qu'on le peigne de cette manière-là. (...) D'un seul coup, il devient léger »²⁰⁵⁶.

Ici donc, l'artiste produit une œuvre d'art, un artefact esthétique destiné à la délectation visuelle, au « plaisir culturel », à partir d'un objet symbolisant la violence, l'instabilité et l'injustice du monde, ce pylône ayant été dévasté par une catastrophe naturelle, phénomène imprévisible et inarrêtable par excellence, la dernière preuve que l'Homme, malgré tous ces efforts, n'est toujours pas parvenu à domestiquer entièrement le monde. L'œuvre ne renie rien des circonstances qui l'ont vue naître, elle le rappelle d'ailleurs au spectateur, mais celui-ci n'en subit la violence que sur un plan esthétique. Il a donc toutes les clés pour la surmonter, la faire sienne, sans se trouver lui-même détruit. En d'autres occasions, la frontière entre la nature cruelle de la réalité et la capacité thaumaturgique de l'art est plus floue, comme avec *Intervoile* : « Ces voiles de *windsurf* ou de petits bateaux sont repeintes en trois couleurs et accrochées au mur comme des tableaux. Elles conservent paradoxalement cette idée de peinture légère »²⁰⁵⁷. Ici, c'est la nature du matériau, qui évoque les loisirs, les vacances, la plage, en résumé, le bonheur, qui vient au secours du contexte artistique, et précisément celui de la peinture abstraite, art sévère et sérieux par excellence, qui vient en un mot, l'alléger. C'est bien cette légèreté qui doit primer dans l'effet que produit l'œuvre, peu importe d'où provient cet apesanteur. L'œuvre doit permettre de voir le monde, ce même monde, sous un jour plus aérien, détaché et gracile. *Intervoile* est au fond un moyen de voir de la peinture abstraite et géométrique sans subir le poids culturel de ce type de rencontre.

D'une façon générale, en choisissant des objets issus de notre quotidien pour les faire bénéficier de la transfiguration artistique, Bertrand Lavier se propose de désamorcer la banalité de notre existence en proposant une autre façon de percevoir notre environnement. Ces objets sont les mêmes que ceux que nous utilisons ou voyons – ou plutôt ignorons – tous les jours, et pourtant quelque chose nous paraît différent. En leur offrant l'écrin artistique, Lavier les délivre du poids de la banalité. Ainsi détachés de leur contexte, ils se voient délivrés par la même occasion de ce qui nous les fait rattacher à la pesante quotidienneté. Comme le chameau, ils étaient chargés de fardeaux sociaux, d'attentes préalables, gavés de sur-utilisation. Ainsi présentés, mis en avant, ils ne nous apparaissent plus si « normaux », ou insignifiants. La minceur de l'intervention opérée par Lavier prouve qu'il s'agit simplement d'une question de perspective. Un réfrigérateur ou un coffre-fort, pris séparément, n'ont peut-être pas une grande valeur esthétique, mais mis en ensemble

²⁰⁵⁵ « Portrait de Bertrand Lavier ». Entretien avec J. Daive, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001*, op.cit., pp. 191-192.

²⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 184.

²⁰⁵⁷ « Argo », Entretien avec H.-U. Obrist, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001*, op.cit., p. 128.

d'une certaine façon, et les voici parties prenantes d'une étonnante sculpture. On peut même voir dans cette mobilisation d'objets quotidiens et industriels une surprenante réponse à Duchamp sur l'anesthésie du goût. Ceci est d'autant plus percutant que Lavier a fait du réfrigérateur, soit le dépositaire ultime de « la chaîne du froid » et donc l'origine de l'anesthésie, l'un de ces matériaux favoris. Finalement, ces objets, et celui-ci en particulier, étant donné sa récurrence, deviennent le symbole de la lutte contre un art désensibilisé, le rempart paradoxal contre l'assèchement conceptuel et le sérieux philosophique, le représentant d'un art joueur et léger qui a appris à ne plus s'embarrasser de certaines choses. Autrement dit, c'est par le vecteur qui avait permis à Duchamp de donner une vision de l'art immatérielle, intellectuelle, philosophique, que Lavier réintroduit une part de sensibilité, de matière et d'absurde. Encore une fois, c'est ce caractère paradoxal qui fait la force de l'œuvre de Lavier, cette façon de présenter un monde pas si enviable, de manière à le rendre désirable. Catherine Millet suggère ainsi que Lavier présente, au cœur du désespoir, la clé pour s'en sortir :

« Je ne suis pas certaine qu'il faille entendre « littéralement » la déclaration de Lavier selon laquelle il est peintre, mais j'assume que Lavier est un prophète. En 1930, dans un texte intitulé *Fin de la peinture*, Elie Faure, conscient de ce que son titre pouvait avoir de surprenant sous sa plume à lui, s'empressait de préciser : « j'aime le paradoxe, il est vrai. Il a le goût des viandes faisandées, qui révèlent des combinaisons chimiques en train de s'annoncer. Il représente, sous sa forme désespérée, la survivance de l'espoir dans les sociétés qui croulent »²⁰⁵⁸.

C'est donc bien en partant du constat que la réalité nue est insuffisante, voire néfaste à l'homme que Lavier se prend de créer des œuvres présentant celle-ci sous un jour plus enthousiasmant. Il est maintenant nécessaire d'établir un moyen de rendre l'œuvre plus légère.

4.3. Le rire.

La légèreté n'est pas recommandée chez Nietzsche pour elle-même. Elle ne doit pas simplement consister en une forme de superficialité plaisante. Elle est une condition active de processus plus vastes et plus importants. Le premier, et pas le moindre, est que la légèreté est un moyen d'accès au bonheur. Nietzsche a ainsi cette formule très poétique : « Et quant à moi qui aime la vie, il me semble que ceux qui s'entendent le mieux au bonheur, ce sont les papillons et les bulles de savons, et tous ceux qui leur ressemblent »²⁰⁵⁹. Ainsi, c'est ce qui est apte à voler doucement dans l'air, soit ce qui est encore plus léger que lui, qui est le plus à même de trouver le bonheur. Cet apesanteur se doit aussi de constituer une partie de l'ADN de l'art, et se trouve ainsi mêlée au rire : « Il nous faut encore un art, c'est un art différent, un art moqueur, léger, fugace, divinement intact, divinement artificiel. (...) Surtout, un art pour artistes, pour artistes seulement ! »²⁰⁶⁰. On retrouve ainsi les qualités artistiques requises que nous avons précédemment identifiées : l'artificialité, l'honnêteté quant à l'état du monde, la légèreté, et enfin le rire, qui constitue la dernière valeur nécessaire. Chez Nietzsche, comme nous allons le voir, le rire ne se

²⁰⁵⁸ C. Millet, *Bertrand Lavier*, Galeries Contemporaines, Centre Georges Pompidou, *op.cit.*, p. 16.

²⁰⁵⁹ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op.cit.*, p. 79.

²⁰⁶⁰ F. Nietzsche, *Nietzsche contre Wagner*, p. 371 in B. Dejudin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, *op.cit.*, p. 199.

limite pas à une réaction futile à la plaisanterie, à un contrecoup nerveux, c'est une attitude consciente que l'on adopte face au monde, et qui mérite donc son titre de noblesse. C'est une qualité que doit avoir le sage par-dessus tout, et que celui qui s'engage sur la voie du Surhomme ne doit pas laisser de côté : « Vous devriez apprendre à rire, mes jeunes amis, si toutefois vous tenez absolument à rester pessimistes (...). J'ai sanctifié le rire : ô vous, hommes supérieurs, apprenez donc à rire »²⁰⁶¹.

Le rire, pour le penseur allemand, est tout ce qui reste quand la patience à l'égard du monde est épuisé et que l'illusion de la morale et la logique puissent l'ordonner est tombée. C'est une réaction saine et nécessaire de défi. C'est ici que la figure du Zarathoustra danseur apparaît. Il est celui qui a compris la vérité du monde et qui malgré tout trouve la force d'en rire : « L'homme supérieur, le dernier surhomme est un danseur, un « démon dionysiaque », un artiste vivant dont l'œuvre tient en quelques gestes inutiles ponctués d'un rire désabusé -pessimiste - sur les valeurs culturelles »²⁰⁶². Le rire est la dernière opposition possible de l'homme face au chaos, son ultime façon d'y échapper. Dans l'œuvre d'art, le rire est le point final de la victoire – temporaire – de l'Homme sur le monde, c'est la preuve que l'épreuve a été affrontée, digérée et surpassée, c'est le moment où il parvient à se détacher du dégoût que lui inspire le monde, pour mieux embrasser ce dernier. Le rire intervient alors comme la dernière phase de la physiologie artistique, où l'œuvre guérit l'homme des effets de la réalité :

« Sous l'influence de la vérité contemplée, l'homme ne perçoit plus maintenant de toutes parts que l'horrible et l'absurde de l'existence (...) le dégoût lui monte à la gorge. Et, en ce péril imminent de la volonté, l'art s'avance alors comme un dieu sauveur et un guérisseur : lui seul a le pouvoir de transmuter ce dégoût de ce qu'il y a d'horrible et d'absurde dans l'existence en représentation à l'aide desquelles la vue est rendue possible. Ce sont le *sublime*, en tant que maîtrise artistique de l'horrible, et le *comique*, en tant que soulagement du dégoût de l'absurde »²⁰⁶³.

Le rire prend dans la philosophie de Nietzsche une densité inédite, il devient l'image de l'Homme planant au-dessus du tumulte de la nature : « Immuable est ma profondeur ; mais elle scintille d'énigmes et de rires flottants »²⁰⁶⁴, phrase éclairée par cette réflexion de Kessler sur « le rire, voire même le sourire et l'alcyonisme, qui n'est pas seulement la légèreté, mais la légèreté flottant au-dessus des profondeurs, au-dessus des abysses »²⁰⁶⁵. C'est du reste le rire qui vient sanctionner le parcours des hommes engagés sur la voie du Surhomme, au moment où Zarathoustra les juge. A la fin du livre-poème, le prophète envoie vivre dans sa caverne les hommes supérieurs, individus convalescents rencontrés par Zarathoustra au cours de son périple, et souffrant des vices mentaux que celui-ci réprouve et a entrepris de soigner. Laissés quelques temps à eux-mêmes par le prophète, ils se décident à adorer un âne qu'ils reconnaissent désormais comme un dieu, arguant qu'il faut bien adorer quelque chose, mais quelque chose de stupide. Zarathoustra, rentrant enfin chez lui, découvre leur nouveau rituel, éclate de rire et les félicite.²⁰⁶⁶

²⁰⁶¹ F. Nietzsche, « Essai d'auto-critique », *Naissance de la tragédie*, pp. 35-35 in B. Dejudin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 17.

²⁰⁶² B. Dejudin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., pp. 20-21.

²⁰⁶³ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 79.

²⁰⁶⁴ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit., p. 162.

²⁰⁶⁵ M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, op.cit., p. 60.

²⁰⁶⁶ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit., pp. 372-376.

De façon générale, le rire est envisagé par Nietzsche comme le remède au trop-plein de philosophie, ou de la fausse sagesse anti-vitale. Le rire est également un rempart contre la déférence excessive à l'égard des maîtres penseurs, permettant de garder les yeux ouverts sur les défaillances. Par-dessus tout, le rire doit prémunir contre ceux qui prêchent l'austérité et le refus de la vie :

« Et je leur ai prescrit de renverser toutes leurs anciennes chaires et tous les sièges qu'avait occupés cette antique présomption [sur les valeurs du bien et du mal], et je leur ai ordonné de rire de tous leurs grands maîtres de vertu, leurs saints, leurs poètes et leur rédempteurs. Je leur ai prescrit de rire de leurs sages austères et de tous les noirs épouvantails qui sont jamais venus percher leur menace sur l'arbre de la vie »²⁰⁶⁷.

Le rire faisant partie de la vie, Nietzsche refuse toute idéologie ravalant le rire au rang de la futilité. Il adresse au fond aux autres penseurs le même reproche qu'il fait à la philosophie concernant la tragédie : ils ont disqualifié le rire sous prétexte qu'il ne correspondait pas à leurs critères de probité : « Quel a été jusqu'à présent sur terre le plus grand des péchés ? N'est-ce pas d'avoir dit : Malheur à ceux qui rient ? »²⁰⁶⁸. Le rire subit donc le même sort que l'art, jugé par des esprits qui chérissent avant tout la science et la logique. Nietzsche estime au contraire que tout système de pensée en quête de vérité sur le monde ne saurait s'en passer, le rire se caractérisant par une forme d'honnêteté inviolable. D'une part, celui-ci est profondément accessible, connaissable et compréhensible par tous, au contraire de la métaphysique²⁰⁶⁹. D'autre part, en tant que système absurde et léger, contient sa propre capacité à douter de lui. C'est ce qui fait dire au penseur : « Que l'on estime fausse toute vérité qui ne s'est pas *une fois* accompagnée de rires ! »²⁰⁷⁰. Qu'il s'agisse d'une philosophie ou d'une œuvre d'art, l'activité humaine qui revendique une forme d'utilité pour l'humanité se doit de prendre le rire en compte, car sa présence confirme la valeur de ladite activité, attestant de son honnêteté envers elle-même.

C'est ici que l'art fait une différence avec la philosophie, car il sait accepter en son sein le rire et en faire une force. Le philosophe prend le parti de se débarrasser de l'absurde, là où l'artiste le fait sien : « [le philosophe] fait honte à la bêtise tandis que l'artiste sait la détourner positivement pour le profit immédiat de chacun ».²⁰⁷¹ Le rire a cette capacité de faire se rencontrer dans une seule situation, une seule phrase, les possibilités les plus diverses et les plus conflictuelles. Il permet de faire fusionner des réalités qui ne se rencontrent pas, et au-delà, il autorise la cruauté du monde à prendre un visage acceptable : « « Dans le rire, tout ce qui est méchant se trouve ensemble » »²⁰⁷². Le rire, comme l'art, ne se fonde pas sur les mêmes dynamiques que la raison, la science et la religion dont il représente l'exact inverse. Il devient donc leur complément idéal, et à la capacité à comprendre, englober et fortifier, tout ce que ces disciplines rejettent à tort. Le rire, alors inclus dans l'art, lui permet d'appréhender la totalité du monde. Par sa nature joyeuse, active, le rire est aussi et surtout le moyen de surmonter l'irrationalité et l'injustice que ne sauraient tolérer les autres champs du savoir :

²⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 248.

²⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 353.

²⁰⁶⁹ Cf M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche, op.cit.*, p. 61.

²⁰⁷⁰ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, op.cit.*, p. 264.

²⁰⁷¹ M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche, op.cit.*, p. 245.

²⁰⁷² F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 266-267, in M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche, op.cit.*, p. 61.

« En ce sens [le rire] est *beauté* dans le cadre de la « physiologie de l'art ». (...) Le rire est aussi fondé sur le comique, l'humour, l'ironie, le sarcasme, en somme sur tout ce qui se *nourrit* de la critique et donc de la destruction du *sens* et des différents êtres qui en font l'objet (...) Le rire est (...) une tentative spontanée de maîtrise de l'irrationnel, de l'incommunicable, de l'absurde, de l'hostilité à la vie, de la souffrance, par le phénomène singulier de la critique *active* (...). Il effectue la Rédemption de l'absurde et du négatif, car il est assez fort pour y puiser encore un objet de joie et de satisfaction intellectuelle, vitale et esthétique »²⁰⁷³. s

Le rire s'envisage donc chez Nietzsche sous deux axes dans l'œuvre, en tant que nécessité existentielle et condition de vérité.

L'art de Bertrand Lavier préconise lui aussi une forme de légèreté. Pour lui, même les choses en apparences les plus lourdes doivent rester aériennes, que ce soit un coffre fort²⁰⁷⁴, ou une voiture violemment accidentée : « Les bolides dont vous parlez sont puissants, légers, mais dangereux, et j'aime le risque. Le risque est d'ailleurs pour moi un des critères pour juger une œuvre d'art. Si vous écoutez Miles Davis ou Theolonious Monk, vous comprenez ce que je veux dire »²⁰⁷⁵. L'apparent poids des matériaux est compensé par le traitement et la mise en perspective. Prenons l'exemple d'une de ses œuvres les plus imposantes, *Argens/Decaux*, composé d'un cabinet de toilettes publiques, et d'une hélice de bateau. Chacun des composants de l'œuvre est particulièrement volumineux et fait de matières denses, comme le béton et l'acier. Ce qui constitue le socle, au-delà de son évidente et agressive massivité, frappe également par sa nature-même. Sa fonction de toilettes publiques le rattache au monde extrêmement concret, basique, désespérément inévitable des besoins naturels et de la production organique. C'est un repère dans l'espace public rappelant que l'homme est un fabricant d'excréments, et que même les mets les plus délicats et les plus délicieux se transforment inéluctablement en déjections. Ce bâtiment ramène l'homme à sa triste réalité, il l'ancre dans une forme de trivialité, l'empêchant de rêver plus avant. C'est un obstacle physique et mental à la transcendance. Ainsi écrasé par une hélice géante en fonte, on pourrait croire que le cabinet s'en trouve encore plus enraciné dans le sol. Et pourtant, ainsi coiffé de ces pals, le bâtiment prend un tour poétique et humoristique, à mi-chemin entre la construction impossible et la machine volante. L'utilisation de l'hélice est paradoxale, puisqu'elle permet au bateau d'être à la fois au dessus de l'eau, tout en maintenant le véhicule solidement à sa surface. Par l'hélice il est en quelque sorte cloué à cette surface, car si les pals perdent le contact avec elle, il est impossible de diriger le bateau, qui peut alors menacer de couler. Cependant, par la mise en ordre spécifique opérée par Lavier, l'association de chaque élément produit un nouveau monstre léger prêt à décoller. Si l'ordre avait été inversé, nous n'aurions eu droit qu'à un cabinet de toilettes flottant, et encore, flottant sur le sol, incapable d'avancer, tout juste bon à labourer le sol. Dans la mise en scène de Lavier, le rapport entre le cabinet et l'hélice est déterminant. Le socle ne supporte plus lui-même, n'est plus seulement un réceptacle à déjections, mais est désormais le support d'une hélice, soit un appareil qui ventile de l'air. Il n'est donc plus rattaché aux matières organiques, mais aux substances éthérées et

²⁰⁷³ M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche, op.cit.*, p. 66.

²⁰⁷⁴ « Pour moi, la légèreté est une vertu cardinale : même le coffre-fort à l'air de quitter le sol... », B. Lavier, « Conversation avec Bertrand Lavier : «Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » ». Entretien avec F. Bousteau in *Beaux-Arts Magazine* n° 340, octobre 2012, p. 107.

²⁰⁷⁵ *Ibid.*

immatérielles. L'hélice quant à elle, en étant accrochée au-dessus du bâtiment s'apparente plus à un mécanisme d'aviation que de marine. Chacun perd quelque peu de sa nature terrienne pour s'alléger, et constituer un étonnant appareil volant. L'improbabilité de la naissance de ces toilettes ailées les rend à coup sûr hilarante. On n'aurait jamais pensé que cet objet, lieu d'enfermement physique et de d'anti-onirisme, puisse devenir un moyen d'évasion aérienne. La nature du rire que recherche Lavier est trouble. Marcadé avance l'idée qu'il s'agit d'un rire un peu amer, teinté d'inquiétude : « Il y a dans vos œuvres quelque chose de l'ordre du rictus. Ce n'est pas, à proprement parler, de la franche rigolade, c'est quelque chose de très tendu, de très ténu »²⁰⁷⁶. Si Bertrand Lavier n'acquiesce pas absolument à cette définition, il ne lui ferme pas la porte. Lui rapprocherait plutôt ses tentatives du ricanement. Il parle ainsi de *Calder/Calder*, la sculpture du célèbre sculpteur posée sur un climatiseur de marque homonyme, ainsi malicieusement rapprochés : « *Calder/Calder*, c'est un court-circuit, une œuvre qui crée un sourire pointu pour celui qui la regarde et qui lit le titre de l'œuvre. En tous cas, c'est ce que je souhaite, c'est ce que j'aime »²⁰⁷⁷. C'est ici une façon de se moquer, avec légèreté, du poids des « grands noms » dont parlait Nietzsche. Calder est un des plus importants sculpteurs du XX^e siècle, ce nom n'est donc pas neutre, l'amateur d'art l'associe directement à une certaine idée de l'art et du style. Et pourtant, c'est aussi, de manière strictement identique, le nom d'un appareil électroménager. On décèle ici que par le rire, par cette irrévérence qui lui permet de placer sur le même plan une œuvre d'art indiscutable et un vulgaire outil, le nom d'un créateur célèbre et celui d'une marque industrielle, Lavier nous dit quelque chose de la réalité. Calder est tout autant l'un que l'autre, pas l'un plus que l'autre : il y a probablement autant de climatiseurs que de sculptures. Ici l'humour permet une fusion de ces aspects divergents du même nom, dont ils sont tous deux les reflets. Il rejoint ici l'analyse de Barthes : « je réclame de vivre pleinement les contradictions de mon temps, qui peut faire d'un sarcasme la condition de la vérité »²⁰⁷⁸. Il y a chez l'artiste une nette tendance à prendre en dérision les choses que l'on considère acquises. C'est par l'absurde *Duco et Ripolin* qu'il démontre que notre définition des couleurs repose sur du vide. C'est par l'absurde *Polished* qu'il démontre que le principe même de définition est risible et se dissout face à la première remise en cause. Le système humoristique, en revanche, permet d'envisager joyeusement que la réalité prend plusieurs visages simultanés, plusieurs couleurs, plusieurs définitions, qu'elle est à la fois un objet, son idée et son image. C'est toujours sous la forme d'une boutade que se présente une œuvre de Lavier. Les objets repeints nous demandent « Suis-je un objet ou la peinture d'un objet », dans une interrogation narquoise à la Magritte. Les superpositions nous demandent « un frigo sur un coffre-fort, c'est bien une sculpture n'est-ce-pas ? », tandis que les *Walt Disney Productions* proposent « sérieusement » de considérer des parodies d'œuvres d'art comme des vraies. Les « vitrines » sont peintes par des imprimantes laser, les *Harcourt/Grévin* proposent les photographies glamour de mannequins de cire de personnalités. La série des néons ramène l'austère et ambitieuse peinture du

²⁰⁷⁶ « Il est encore possible de ne rien comprendre aux œuvres de Bertrand Lavier ». Entretien avec B. Marcadé, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 32.

²⁰⁷⁷ B. Lavier, « Conversation avec Bertrand Lavier : « Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » ». Entretien avec F. Bousteau in *Beaux-Arts Magazine* n° 340, octobre 2012, p. 111.

²⁰⁷⁸ R. Barthes, *Mythologies, op.cit.*, p. 10.

Frank Stella à de séduisantes enseignes lumineuses, quand il n'a pas purement et simplement repeint grossièrement sur une toile de Morellet. Il y a une façon chez lui de traiter « à la rigolade » les matières premières qu'il mobilise, comme un humoriste peut manipuler des sujets très sérieux et sensibles, comme la mort, le sexe, ou le racisme, tout en restant pertinent par rapport à son sujet, l'humoriste permettant de faire avancer une réflexion intellectuelle inédite ou surprenante sur un sujet difficile, l'artiste respectant scrupuleusement son matériau en le repeignant avec précision ou en l'exposant tel quel. Les objets soclés représentent bien ce paradoxe. Lavier, en mettant sur socle des objets de notre quotidien, nous amène à reconsidérer avec amusement notre façon de traiter les artefacts des autres cultures, tout en nous permettant de projeter un autre regard sur notre propre environnement. La mauvaise blague nous permet à la fois de déconsidérer un processus, tout en asseyant sa validité. Le rire agit chez lui comme une saine remise en question, qui permet de mieux apprécier la chose que l'on juge. Lavier admet ne pas accorder de place particulière à l'humour dans ses pièces :

« Il y a forcément de l'humour dans ce que je fais, mais je ne lui réserve aucune place »²⁰⁷⁹, « L'humour c'est comme les épices, on n'en met pas toujours. On en met de temps en temps si on juge que c'est le mieux. Ce n'est pas une constante... mais c'est vrai qu'il y a beaucoup d'artistes chez qui on ne rit jamais »²⁰⁸⁰.

Ainsi l'art n'a pas vocation à être drôle, mais l'humour ne doit pas être exclu de cette activité, il doit faire partie des ingrédients. L'humour permet, avec cette légèreté appelée par l'artiste de ses vœux, d'ouvrir des brèches, de troubler les certitudes, d'offrir un hiatus. Il permet et oblige d'y regarder à deux fois. Il ne s'agit pas d'un cynisme postmoderne, d'un rire désabusé, mais d'une capacité d'analyse du monde. Lavier ne voit pas l'humour dans son art comme une extension de sa personnalité, comme une preuve de sa bonhomie. Il regrette ainsi que l'analogie soit faite entre lui et son œuvre : « Cette bonne humeur, cette gaieté que l'on me prête, j'y suis en quelque sorte condamné »²⁰⁸¹. Il fait ici donc bien la distinction, à savoir que le rire doit être présent dans l'œuvre d'art, sans être la conséquence de l'identité de son créateur. C'est une nécessité artistique et non la trace d'une personnalité. On retrouve donc chez l'artiste le rire comme moyen d'accès au réel et comme nécessité artistique.

4.4. Le jamais-vu, l'art comme réalité augmentée ?

La finalité de l'art chez Nietzsche est ce qu'il a nommé la « physiologie », soit la capacité de soigner les individus des effets de la réalité. Le philosophe allemand conçoit l'expérience de la vie comme source de souffrances, et l'art comme le médicament qui permet de passer outre. La création de la mythologie se pense en ce sens, puisqu'il s'agit d'édifier un monde merveilleux mais imaginaire, reprenant pourtant les traits du nôtre²⁰⁸². Le monde mythique de la tragédie présente

²⁰⁷⁹ « L'histoire du ready-made n'a jamais eu lieu ». Entretien avec S. Billaud, C. Lavanant et G. Salaun, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 80.

²⁰⁸⁰ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

²⁰⁸¹ « Il est encore possible de ne rien comprendre aux œuvres de Bertrand Lavier ». Entretien avec B. Marcadé, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 33.

²⁰⁸² Cf. B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche, op.cit.*, p. 108.

des demi-dieux sans âge, quasiment immortels, aux prises avec des créatures fabuleuses. C'est une transposition de l'humanité dans la divinité. Les personnes y sont plus grandes, plus belles, plus fortes, et se trouvent au cœur de situations grandioses, où le sort du monde semble mis en jeu à cause d'un individu. Il y a donc une déformation esthétique de l'existence effectuée dans l'œuvre d'art augmentant l'intensité des actions et des personnages. Les situations vécues ont un pied dans la « vie réelle » et pourtant cela ne lui ressemble pas. Cela parle de nous sans jamais nous désigner. C'est ce que Nietzsche désigne par la « belle apparence », soit l'illusion, le voile jeté sur le réel pour mieux le faire accepter :

« Si nous pouvions imaginer la dissonance devenue créature humaine, – et qu'est – l'homme sinon cela ? – pour pouvoir vivre, cette dissonance aurait besoin d'une magnifique illusion qui lui cachât à elle-même sa vraie nature sous un voile de beauté. Telle est la véritable intention d'art d'Apollon sous le nom duquel nous résumons toutes ces illusions sans nombre de la belle apparence qui rendent, en chaque instant, l'existence digne d'être vécue et nous incitent à vivre l'instant qui suit »²⁰⁸³.

Sous ce discours, se dévoile un fait : le monde est insuffisant à l'Homme. Si celui-ci a ressenti le besoin, en des temps immémoriaux, avant même l'écriture, de représenter des images, c'est que l'art se trouve à côté de la vie, qu'il n'est pas strictement la même chose. Si pour l'Homme l'art est nécessaire pour supporter la vie, c'est que l'art dispose de quelque chose de supplémentaire à elle. On retrouve cette analyse quasiment mot pour mot dans la bouche de Bertrand Lavier :

« NXF : Vous y croyez vraiment à cette nature artificielle de l'art ?
BL : Ah oui ! Je pense que l'art et la vie sont extrêmement proches, mais que ça n'a rien à voir !
NXF : C'est censé être la même chose, mais il faut la tordre un peu ?...
BL : La littérature, c'est bien la preuve que la vie ne suffit pas »²⁰⁸⁴.

Il apparaît alors que pour chacun d'entre eux, le réel est la rampe de lancement de l'œuvre d'art qui doit en rendre compte pour mieux s'en échapper. Si « le monde ne suffit pas », il faut que l'art fournisse deux types d'éléments connexes au spectateur : ce dont il n'a encore jamais été témoin, qu'on pourrait nommer le « jamais-vu » ; et une forme de réalité « améliorée », une « réalité augmentée » pour prendre un terme cinématographique actuel, où les éléments en trois dimensions semblent avoir plus de relief que dans la réalité, par le biais de l'illusion. Ici la réalité « améliorée » ou « augmentée » signifierait le réarrangement esthétique de celle-ci. Précisons.

L'importance du jamais-vu que doit proposer l'œuvre d'art selon Nietzsche peut être appréhendée de différentes façons. Dans un premier temps, il s'agit de comprendre la nouveauté même de la définition de l'art par le philosophe allemand. La considération de l'art par la philosophie, depuis Platon, qui n'en faisait que l'émanation tertiaire de l'Idée, jusqu'à Hegel pour qui, positivement, il est l'expression de l'esprit, ramène systématiquement l'œuvre à l'état d'une démonstration sensible d'un contenu spirituel, de quelque chose de *déjà-pensé*. Pour Nietzsche la donne est différente²⁰⁸⁵. L'art y est un surgissement esthétique de la réalité, un condensé beau et brutal de la vie, et non la manifestation d'une théorie ou d'un concept simple. L'œuvre n'est pas un produit de seconde main, mais une proposition « pure » et originale. Selon Kessler, l'autre originalité de la pensée nietzschéenne est de permettre l'abandon pur et simple de la vérité comme

²⁰⁸³ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 174.

²⁰⁸⁴ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

²⁰⁸⁵ Cf. B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 50.

critère artistique²⁰⁸⁶. Ici, la vérité apparaît pour Nietzsche comme un poids inutile dont l'art n'a pas besoin pour être pertinent. La notion de vérité est combattue par Nietzsche comme la plupart des autres principes moraux traitant de la réalité, au nom de leur relativité profonde, les critères de cette vérité étant, comme on l'a vu, subordonnés au contexte. Le « vrai » est alors établi sur ce que l'on connaît déjà, ce qui a été éprouvé et catalogué. Le vrai peut se penser comme le déjà-fait, ses conditions de possibilités devant être établies a priori. Le vrai étant une notion apportant la stabilité et la crédibilité à tout un système de valeur, il doit être en quelque sorte mesurable et prévisible. Cela s'accorde mal avec l'art, qui a tendance à créer la surprise et être là où on ne l'attend pas. C'est ici, qu'en négatif, on peut raccorder la notion de jamais-vu à la philosophie nietzschéenne. Le jamais-vu ne peut être vérifiable, puisque par essence il est le premier de sa lignée, et n'a pas de semblable. Ne correspondant pas aux critères de normalité-vérité, il est potentiellement considérable comme faux, mensonger, voire irréel. Autrement dit, les éléments qui permettent d'établir la « vérité » ne correspondent pas au nouveau-né, celui-ci n'ayant pas été prévu ni conçu selon le même modèle. C'est au fond ce que Duchamp signifiait en disant que toute la peinture était ready-made au sens où celle-ci répond à un ensemble de conventions préétablies, l'empêchant de créer un art nouveau. Ceci se vérifie dans l'histoire de l'art, les mouvements ou tendances nouvelles faisant l'objet d'une période d'observation, voire de critiques avant d'être acceptées comme de l'art, comme du « vrai art », *confer* l'histoire des impressionnistes, de Cézanne, des cubistes, de Duchamp etc. Le « vrai » fait donc mauvais ménage avec l'art, qui peut souffrir de souffrir d'avoir à s'y plier. La notion de vérité flotte aussi, en art, selon les époques. L'antiquité, par le biais de la mimésis, revendiquait une vérité anatomique idéaliste, le Moyen-âge réclamait une vérité spirituelle symbolique, la Renaissance trouvait le vrai dans la perspective, le Romantisme dans l'expression visuelle des sentiments, les impressionnistes dans la manifestation du passage du temps... Chaque époque, chaque tendance a voulu établir « sa » vérité, sa propre façon honnête de voir le monde, amenant une déconsidération volontaire ou non de la « vérité » de ses prédécesseurs ou contradicteurs. La « vérité » apparaît alors comme une valeur bien trop fragile pour que l'art dût absolument s'y conformer, d'autant plus que son aspect potentiellement moralisant et restrictif laisse planer un danger considérable sur la liberté de création. De façon plus générale, Nietzsche voit davantage l'art comme une activité à *faire*, plutôt que déterminée d'avance. Cela entre dans sa contestation plus globale de la déférence envers les maîtres du passé. L'homme devant s'engager sur la voie du Surhumain, il ne trouvera rien d'utile dans le chemin tracé par ceux du passé, qui de toute évidence ont échoué dans ce projet : « Poète, déchiffreur d'énigmes et rédempteur du hasard, je leur ai enseigné à travailler à l'avenir et à délivrer par leur activité créatrice tout ce qui fut »²⁰⁸⁷, « Il faudra *racheter* dans la personne de vos enfants le fait que vous êtes les fils de vos pères »²⁰⁸⁸. L'art se doit donc d'avoir un pied dans le futur, de préfigurer cette époque où les Hommes seront plus forts. Il ne doit pas refléter un état d'esprit passé, mais plutôt amener les être vers l'époque encore non-venue de leur réelle consécration. Il

²⁰⁸⁶ Cf. M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, op.cit., p. 162.

²⁰⁸⁷ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit., p. 251.

²⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 257.

se doit donc de présenter quelque chose que l'on n'a pas encore vu, pas encore accepté, un art qui est sans cesse à *venir*. Nietzsche déclare ainsi que la seule patrie à aimer est celle de ceux qui le suivront dans le temps : « Je n'aimerai donc que *le pays de mes enfants*, l'île inconnue au cœur des mers lointaines »²⁰⁸⁹. Il y a donc la nécessité de proposer du jamais-vu, seul moyen précisément de permettre la naissance d'êtres différents, nouveaux, délivrés des poids, des limites et donc des attentes de la génération précédente. L'art, qui dans le système nietzschéen est une force ultime permettant l'accouchement d'hommes supérieurs, a le devoir de suggérer qu'il existe un monde que l'on ne connaît pas encore, qui se trouve pour le moment au-delà de notre faculté de perception, mais qui existe bel-et-bien. L'œuvre d'art doit nous permettre d'élargir le champ des possibles.

L'exigence du jamais-vu se ressent aisément chez Bertrand Lavier. Il nous l'a confirmé lui-même dans notre entretien. A notre question de savoir si cette notion de jamais-vu était déterminante dans sa vision de l'art, il répond :

« Quand même oui. Quand on est incapable d'en faire, on a tout intérêt à dire que ce n'est pas important... Avoir la prétention de faire des choses qui n'ont jamais été vues, je pense que c'est déterminant (...) Pour moi le jamais-vu reste un critère »²⁰⁹⁰.

Tout cela se retrouve dans sa défense susmentionnée de « l'avant-garde », l'artiste étant convaincu que celle-ci existe toujours, et qu'il y a encore un groupe d'artistes préoccupés par l'idée de faire ce qui n'a pas encore été fait :

« Quand on n'est plus capable de faire quoi que ce soit de nouveau, on a tout intérêt à dire que le problème n'est plus là. Quand on n'est plus capable d'être d'avant-garde, on a tout intérêt à dire que l'avant-garde n'existe plus. Mais je pense qu'il est toujours possible de faire de nouvelles choses, et c'est la tâche dont s'acquitte l'avant-garde. (...) Tous les artistes vivants font de l'art contemporain. Seuls quelques-uns sont d'avant-garde ! »²⁰⁹¹.

Dans ce domaine, Lavier se présente volontiers comme un « chercheur », un meneur d'expériences dont les fruits sont inédits. Il a la volonté de présenter des choses en avance sur son temps, loin des attentes du public : « Dans la mesure où je me vante d'être dans des sphères expérimentales ou dans des domaines de recherche, je suis forcément en avance sur ces événements de masse »²⁰⁹². Il y a donc ici un appel au renouvellement perpétuel, à la nouveauté, qui semble l'éloigner drastiquement du portrait-type de l'artiste postmoderne. Lavier se caractérise plutôt comme un anti-postmoderne :

« NXF : Pour en finir avec la légèreté, est-ce que vous voyez votre travail comme une façon de résister au désenchantement postmoderne ?

BL : Oui tout à fait. Mais je ne suis pas le seul. Catherine Millet pense comme moi, c'est un de ses critères pour aller voir de l'art. De voir le jamais-vu. Si on prend les néons, pour moi c'est pas du tout postmoderne. Je m'appuie sur Stella, mais même si on ne sait pas qui c'est, on peut l'apprécier. Je l'ai montré en Chine où ils ne savent probablement qui c'est, ils ont pris ça pour ce que c'est. Ils ne savaient pas qu'on pouvait peindre comme ça »²⁰⁹³.

Lavier insiste trop sur le besoin de créer de nouvelles choses pour rentrer pleinement dans un carcan postmoderne. Il croit trop fermement en une forme de progrès artistique, sur la nécessité de

²⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 167.

²⁰⁹⁰ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

²⁰⁹¹ « Redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite ». Entretien avec C. Francblin, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 170.

²⁰⁹² Entretien avec D. Soutif, in *ibid.*, p. 44.

²⁰⁹³ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

confronter le public à ce qui n'a pas encore été vu, à moins de considérer le postmodernisme comme la mobilisation d'éléments anciens pour créer quelque chose de nouveau. Il y a en effet chez Lavier une nette volonté de changement, ou en tous cas de renversement de la situation. Son désir, au moins affiché, de vouloir en terminer avec l'héritage conceptuel en est une preuve. La façon dont il défend son art en est une autre. Lorsqu'on lui reproche d'user de procédés extrêmement faciles, que n'importe qui aurait pu trouver et utiliser, Lavier répond sans détour que c'est exact, mais qu'il reste tout de même le premier à l'avoir fait, et que le copier ne rimerait à rien. L'art a une vocation de déstabilisation, de provocation à laquelle il ne doit surtout pas se dérober. Lavier rejoint ici Nietzsche – mais aussi tant d'autres – sur le besoin d'une forme d'irrévérence envers ce qui le précède, pour le principe. Le changement doit être voulu pour lui-même : « J'aime bien changer, j'aime bien retourner le gant, j'aime la surprise »²⁰⁹⁴. Quand bien-même l'artiste va utiliser des objets ou des œuvres déjà créés, il faut absolument que quelque chose de nouveau en émerge, par le truchement du traitement artistique. Pour les superpositions, Lavier utilise l'immense majorité du temps des objets extrêmement courants, immédiatement reconnaissables. Pourtant, par l'association de deux objets et par la façon de les combiner, l'artiste produit une situation dans laquelle ils ne s'étaient jamais trouvés avant et à laquelle le spectateur n'aurait su anticiper :

« Dans *Brandt/Haffner*, par exemple, les deux formes (...) sont très familières, mais un réfrigérateur placé sur un coffre-fort n'est pas une forme habituelle. Deux formes très bien connues deviennent donc une nouvelle forme, ou une sculpture si vous préférez. (...) La même chose est vraie pour le segment de plancher de basket que j'ai montré chez John Gibson il y a quelque mois. C'est également une forme bien connue, mais au moment où vous la voyez pour la première fois, vous vous demandez ce que c'est »²⁰⁹⁵.

De la même façon que la tragédie idéale, selon Nietzsche, présente le réel sous forme esthétique, soit quelque chose de connu mais de détourné, Lavier met le spectateur face à des choses qui lui sont familières, mais sous un certain angle, provoquant chez lui la surprise et la déstabilisation. Il lui a ainsi suffi de présenter un taille-haie tourné dans un certain sens pour convoquer une ressemblance immédiate avec un masque africain, prenant ainsi totalement à contre-pied l'intention initiale du créateur de l'objet : « Il est certain que l'ingénieur qui a dessiné ce taille-haie n'y a jamais pensé. Il faut qu'un artiste vienne après lui, qui, par ce jeu de manipulation, va transfigurer cet objet »²⁰⁹⁶. Le créateur en a fait un objet utile là où Lavier en fait une forme strictement esthétique. Autrement dit, même pour celui qui a créé l'objet, c'est une entité nouvelle qui se trouve sous ses yeux, Lavier mettant *dans l'œuvre* quelque chose qui n'était pas prévu *dans l'objet*. Il lui rajoute une dimension quasiment ex nihilo, dans tous les cas une dimension inattendue pour son auteur original. Il voit dans l'objet ce que même son créateur n'y avait pas vu. Il arrive à porter un regard esthétique sur des objets qui n'ont pas été créés pour cela, il les étire par le pouvoir de son œil en quelque sorte. Il attend d'eux quelque chose d'exceptionnel, comme Nietzsche est prêt à voir surgir des hommes pourtant si décevants et si faibles, le germe de l'*ubermensch*. L'attente de la naissance du Surhomme est finalement la

²⁰⁹⁴ Entretien avec C. Broué in *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

²⁰⁹⁵ Entretien avec C. Lewallen, in *Bertrand Lavier, Conversations. 1982-2001, op.cit.*, p. 71.

²⁰⁹⁶ Entretien avec C. Broué in *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

patiente observation de la transfiguration des hommes que l'on connaît. En ce sens, Lavier aussi est tourné vers l'avenir, préconisant que l'art doit nous emmener dans un lieu que nous ne connaissons pas encore : « il faut qu'on vous emmène sur un terrain où vous n'êtes pas encore allés. Un endroit qu'ils pensent connaître alors que non »²⁰⁹⁷. Ceci ressemble au fameux « pays des enfants » du penseur allemand. Dans tous les cas, l'art a pour Bertrand Lavier une fonction de dépaysement, dépaysement d'autant plus efficace et troublant que celui-ci est opéré par un subtil remodelage du paysage quotidien de ses contemporains. Au fond, et la série des objets soclés en est peut-être la preuve la plus flagrante, Lavier porte un regard anthropologique sur sa propre époque et ses propres contemporains. Chacune de ses séries propose une mise à distance de ce qui est déjà connu et jugé. Les objets sont mis l'un sur l'autre, repeints, photographiés, découpés, recadrés, et à chaque fois c'est une nouvelle perspective sur eux qui nous est imposée, un nécessaire recul pour mieux les voir. Il agit comme s'il était en dehors de la société, de l'art, de l'époque, pour porter un regard neuf sur les objets que nous, contemporains, zappons à la vitesse de la lumière, celle du regard. Lavier lui accorde l'émerveillement que ressent l'archéologue quand il déterre un morceau de poterie antique, pourtant ordinaire à l'époque de son utilisation. Il se rapproche en cela, comme nous l'avons évoqué, de la notion de « contemporain » chez Nietzsche, pour qui cette figure est apparentée à un individu ancré dans son époque, mais capable de l'observer avec une certaine distance. Les œuvres de Lavier nous permettent de porter un regard neuf sur les choses qui nous entourent, donnant ainsi accès à un terrain de jeu réjouissant et illimité, le spectateur ne pouvant qu'imaginer toutes les combinaisons possibles à partir des objets qu'il possède lui-même. En créant le *jamais-vu* à partir du *trop-utilisé*, l'artiste nous suggère que rien n'est perdu et que l'émerveillement peut surgir à tout instant, en tout lieu, que l'univers qui nous entoure, qui nous désespère ou au mieux, nous ennuie, est pourtant la source de la surprise et de la beauté. Le monde chez Lavier est perpétuellement à connaître et à re-connaître, au sens de le connaître une deuxième fois pour mieux l'apprécier. L'artiste nous propose de partir à la découverte d'un monde inconnu, le nôtre.

Pour arriver à formuler dans l'œuvre ce qui n'a pas encore été vu, il est nécessaire d'ajouter quelque chose à la matière du réel, de montrer celui-ci selon des modalités inhabituelles, voire même, éventuellement, qui ne seraient pas les siennes. Le réel étant la source du malaise humain, il n'y a aucun intérêt, dans le programme de la physiologie de l'art, de resservir exactement le même « plat » qui nous a rendu précédemment malade. C'est ici que le penseur allemand conteste que l'art est une simple activité d'imitation ou de représentation, et d'en proposer une vision plus large et plus capitale : « L'art n'est pas seulement une imitation de la réalité naturelle, mais bien un supplément métaphysique de la réalité naturelle, juxtaposé à elle pour aider à la surmonter »²⁰⁹⁸. L'œuvre a pour mission de nous aider à accepter le réel et à en retirer de la joie, et par conséquent doit contenir quelque chose en elle qui contre les effets néfastes de la réalité, pour les transformer en sources de bonheur. L'œuvre effectue une transfiguration esthétique du réel, elle en prend l'essence pour la détourner, la remodeler et la servir à la fois belle et cruelle au

²⁰⁹⁷ Entretien avec N. Ferrand, Dijon, 6 mai 2013.

²⁰⁹⁸ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p. 171.

spectateur. L'œuvre d'art agit tel un vaccin : elle est constituée d'un bacille du virus, d'une dose conséquente de poison, mais d'une dose traitée. C'est le rôle définit de l'esthétique qui pratique deux opérations sur le réel : il le rend beau et il le place à une certaine distance. Pour Nietzsche, la tragédie propose une déformation grandiose et froide du monde. C'est à la fois le nôtre, et un univers inconnu. C'est le cas des acteurs, munis de masques maquillés servant de porte-voix, costumés, et pourvus de chaussures montantes pour les rendre plus grands. C'est le cas aussi du chœur, qui symbolise à la fois l'humanité et par extension, le monde. Ce chœur ne parle pas, il chante, et il n'est pas concerné par l'action, qu'il peut juger plus froidement, permettant à la fois au spectateur de comprendre ce qu'il se déroule, et aussi de trouver une sorte de sas d'épuration, où les passions violentes et les désastres viennent mourir. Le chœur a pour Nietzsche une double-fonction de déformation de l'homme et d'anesthésie : « Le chœur des satyres est un rempart vivant contre l'assaut de la réalité, parce que - chœur de satyres - il est une image plus vraie, plus réelle, plus complète de l'existence que l'homme civilisé qui s'estime généralement l'unique réalité »²⁰⁹⁹. Se présentant sous un aspect multiple, le chœur n'est pas l'Homme, mais tous les hommes, une infinité de voix, une sagesse infinie, contrastant avec les héros qui eux ne sont que des tentatives d'individuations avortées. Le chœur agit ainsi comme un groupe idéal d'hommes, conscient et détaché du réel, l'expliquant, mais en chanson. On retrouve en somme en germe dans le chœur ce que Nietzsche fera de Zarathoustra, qui est à la fois celui qui dévoile la réalité, pour mieux la chanter. Le chœur chez Nietzsche préfigure l'homme supérieur, il distille dans l'histoire tragique le moyen de la surmonter, car il la présente déjà comme un objet esthétique, une nature certes insoutenable qui peut être somptueusement chantée. Pour Nietzsche, c'est du reste l'espace de la scène tragique qui offre une vision déréglée du monde : « Le monde de la scène est, pour notre œil spiritualisé, pénétrant jusqu'au-dedans des choses, aussi infiniment agrandi qu'illuminé par une flamme intérieure »²¹⁰⁰. Tout y est grave, profond, démesuré, la réalité y est déformée pour mieux être acceptée. En tant qu'espace de projection vers un autre monde, la scène tragique ne propose pas simplement une dalle de pierre où s'affairent des acteurs grimés et costumés, mais un lieu magique et éternel, hors de l'espace et du temps, où se rencontrent des héros, des personnages célèbres, des demi-dieux, des dieux et des personnifications, où se déroulent des événements capitaux pour l'histoire de l'humanité, où prennent place des drames à la tristesse insondable. La vie qui y est présentée est plus intense, plus brillante. C'est une réalité augmentée par le vernis du mythe, une transcription des tourments humains magnifiés par la lumière poétique de la légende. Les histoires qui y sont présentées sont celles de l'humanité : le vol, la trahison, le meurtre, l'amour, la déférence envers la tradition, l'inceste, le pouvoir, rien de cela n'est étranger à l'Humanité, et pourtant l'auteur les présente comme s'il s'agissait de tourments divins, les dieux souffrants des mêmes maux que les Hommes. C'est une réalité interprétée esthétiquement, nourrie de la lecture, de la vision d'un auteur. C'est ainsi que même ce qui a été jeté au bas de l'humanité peut s'élever au firmament par le truchement d'un nouveau regard qui se pose sur lui :

²⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 80.

²¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 158.

« La statue [jetée] gît dans la fange de votre mépris ; mais sa loi veut justement qu'elle renaisse de votre mépris plus vivante et plus belle. Elle se relèvera plus divine, plus séduisante d'avoir souffert, et en vérité elle vous rendra grâces de l'avoir jetée par terre, briseur de statues ! Mais voici le conseil que je donne aux Rois, aux Eglises et à tout ce qui est affaibli par l'âge et pauvre en vertu : faites vous renverser, afin que vous reveniez à la vie et que la vertu - vous revienne »²¹⁰¹.

Les éléments de la réalité sont chargés par nos regards et nos interprétations, et qui saura montrer tel ou tel aspect esthétiquement saura faire éclater la beauté essentielle et cruelle qui y réside. Ce qui dans la vie nous apparaît comme un fait-divers sordide – le parricide et l'inceste dans *Œdipe* par exemple – devient dans l'œuvre d'art, et la tragédie en particulier, la source de la splendeur, et par delà, du plaisir. L'œuvre d'art permet ce type de retournement, en peignant la réalité d'un vernis esthétique. L'art permet d'appréhender sous forme sensible et intelligible, voire comestible, l'essence du réel. Dejardin explique le fonctionnement de la physiologie de l'art en étalant sa nature simple et immédiate :

« La fonction « naturelle » physiologique de l'art est précisément de faire vivre mieux, plus légèrement, plus joyeusement. (...) Mais la joie est physiologique, instinctive, sensible. Elle ne correspond à aucun idéal, à aucune valeur collective, à aucune finalité générale : l'art allège le corps, l'individu, donc ; il est sa légèreté, sa partie immatérielle, la forme sensible qui se substitue à cette forme substantielle qu'était l'âme des théologiens. Avec Nietzsche, la béatitude est mondaine et charnelle, c'est-à-dire artistique et non-pas spirituelle et ultra-modaine. L'art offre un salut immédiat, une rédemption sur terre. Mais cette délivrance est individuelle et non-religieuse. L'art ne relie pas les hommes entre eux. L'esthétique isole les êtres humains, chacun se concentrant dans l'impression qu'il touche, à travers le beau, l'être dans la vérité »²¹⁰².

L'avantage de cette recomposition esthétique est aussi qu'elle ne semble aux Hommes que les toucher en surface, par leur sens, sans qu'ils ne se rendent compte que c'est leur âme qu'elle touche au cœur (rappelons que chez Nietzsche le corps et l'âme ne sont de fait pas dissociés). Au final, chez Nietzsche, l'œuvre d'art ressemble à un somptueux plat cuisiné. Les ingrédients viennent de la terre, et sont potentiellement immangeables, qu'ils soient pris individuellement, préparés dans le mauvais ordre, mal dosés les uns par rapport aux autres. Mais mis correctement en place, savamment cuits et arrangés avec la bonne sauce, ils formeront ensemble un mets délicieux. Le vernis esthétique serait alors cette sauce, un condiment obligatoire à la bonne digestion du repas, la subtile addition permettant au plat d'être plus qu'un simple assortiment de nutriments.

Dans les œuvres de Bertrand Lavier, la réalité ne se présente jamais telle quelle. Les multiples chantiers ouverts par l'artiste mettent en scène autant de moyens d'altérer les éléments qui s'y trouvent. Il repeint, découpe, fait photographier, imprimer, socler, superposer, nickeler les objets qu'il mobilise. Chacun subit une opération esthétique qui vise à transformer l'ustensile en œuvre d'art, ou, le cas échéant, l'œuvre d'art en une autre œuvre d'art. Qu'il ajoute de la matière ou en retire, et quand bien même l'opération ne serait que mentale, l'objet est transfiguré. Pour reprendre le titre de notre partie, que nous empruntons à Danto, Lavier opère une « transfiguration du banal » : quoiqu'il en dise, si les objets gardent en théorie leur valeur usuelle, ceci reste une sorte de prétexte pour détourner l'attention. Tous les objets choisis par Lavier subissent une transformation visuelle et essentielle : les peintures sévères de Stella deviennent des néons publicitaires futuristes et sexy, les statues très kitsch du musée Grévin acquièrent une espèce de

²¹⁰¹ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit., p. 178.

²¹⁰² B. Dejardin, *L'art et la vie, éthique et esthétique chez Nietzsche*, op.cit., p. 198.

noblesse, de gravité, et de morbidité par la grâce du style Harcourt, les objets repeints sont brouillés, épaissis, prisonniers d'une gangue de vernis, comme momifiés. C'est la réalité exorcisée, fétichisée. Les miroirs cessent d'être les simples passeurs de l'image de celui qui regarde, pour être à leur tour l'objet de toutes les attentions. Les œuvres parodiques du Journal de Mickey, vides fantômes de papier, deviennent par l'intervention de Lavier de vraies œuvres d'art majestueuses s'imposant dans l'espace. Elles deviennent ici « plus vraies que nature ». Ici, Lavier a inversé le rapport de force entre fiction et réalité : « Il est d'usage de dire que la réalité dépasse la fiction. Désormais c'est la fiction qui dépasse la réalité »²¹⁰³. La nature première de ces pièces était d'ordre fictionnelle : elles n'existaient qu'à l'état de possibilités, n'étant que des dessins d'œuvres qui n'existaient pas. Rattaché au genre généralement comme secondaire de la bande-dessinée – bande-dessinée pour enfant qui plus est ! –, la valeur de ce dessin d'un point de vue artistique était proche de zéro. C'est parce que Lavier a ajouté de la matière à l'être de l'objet qu'il a pu, littéralement, devenir œuvre d'art à part entière, comme c'est le cas lorsque l'artiste recouvre un item de peinture. Autrement dit, c'est en passant par le cadre de la mise en scène artistique que Lavier a donné la force nécessaire au matériau pour sa transformation.

Les œuvres de Lavier mettent en avant ce que nous avons nommés leur « surprésence » et que l'artiste appelle la « stridence ». La transfiguration dont ils furent l'objet a pour conséquence de rendre plus criante leur présence, comme si Lavier la soulignait. Catherine Francblin observe :

« L'œuvre de Lavier, si elle relève de l'esthétique de la répétition, du redoublement, aurait plutôt tendance à magnifier la chose reprise et renommée, l'objet repeint remis en scène, recadré, déplacé. La première fois, Disney esquisse vaguement le contour d'une sculpture ; la deuxième, le spectateur est confronté à un volume réel, à une matière, une couleur qui célèbrent les vertus du fini. La première fois, on ne voit rien. On regarde par la fenêtre, mais la fenêtre elle-même on ne la voit pas. Pas plus que la sanisette Decaux (...). La première fois tout est transparent. Le radiateur est transparent, l'éclairage est transparent, les murs sont transparents. L'art de Lavier combat cette transparence par la « répétition différente ». Il ne donne pas à voir des images nouvelles mais il donne à voir des images sous la forme inédite d'un réel. Car ce qu'il re-présente s'incarne dans la chair d'une réalité plus puissante que le réel. (...) Avant il existait beaucoup d'objets nécessaire mas comme invisibles ; maintenant il en existe en outre beaucoup d'inutiles mais totalement présents »²¹⁰⁴.

Par la grâce de son intervention, Lavier intensifie considérablement la présence des objets qu'il choisit. C'est là tout le sens d'élire des produits industriels, pour bien marquer la différence. Comme on maquille le contour des yeux pour mieux les faire ressortir, l'artiste apporte son attention sur les lignes de l'objet, va les mettre dans une situation où ses lignes seront à leur avantage. C'est seulement présenté sur un coffre-fort plus trapu que le spectateur se rend compte qu'un réfrigérateur est une belle forme géométrique élancée. Cette fois-ci le regard s'arrête, forcé de se focaliser sur l'objet qui désormais fait tout pour manifester sa présence. Il profite ici de deux choses : premièrement, il est cette fois décontextualisé et isolé, même quand il est superposé avec un autre. Il se trouve alors séparé, mis au ban du reste de ses congénères manufacturés, et en même temps évacué de son milieu domestique où il apparaît au mieux inoffensif, au pire invisible. Il est alors disponible pour être le seul objet d'une attention. Ensuite vient le temps de la transformation. Même quand celle-ci reste légère, elle est toujours manifeste. On se rend compte

²¹⁰³ C. Francblin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, *op.cit.*, p. 149.

²¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 156.

que quelque chose ne va pas comme d'habitude. La peinture rajoutée à l'objet se remarque, la superposition se remarque, la découpe se remarque, l'accrochage typiquement pictural se remarque, ... à chaque fois un archétype du voir est sollicité par Lavier, qui cherche bien à nous faire comprendre que cette fois-ci, notre regard ne pourra passer au travers des objets. L'ajout de peinture augmente la densité de l'objet et donc sa surface physique, la zone potentielle d'accroche du regard. Elle lui permet de capter davantage de lumière. La superposition aussi se caractérise par une augmentation de la surface, par la collusion harmonieuse entre deux items, l'union faisant décidément la force. Les *Walt Disney* sont créés littéralement ex-nihilo, l'artiste leur fournissant une chair à laquelle ils n'avaient jamais eu accès. La peinture de Stella était belle mais terne et austère ? Lavier en fait cette fois, un puits de lumière, les photons jaillissant directement depuis l'œuvre pour frapper notre rétine. L'œuvre n'a même plus besoin de la lumière artificielle, elle la produit elle-même et peut se regarder dans le noir complet, son invisibilité devenant alors impossible. Les objets de Lavier, nés dans l'indifférence, victimes du procès de la laideur, de la banalité, de l'impossible vénération, connaissent plus que quiconque le prix de leur nouveau statut. C'est une renaissance esthétique que l'artiste leur propose, par le soulignement de leurs qualités visuelles. Leur intensité optique a été considérablement amplifiée par l'artiste, ils nous apparaissent plus grands, plus vibrants, plus visibles, le traitement qu'ils ont subi concernant pour l'essentiel la focalisation sur leurs lignes.

Paul-François Vrancken, qualifie l'œuvre de Bertrand Lavier « chef d'œuvre de poésie du quotidien dont il est le compositeur »²¹⁰⁵. C'est sur cette notion de poésie sur laquelle il faut conclure. Nous avons déjà évoqué brièvement ce fait : on peut avoir une lecture poétique du travail de Lavier. Comme genre littéraire, la poésie consiste à prendre des mots concrets, contextualisés, déjà lourds de sens, des mots de tous les jours, susceptibles d'être employés par tous. C'est le choix de certaines associations inhabituelles de verbes et de noms, de noms et d'adjectifs, de verbes et d'adverbes, qui vont faire naître la poésie. Celle-ci jaillit lorsque le sens normal, commun, est rompu, et que la phrase privilégie une structure étrange et essentiellement esthétique. L'esthétique poétique est active lorsque l'on joue avec les sons ou avec les sens : certains mots vont être mis en relation parce que leurs sonorités les rapprochent, d'autres parce que leur sens s'en trouve altéré ou bien amplifié par l'association. Autrement dit, la poésie correspond parfaitement à cette notion d'intensification du réel. Par le biais de la poésie, le réel se présente sous un nouveau visage, et ces mots que nous employons tous les jours sans nécessairement y faire attention font désormais l'objet d'une attention toute particulière. Lavier lui aussi prend des morceaux de réalité, banals pour l'essentiel, qu'il va mettre dans un certain ordre. Le monde qui en est le produit est fabriqué à partir des fragments du nôtre, il lui ressemble et pourtant il en diffère. Ici les réfrigérateurs et les coffres-forts ne servent plus à stocker des choses, mais sont les parties d'une sculpture. Ici les pianos sonores sont des tableaux visuels, les miroirs sont aveugles et au lieu de regarder les autres, ne peuvent qu'être regardés, les vitrines ne laissent plus rien transparaître. Nos ours en peluche si familiers y ont été fétichisés par une autre culture – nos successeurs du futur ? nos envahisseurs ? –, et exposés comme des artefacts exotiques.

²¹⁰⁵ P.F. Vrancken, *Sons et lumières par Bertrand Lavier : expérience Pommery #6*, op.cit., p. 6.

Les parodies d'œuvres d'art y sont de véritables sculptures, et les vulgaires mannequins de cire ont droit à leur instant glamour. Le nom d'une couleur ne désigne rien de particulier. Tous ont été réinterprétés selon un point de vue esthétique, leur sens premier étant passé au second plan. Chacun a été subtilement déplacé, de manière à pouvoir être désormais envisagé comme une source d'intérêt visuel. C'est en inoculant dans ces items la possibilité esthétique que Bertrand Lavier parvient à transfigurer le banal.

La confrontation de l'œuvre de Bertrand Lavier avec la pensée de Nietzsche est fructueuse. Si nous ne franchissons pas le pas de dire qu'il y a une forme d'influence ou d'inspiration, nous pouvons en revanche constater une réelle communauté de pensée, sur plusieurs points. On retrouve chez Lavier la même volonté de ne pas se laisser faire face au monde qui l'entoure, de ne pas céder à la facile morosité. Nietzsche se débattait avec l'héritage romantique, tandis que Lavier naquit en tant qu'artiste dans les ruines de l'art conceptuel et à l'avènement de l'ère postmoderne. La pensée de Nietzsche, seule, est insuffisante pour expliquer l'intégralité du travail de Lavier, mais peut en revanche nous éclairer sur les raisons et les façons de la transformation des éléments du monde en œuvre d'art. On y retrouve l'explication de la nécessité d'un art artificiel, non spontané, véritable réorchestration de cette partition chaotique qu'est la vie. Pour eux, le point de départ de la création artistique est une forme d'insatisfaction, voire de souffrance par rapport à la nature, à partir de laquelle une réorganisation plastique, esthétique est nécessaire si on veut en jouir. En ce sens, Nietzsche nous permet de comprendre que l'activité artistique de Lavier est un processus vital, voire vitaliste. Lavier ne cherche pas à pétrifier les objets, à les muséifier, mais plutôt à inséminer un souffle de vie en eux. En les reléguant au rang de simples outils, nous n'en faisons que les vecteurs ou les facilitateurs d'activités. En le reconsidérant sous un jour esthétique, l'objet n'est plus un moyen mais une fin en soi. On peut enfin reconnaître l'existence de ces objets. Lavier nous permet de prendre possession du paysage qui nous entoure, de ne plus le refuser, de ne plus le subir, de ne plus nous soumettre de mauvaise grâce à sa fatale banalité, en nous proposant de jouer avec et d'en tirer une forme de merveilleux. Comme Nietzsche nous indiquait que les prêtres dionysiaques et Zarathoustra pouvaient chanter et danser tout en étant conscients de la triste réalité – ou plus précisément, à cause d'elle –, Lavier nous invite à ne plus chercher d'échappatoire dans l'exotisme, la fantasmagorie, dans un ailleurs poétique improbable, mais plutôt de chercher dans l'essence même de cette réalité, ce qui nous permet de nous en réjouir. Dans les deux cas, poser un voile esthétique sur le monde autorise l'Homme à ressentir de la joie. C'est en transfigurant le banal, en donnant un autre visage, plus lumineux, à ce que nous connaissons déjà, que l'artiste permet à ses semblables de mieux supporter la réalité. Précisément, c'est parce que l'artiste se sert de ce qui est insupportable à l'Homme que son travail est existentiellement indispensable, l'artiste étant capable de transformer la source de douleur en source de plaisir. Il montre à ses congénères que cette même réalité, qui lui paraît la plupart du temps sans surprise, voire triste, peut aussi tout à fait être réjouissante, étonnante et belle. On comprend ici que l'art nous enseigne à mieux regarder le monde, à « y regarder à deux fois ». Lavier comme Nietzsche pense qu'il est nécessaire de jouer avec la réalité, de l'aborder de manière légère, en un mot de

s'en faire une alliée, une partenaire, plutôt qu'un adversaire. L'art doit permettre cette appréhension plus facile du réel, celui-ci n'étant plus subi mais désiré. Si l'on voulait reprendre, en la modifiant, la fameuse phrase de Robert Filliou, pour Nietzsche et Lavier l'art est ce qui rend la vie plus réjouissante que l'art. Celui-ci ne doit pas être une évasion par rapport au premier, une chose totalement autre. Elle doit s'en tenir au contraire au plus près, tout en donnant le sentiment d'être autre chose, de plus puissant et de plus beau. La philosophie Nietzscheenne nous permet de voir l'art de Lavier comme la requalification esthétique de notre monde.

Conclusion générale

Au cours de cette étude, nous nous sommes attachés à détailler la façon dont Bertrand Lavier rend compte du réel dans ses œuvres, afin de déterminer quelle pierre il ajoutait à l'édifice historique contemporain du rapprochement entre l'art et la vie. Les différentes approches que nous avons appliquées nous ont permis de déterminer que l'artiste visait à réorganiser esthétiquement les éléments de notre environnement, qu'il s'agisse d'objets, d'images, ou des catégories artistiques et conceptuelles elles-mêmes. Cette recherche nous a notamment obligé à prendre en considération les réponses de deux artistes majeurs du XX^e siècle, aussi deux personnalités attachées à la figure de Lavier, la première qu'on lui applique de fait, la seconde dont il se réclame de lui-même... Marcel Duchamp et Andy Warhol constituent des étapes importantes dans l'histoire de la volonté de saisissement du réel dans l'art. Pour Marcel Duchamp, il s'agissait d'établir la nature immatérielle du fait artistique, activité mentale, intellectuelle, dont il fallait supprimer la vision de l'objet afin d'en extraire l'essence. Pour Andy Warhol, le réel est avant tout un ensemble d'images qui parvient à l'artiste, médium à demi-conscient devant choisir et travailler ces éléments, non pas par un langage textuel, mais par un langage visuel. Duchamp propose l'art en tant que champ mental, alors que Warhol propose l'art comme un champ plastique, bidimensionnel, dans lequel une mise en image infinie et permanente du monde est à l'œuvre, où la bombe atomique, Jackie Kennedy et la bouteille de cola sont autant de surgissements équivalents de la réalité.

Bertrand Lavier développe à leur suite un projet puisant dans ces deux dynamiques. Il est nécessaire ici d'insister sur la dimension historique de sa pratique : Lavier a tout au long de sa carrière cherché à allier le concept et la matière, qui peuvent être considérés comme les deux grands ennemis du siècle artistique. En proposant des œuvres qui sont à la fois les objets eux-mêmes et leur propre représentation, Lavier tente une synthèse paradoxale des fondements identifiés de l'art et cherche à ce que la pratique artistique surmonte les tensions théoriques qui l'ont animée, mais aussi parfois minée. En commentant les catégories à l'intérieur d'elles-mêmes et non plus depuis l'extérieur, Bertrand Lavier cherche à affranchir l'art de la part débilante de l'auto-examen, en fournissant à ses moyens propres la capacité d'interroger, commenter, renforcer le fait artistique, sans passer par des dynamiques externes, qu'elles fussent sociologiques, philosophiques, littéraires ou autre.

L'art est pour lui une « pensée plastique », une proposition esthétique – la plupart du temps visuelle – contenant sa propre interrogation et sa propre réponse. L'expression « pensée plastique » est ici entendue de la sorte : Bertrand Lavier a bien saisi les besoins et les dynamiques critiques de

l'art contemporain, qui depuis son commencement a entrepris de se mettre soi-même en question pour mieux rendre compte de la vie. Simplement chez lui, cette essence critique est devenue partie prenante de son pouvoir plastique. L'art ici, par sa présence physique, suscite l'interrogation, le débat, et engage une réponse. Lorsque Lavier met une couche de peinture sur un objet, il ne s'agit pas d'une œuvre à propos de la peinture, mais d'une proposition concrète, effective, de ce qu'elle est, une « mise en vision » de la peinture. Œuvre et commentaire sur l'œuvre sont tout entier contenus dans la strate de pigment ajoutée par l'artiste. Il ne s'agit ni d'une pure forme, ni d'une théorie, mais d'un mélange inextricable. Cette union entre matière et concept n'est sûrement pas l'apanage de Lavier, loin s'en faut. Simplement, il est l'un des rares à en faire le programme de son art.

L'un des points de départ de notre réflexion était que Lavier faisait état de multiples couches de réalité du support convoqué, qui est tout à la fois l'outil et sa peinture, l'item et son image, ce qu'il est, ce à quoi il sert, ce qu'il symbolise, l'émotion qu'il provoque désormais, s'il peut être à la fois une sculpture et une peinture, etc. Chez lui apparaît nettement l'idée que les choses ne sont pas forcément telles qu'on les catégorise au premier coup d'œil et que même l'environnement le plus direct, le plus connu, le plus maîtrisé, peut dissimuler une part d'inattendu. Le réel est de fait un ensemble dont nous ne percevons que des fragments. Qu'il soit pensé ou perçu, le réel ne nous arrive que recomposé, filtré. La conceptualisation philosophique n'échappe pas à cela. Mettre le monde en concept, le découpé en mots-clés « liberté », « vérité », « beauté », etc. ne consiste au fond qu'en une réorganisation pratique de l'infini désordre de la réalité. La conceptualisation peut apparaître dès lors comme une esthétisation du réel²¹⁰⁶, au sens où il rend le monde plus beau qu'il n'est, qu'il s'agit d'une façon de le voir, acceptable sur le plan rationnel. Lavier prend acte de cette fragmentation et entreprend d'arranger ces fragments de façon à créer un moment de jamais-vu.

Lavier dit qu'il apporte des réponses, là où le chant habituel de l'art contemporain est qu'il faut poser des questions. Ici l'artiste fait entendre un son de cloche différent, une façon nouvelle, ou inhabituelle, de s'emparer du fait artistique. Lavier ne propose pas un art « à faire », mais un événement esthétique à prendre ou à laisser. L'art d'aujourd'hui, et depuis la fin de la guerre, est un art d'idées, un art de bons coups, un art de critiques aussi. C'est un art à expliquer, à décortiquer, quelque chose « dont on parle ». En cherchant à le démocratiser, à le désacraliser, et l'éclairer, les artistes ont transformé l'expérience mystique, individuelle, en activité sociale et rationnelle. Du lien de l'œuvre à L'Homme, est-on passé du lien entre l'œuvre et les Hommes et le monde, soit, tous les Hommes. Tentative réactionnaire ou recherche de l'essence, Lavier cherche à reconnecter l'Homme directement à l'œuvre, tout en prenant compte du chemin parcouru par ses aînés. Il veut créer un art que l'on voit, que l'on ressent, où la compréhension et le cheminement intellectuel est intuitif, tacite. Il ressent que les œuvres contemporaines sont faites pour être discutées, et cherche à faire que les siennes soient regardées. Les dernières décennies furent celles d'un art du « document ». Ce document était un élément de narration à mobiliser pour créer des

²¹⁰⁶ Il n'y a qu'à relire les différentes versions que chacun en a, comme le prouvent les quelques définitions citées en introduction.

récits plus grands, visant à englober l'époque. C'est le fond des pratiques curatoriales depuis Harald Szeemann jusqu'à Eric Troncy, et ceci illustre du reste l'importance prise par les commissaires d'exposition²¹⁰⁷. Lavier cherche à faire de l'œuvre un événement unique et perturbant. Chez lui, la réalité est vivante, mutante. Le spectateur peut avoir l'impression que chaque pièce dit la même chose, qu'est à l'œuvre un discours répétitif, une variation parfois minime du même thème. Mais cela montre finalement que la réalité de cette idée du monde, de cette représentation, a plusieurs illustrations possibles, et que cette approche relativiste peut être elle aussi relativisée, ce qui permet de connecter chez l'artiste le fond et la forme. Lavier cherche à ré-émettre le réel « par mille biais légers », chacun étant à sa façon une manière de nous amener à voir la réalité comme une perception construite et multiple, dont l'art est l'expression esthétique.

Chez Lavier tout est plastique, tout est représentation. Il n'y a pour s'en convaincre qu'à considérer sa dernière exposition en octobre 2013 chez Yvon Lambert « Walt Disney Productions 1947 - 2013 ». Avec la « touche Van Gogh » l'artiste s'y réappropria des images qui n'étaient pas les siennes, les fameuses images de la bande dessinée de Mickey, ou plutôt, feint de le faire, puisque la touche en question ne lui appartient pas non plus. Deux salles : l'une « classique », avec des œuvres non retouchées, une peinture et une sculpture, et la seconde avec une douzaine de peintures issues de la même série, mais cette reprises à la touche Van Gogh. La première salle figure encore un mur jaune, symbole de la bande-dessinée et de l'univers fictionnel de Mickey, aide contextuelle permettant au spectateur de se situer dans ce milieu narratif. L'artiste n'a pas jugé utile de le faire pour la seconde salle, comme si la touche de peinture était un acte suffisant. Il s'agit d'une ode à la peinture qui finit invariablement par faire de ce qui lui chante à partir de tout support qu'elle jugera opportun de mobiliser. Les défauts d'impression très postmodernes dans la première version sont ici surlignés, validés, immortalisés par de la « vraie » peinture, et deviennent motifs. L'artiste n'a d'ailleurs pas repeint partout et nous fait sentir la différence. La puissance visuelle n'est pas la même, l'impact est sans commune mesure, les images prennent la place qui leur est due. Elles apparaissaient floues à cause de l'agrandissement, les voici plus franches, immédiates. Il s'agit surtout d'aller plus loin dans la représentation : il fait des peintures d'impressions de photographies d'un dessin complètement imaginaire. Ici la pose de pigment est le seul moment de concrétion. C'est seulement ce dernier traitement qui apporte à l'œuvre un morceau d'objet tiré du réel. Ce morceau vient en toute fin de chaîne d'une suite de représentations de représentations, et pourtant ce fragment de réalité n'est utilisé que pour créer une couche de représentation supplémentaire. La dernière proposition de Lavier apparaît comme une actualisation vertigineuse de la domination de la représentation dans notre espace de vie, en accouchant d'un art qui n'est fait que de représentation pure. Cette dimension fictive chez Lavier n'est pas moralisée, et s'accorde de la sorte avec la fameuse déclaration de Debussy : « L'art est le plus beau des mensonges »²¹⁰⁸. Pour

²¹⁰⁷ C'est du reste l'essentiel de la critique faite par Ingrid Luquet-Gad à l'exposition *Les Aventures de la vérité*, commissionnée par Bernard-Henri Lévy à la Fondation Maeght du 29 juin au 11 novembre 2013. L'auteur y reproche au commissaire-philosophe de n'avoir placé les œuvres qu'en tant qu'illustrations d'un propos plus grand, et pis, en tant que symbole que quelques philosophes. Cf. <http://www.zerodeux.fr/specialweb/bhl-fondation-maeght/>

²¹⁰⁸ C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits (1901-1914)*, Gallimard, Paris, 1987, p. 66

Bertrand Lavier, l'art a pour mission définitive de réexprimer la réalité au moyen de surgissements plastiques, où le monde nous apparaît à la fois reconnaissable mais extrêmement réjouissant, un monde où les réfrigérateurs sont de belles pièces géométriques poids-plumes, où tout objet peut devenir peinture, un monde-Lego dont il suffit de réarranger les briques pour faire jaillir la beauté. Il se reconnecte ainsi avec le but ancestral de l'art de nous rendre la réalité plus supportable. Le réel chez Lavier, est un grand puzzle : il ne s'agit que d'un assemblage d'objets devenus images, et l'artiste dispose du pouvoir magique de mettre les pièces dans l'ordre qu'il faut, ou en tous cas d'un don pour trouver un sens imprévu pour les imbriquer, mais dont le résultat est bien plus troublant, et surtout plaisant. Ici se trouve la réponse à notre toute première question. Comment Lavier transforme la simple addition d'un réfrigérateur et d'un coffre-fort en belle sculpture ? Par l'acceptation joyeuse du réel le plus trivial, et de la nécessité de mettre ce réel en perspective de façon esthétique, donnant au monde des propriétés magiques qu'il n'est plus besoin de chercher dans la fantasmagorie, l'Ailleurs, ou les paradis artificiels. Ce faisant, Lavier accomplit à l'extrême le mariage explosif et paradoxal de l'art et de la vie, éternellement dissemblables et éternellement dépendants, en livrant des propositions qui sont simultanément des éléments de notre existence quotidienne et des œuvres d'art intouchables, livrant l'essence même de l'art, en tant que réalité « bien maquillée ».

Nous avons eu besoin des lumières du Postmodernisme et de Nietzsche pour accoucher d'un modèle permettant d'expliquer que Lavier réorganise le réel esthétiquement, sans pour autant dissimuler sa violence et la tension de ses contradictions. D'autres pistes auraient pu être creusées : la notion d'absurde chez Camus notamment, peut s'avérer comme une source fertile de renseignements. De la même façon, nous avons très rapidement abordé l'affection de l'artiste pour Borgès. Des rapprochements plus précis sont sûrement là, à attendre que quelqu'un les exhume et les exploite, d'autant que l'auteur est rattaché au courant du « réalisme magique » – on aurait pu aussi utiliser ce terme pour Lavier – dans lequel la réalité est parcourue d'événements et d'agissements magiques inexplicables, inexpliqués, mais qui font pourtant partie de sa substance. L'œuvre de Lavier résonne au fond avec nombre de tentatives contemporaines de saisissement du monde qu'il s'agisse de la littérature ou des arts plastiques. Les cas de Camus ou de Borgès sont symptomatiques. A la suite de Nietzsche, qui a préféré pour le « Zarathoustra » le poème chanté à l'explication rationnelle philosophique pour mieux contrer celle-ci et faire état du chaos de la réalité, Camus comme Borgès ont eu aussi délaissé la forme classique pour préférer la fiction et laisser la vérité éclater esthétiquement. Chez ces auteurs, les mots et les structures de phrases étaient des matières plastiques dont le travail permettait un résultat bicéphale, esthétique et conceptuel. Chez Lavier, ceci est présent dans la mobilisation des objets. Ce type de pratique est à surveiller. A l'heure de la dématérialisation du monde, où le réel est de plus en plus numérisé, les objets et autres prismes culturels perdent peu à peu leur corporéité. Lavier réagit à la conceptualisation de l'art à la période des années 1960 et 1970 par la rematérialisation et la mise en scène esthétique de la double face de l'art, visuelle et mentale. Quand le monde lui-même se dématérialise, comment réagissent les artistes ? Gabriel Kuri et Rachel Harrison continuent de

travailler esthétiquement avec les objets communs, cette dernière déclarant que « les choses représentent elles-mêmes et représentent en même temps autre chose »²¹⁰⁹. Artie Vierkant, figure marquante du net-art et théoricien important du « Post-Internet », note dans son essai « The Image Object Post-Internet »²¹¹⁰ que désormais, l'œuvre d'art, même physique, est principalement abordée par le prisme d'un écran d'ordinateur et qu'elle doit donc être en amont conçue pour ce rapport numérique, avant de trouver une concrétion particulière pour les expositions. Chacun admet au fond que l'œuvre, sa fonction, sa nature première, est celle de la représentation, et que le réel ne se construit qu'à partir d'elle. Les artistes émergents aujourd'hui, et ceux qui les suivront, furent formés par le biais des écrans, et ne connurent bien des œuvres constituant leur patrimoine et leurs influences majeures qu'au travers d'une lucarne, et non des objets eux-mêmes. Pour ces créateurs nés à la fin du XX^e siècle ou au début du suivant, le contact artistique se fait essentiellement sur le terrain de la représentation. Il est certain que pour une partie non-négligeable des artistes d'aujourd'hui, de demain, ou de la décennie suivante, l'un des débats fondamentaux sera cette place de l'œuvre en tant qu'image, et de sa transmission en tant que contenu purement iconique sur des terminaux inattendus, qu'il s'agisse de *smartphone*, de tablette, ou de toute autre invention écranique. En actant les éléments du réel comme image à mobiliser et à retravailler, l'exemple de Bertrand Lavier peut et pourra leur servir de point d'accroche ou répulsion.

Si l'avenir est incertain et que le choix ou non des artistes d'objectiver leurs représentations s'avère une perspective passionnante à étudier, Bertrand Lavier a fourni sa réponse. L'art doit acter le caractère représentationnel du réel sans chercher à s'en départir, et en fournir une mise en scène intentionnelle et esthétique afin de répondre à l'éternel besoin humain de transfiguration du monde, espace considéré par l'homme comme un donné qu'il espère pouvoir réinventer à volonté. La mission de l'art, chez Lavier, n'est pas tant de fournir « une image de plus », que d'octroyer aux hommes un moment d'émerveillement, une rupture visuelle dans leur quotidien, de les amener à considérer que le monde dans lequel ils vivent, ce monde qu'ils pensent connaître et maîtriser, renferme sa part d'inattendu, de surprise et de beauté, et que même le plus banal des réfrigérateurs peut être le support de l'étonnement esthétique.

²¹⁰⁹ Citée par A. Launay « L'objet, la chose et le n'importe quoi dans la sculpture de Rachel Harrison », *in 02*, n° 67, Automne 2013, association Zoo galerie, Nantes, 2013, p. 24.

²¹¹⁰ http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_a4.pdf

BIBLIOGRAPHIE

I. Généralités

1) Dictionnaires

BARRE DESPOND (dir.) Arlette, *Dictionnaire International des Arts Appliqués et du Design*, Editions du Regard, Paris, 1996.

Dictionnaire Hachette Encyclopédique de Poche, Hachette Livre, Paris, 2001.

DUROZOI Gérard (dir.) *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Hazan, Paris, 1992.

MALVOISIN Alain, *Dictionnaire international de la sculpture moderne et contemporaine*, Editions du regard, Paris, 2008.

2) Textes théoriques

(Coll.) *Histoire de la Philosophie I Orient - Antiquité - Moyen Age*, Pléiade, Gallimard, 1969.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est ce que le contemporain ?* Rivages Poche, Petite Bibliothèque, Paris, 2008.

BAQUE Dominique, *Visages, du masque grec à la greffe du visage*, Editions du Regard, Paris, 2007.

BARTHES Roland *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, Paris, 1975.

BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, coll. Folio Essais, Denoël, Paris, 1970.

BAUDRILLARD Jean, *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, coll. l'Espace critique, Galilée, Paris, 1990.

BEAUBATE Yannick, *le Nihilisme et la morale de Nietzsche*, coll. « Découvrir », Larousse, Paris, 1994.

CELANT Germano, *Inexpressionnisme. L'art au de-là de l'ère postmoderne*, Adam Biro, Paris, 1989.

DANTO Arthur C., *L'assujettissement philosophique de l'art*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1993.

DANTO Arthur C., *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1981, 1989.

DE DUVE Thierry, *Nominalisme pictural*, Les Editions de Minuit, Paris, 1984.

DEJARDIN Bertrand, *L'Art et la vie. Ethique et esthétique chez Nietzsche*, Ouverture Philosophique, L'Harmattan, Paris, 2008.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1965.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, Paris, 1966.

HARRISON Charles, WOOD Paul, *Art en théorie. 1900-1990*, Hazan, Paris, 1997.

HERTZ Richard, *Theories of Contemporary Art. Second Edition*. Prentice Hall Inc., Upper Saddle River, 1985, 1993.

KESSLER Mathieu, *L'esthétique de Nietzsche*, Thémis Philosophie, PUF, Paris, 1998.

KESSLER Mathieu, *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, Thémis Philosophie, PUF, Paris, 1999.

LACOSTE Jean, *La philosophie de l'art*, Que sais-je, PUF, Paris, 1981.

LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962.

LIPOVETSKY Gilles, *Les temps hypermodernes*, coll. Nouveau Collège de Philosophie, Grasset, Paris, 2004.

LYOTARD Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, coll. débats, Editions Galilée, Paris, 1988.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, GF Flammarion, Paris, 1969, 1996.

NIETZSCHE Friedrich, *Fragments posthumes automne 1885-automne 1887*, NRF, Gallimard, 1978.

NIETZSCHE Friedrich, *Fragments posthumes automne 1887-mars 1888*, NRF Gallimard, Paris 1976.

NIETZSCHE Friedrich, *Fragments posthumes, automne 1884-automne 1885*, NRF, Gallimard, Paris, 1982.

NIETZSCHE Friedrich, *Fragments posthumes, début 1888- janvier 1889*, NRF, Gallimard, Paris, 1977.

NIETZSCHE Friedrich, *Fragments posthumes, été 1882-printemps 1884*, NRF, Gallimard, Paris, 1997.

NIETZSCHE Friedrich, *Fragments posthumes, printemps-automne 1884*, NRF, Gallimard, Paris, 1982.

NIETZSCHE Friedrich, *Humain trop humain I et fragments posthumes (1876-1878)*, NRF, Gallimard, Paris, 1988.

NIETZSCHE Friedrich, *Humain trop humain II, Opinions et sentences mêlées*, NRF, Gallimard, Paris, 1988.

NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Classiques de la Philosophie, Livre de Poche, Paris, 2009.

NIETZSCHE Friedrich, *Le gai savoir et fragments posthumes, été 1881-été 1882*, NRF, Gallimard, Paris, 1982.

NIETZSCHE Friedrich, *Par delà bien et mal et La généalogie de la morale*, NRF, Gallimard, Paris, 1971.

WATZLAWICK Paul, *La réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*, Seuil, Paris, 1978.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Remarques sur les couleurs*, Trans-Europ-Repress et Gérard Granel, Mauzevin, 1977 1983, 1984, 1997.

3) Textes historiques

(Coll.), *Brancusi et Duchamp*, Les carnets de l'Atelier Brancusi, Regards historiques, Centre Georges Pompidou, Paris, 2000.

APOLLINAIRE Guillaume, *Chroniques d'art (1902-1918)*, Gallimard, Paris, 1960.

ARCHER Michael, *L'Art depuis 1960*, Univers de l'art, Thames & Hudson, Paris, 1998.

COHEN Françoise, TABBART Marielle (dir.) *La Sculpture de Derain à Séchas*. *Collection du Centre Pompidou*, Musée National d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, 2003.

COLLINS Judith, *La Sculpture aujourd'hui*, Phaidon, Paris, 2008.

GODFREY Tony, *L'Art conceptuel*, « Art et Idées », Phaidon, Paris, 2003.

HOUSEZ Judith, *Marcel Duchamp, biographie*, Grasset, Paris, 2006.

LECOMTE-DEPOORTER Isabelle, *Le Pop Art*, coll. Tout l'art, Grammaire des styles, Flammarion Paris, 2001.

MARCADE Bernard, *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, Flammarion, Paris, 2007.

WARHOL Andy, HACKETT Pat, *Popisme, les années 1960 de Warhol*, Flammarion, 1980, 2007.

WOOD Béatrice, *I Shock Myself*, Chronicle Books, San Francisco, 1989.

4) Monographies

(Coll.) *Dan Flavin, lumière fluorescente*, National Gallery of Canada, Vancouver, 1969.

(Coll.) *Robert Combas, les Années chaudes*, Somogy Editions d'art, Musée de Châteauroux, Paris, 2001.

(Coll.) *Yan Pei-Ming, Fils du Dragon*, Les presses du réel, 2003.

BELL Tiffany, GOVAN Michael, Dan *Flavin, une rétrospective, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 9 juin - 2 octobre 2006*, Paris-Musées, Paris, 2006.

BOURDON David, *Andy Warhol*, Flammarion, Paris, 1989.

CASTELLI Leo, *Jasper Johns*, Editions Assouline, Paris, 1997.

CLAIR Jean (dir.), *Marcel Duchamp : tradition de la rupture ou rupture de la tradition*, Union générale d'éditions, coll. 10-18, Paris, 1979.

CLAIR Jean, *Sur Marcel Duchamp, et la fin de l'art, Recueil de textes extraits de diverses revues et publications, 1977-1987*, Gallimard, coll. Art et Artistes, Paris, 2000.

CUEFF Alain (dir.), *Warhol, le grand monde d'Andy Warhol*, RMN, Paris, 2009.

DANTO Arthur C., *Andy Warhol*, Les Belles Lettres, coll. Le goût des idées, 2011.

DE DUVE Thierry, *Résonances du Ready-Made. Duchamp entre Avant-Garde et Tradition*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.

DE FONTAINE, Jean-Pierre *Alfred Grévin, de Tonnerre à Montmartre*, ed. de Bourgogne, Messigny-et-Ventoux, 2007.

DENOYELLE Françoise, *Studio Harcourt 1934-2009*, ed. Nicolas Chaudin, Paris, 2009.

DUCHAMP Marcel, SANOUILLET Michel, *Duchamp du signe*, Flammarion, Paris, 1975.

DUCHAMP Marcel, SANOUILLET Michel, *Marchand du sel*, coll. 391, Paris, Le Terrain Vague, 1959.

EMMERLING Leonhard, *Basquiat*, Taschen, Köln, 2003.

GERVAIS André, *C'est Marcel Duchamp dans « la fantaisie heureuse de l'histoire »*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 2000.

GUILBERT Cécile, *Warhol Spirit*, Grasset, Paris, 2008.

HULTEN Pontus *Copie conforme ? 18 avril- 11 juin 1979*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1979.

HULTEN Pontus, DUMITRESCO Natalia, ISTRATI Alexandre, *Constantin Brancusi*, Flammarion, Tout l'art, Paris, 1995.

JUDOVIĆ Dalia, *Déplier Duchamp : Passages de l'art*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2000.

KOZLOFF Max, *Jasper Johns*, Harry N. Abrams, INC Publishers, New-York, 1967.

KUH Katherine, *The Artist's Voice (Sur Marcel Duchamp)*, Harper & Row, 1960.

LEBEL Robert, *Marcel Duchamp*, Belfond, Paris, 1989.

McSHINE Kynaston (dir.) *Andy Warhol Rétrospective*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990.

NAUMANN Francis, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de sa reproduction mécanisée*, Hazan, Paris, 1999.

PAZ Octavio, *L'Apparence mise à nue*, Gallimard, coll. Les essais, Paris, 1977.

SCHUSTER Jason, « Alentours de Marcel Duchamp » in *La Quinzaine Littéraire* n° 188, Paris, 1974.

SCHWARZ Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Abrams, New-York, 1970.

TABART Marielle, *Brancusi, L'inventeur de la sculpture moderne*, Gallimard, Centre Georges Pompidou, 1995.

WARHOL Andy, HACKETT Pat, *Ma Philosophie de A à B et vice versa*, Flammarion, Paris, 1977, 1990.

5) Romans

KUNDERA Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Folio, 1984, 1987.

PALAHNIUK Chuck, *Choke*, Folio, Paris, 2002.

SOSEKI Natsume, *Je suis un chat*, Connaissance de l'Orient, Gallimard, Unesco, Paris, 1998.

6) Entretiens

CABANNE Pierre, DUCHAMP Marcel, *Marcel Duchamp, Ingénieur du Temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Belfond, Paris, 1967.

ROBERTS Francis, « I Propose to Strain the Laws of Physics », entretien avec Francis ROBERTS, *in Art News*, vol.n° 67, n° 8, décembre, 1968.

<http://www.ina.fr/art-et-culture/musees-et-expositions/video/CPD07011070/marcel-duchamp.fr.html> (1967).

II. LAVIER

1) Livres généraux

FRANCBLIN Catherine, « La rematérialisation de l'art », *Contemporanea*, New-York, 1990.

MARCADE Bernard, *Il n'y a pas de second degré. Remarques sur la cat. de l'artiste au XX^e siècle*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999.

RESTANY Pierre, *Les Objets-plus*, Ed. La différence, Paris, 1999.

SOUTIF Daniel, « L'objet et l'art contemporain », *Qu'est-ce qui est contemporain, Transversalité 1*, CAPCc-Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1990.

STECH Fabian, *J'ai parlé avec Lavier Annette Messager Sylvie Fleury Hirschhorn Pierre Huyghe Delvoye D. G.-F. Hou Hanru Sophie Calle Ming Sans et Bourriaud*, Les presses du réel, Dijon, 2007.

TRONCHE Anne, LATREILLE Emmanuel, *Le Fonds Régional d'Art Contemporain de Bourgogne, 1984-2000*, Editions du Frac, Dijon, 2000.

2) Monographies.

FRANCBLIN Catherine, *Bertrand Lavier*, Flammarion, Centre National des Arts Plastiques, « La création contemporaine », Paris, 1999.

LAVIER Bertrand, *Conversations, 1982-2001*, Musée d'art Moderne et contemporain, Genève, 2001.

LAVIER Bertrand, *Random*, Janninck «L'art en écrit », Paris, 2002.

3) Catalogues d'expositions collectives.

(coll.) *Leçon de choses*, Maison de la Culture, Chalon-sur-Saône, 1982.

Coll.) *Art Français du XXe siècle : 1975~1987*, Musée d'art contemporain de Séoul, 25 mai 1988-25 juin 1988, ARC, Paris, 1988.

COULANGE Alain, *Peut-être : Bertrand Lavier, Niele Toroni*, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, Les presses du réel, Dijon, 1994.

DOUROUX Xavier, « *Suite (seconde partie)* », *Liberté et Egalité*, Museum Folkwang, Essen et Kunstmuseum Wihterthur, 1989.

DOUROUX Xavier, *8 Ateliers d'artistes en Bourgogne*, Maison de la culture, Chalon-sur-Saône, 1980.

3) Catalogue d'expositions individuelles.

(coll.) *Bertrand Lavier*, galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, Paris, 1991.

(coll.) *Bertrand Lavier*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris-Musées, Paris, 2002.

(coll.) *Bertrand Lavier*, Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli, éditions Charta, Milan, 1996.

(Coll.) *Bertrand Lavier*, Nouveau musée, Villeurbanne-Lyon ; Kunsthalle, Berne, 1984.

(coll.), *Bertrand Lavier « Bertrand Lavier »*, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1985.

(coll.), *Bertrand Lavier*, Athénéum, Le Consortium, musées des Beaux-Arts, Dijon ; Musée de peinture et de sculpture, Grenoble, 1986.

(coll.), *Bertrand Lavier, Roma*, Les presse du réel, Dijon, 2009.

(coll.), *Sons et lumières par Bertrand Lavier : expérience Pommery #6*, Beaux-Arts Magazine hors-série, TTM, Paris, Reims, 2010.

DURAND Guillaume, *Bertrand Lavier*, Atomniums, Xavuer Hufkens, Bruxelles, 2007.

GAUTHIER Michel, *Bertrand Lavier, depuis 1969*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2012.

GAUTHIER Michel, DURAND Guillaume, *Bertrand Lavier, depuis 1969*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2012.

HEGYI Lorand, MILLET Catherine, *Bertrand Lavier*, Musée d'art moderne de la ville de Saint-Etienne Métropole, Milan Silvana Editoriale, Saint-Etienne, 2011.

HEGYI Lorand, RESTANY Pierre, *Bertrand Lavier*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne, 1992.

LEMOINE Serge, MILLET Catherine, *Bertrand Lavier/Edouard Manet, Correspondances*, Musée d'Orsay « Correspondances », Paris, 2008.

MARCADE Bernard, GRINBAUM-SALGAS Blanche, *Bertrand Lavier, Aftermoon*, STUM Art Foundation, Culturesfrance Art Guise, Moscou, Paris, 2010.

MARTIN Jean-Hubert, *Bertrand Lavier présente « La peinture des Martin de 1603 à 1984 »*, Kunsthalle, Berne, 1984.

MARTIN Jean-Hubert, *Bertrand Lavier*, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris, 1995.

NURISDANY Michel, VERZOTTI Giorgio, *Bertrand Lavier*, Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, Leonardo de Luca, Milan, 1991.

OBRIST Hans-Ulrich, *Argo*, Cantz, Ostfildern, 1994.

SOUTIF Daniel, OLIVA Achille Bonito, *Bertrand Lavier à Prato : une exposition*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2004.

TRONCY Eric, *Bertrand Lavier, Vitrines*, Editions Yvon Lambert, Paris, 2000.

TRONCY Eric, COULANGE Alain, *Bertrand Lavier « Cinq pièces faciles »*, Centre d'art contemporain de Cluny (Ecuries de Saint-Hugues). Cluny, 1995.

5) Articles de journaux

André PARINAUD « Dialogue à deux voix », *Galerie Jardin des Arts*, n° 131, 1973.

ARNAUDET Didier, « Histoires de sculpture », *Flash Art France*, n°5, automne 1984.

AZIMI Roxana, « Bertrand Lavier - artiste », *Le Journal des arts*, n° 338, 2011.

BERNARD Sophie, « Harcourt/Grévin par Bertrand Lavier », *Images Magazine*, mai-juin, 2005.

BESSON Christian, DOUROUX Xavier, GAUTHEROT Franck, « L'art du commentaire de Bertrand Lavier », entretien, *Les Années 80*, n°1, novembre 1983.

BIRNBAUM Daniel, « Bertrand Lavier, Entretien », *Artforum*, avril 2003.

BORDAZ Jean-Pierre, « Cinq Pièces Faciles de Bertrand Lavier, la peinture et ses énigmes », *Opus International*, n°86, automne 1981.

BOUISSET Maiten, « Lavier jette un froid », *Beaux-arts Magazine*, n° 87, février 1991.

BOULBES Carole, « Bertrand Lavier », *Artpress*, n° 259, juillet-aout 2000.

BOURRIAUD Nicolas « La méthode de Bertrand Lavier », *Globe*, mars 1991.

BOUSTEAU Fabrice, « Conversation avec Bertrand Lavier : « Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde », *Beaux-Arts magazine* n° 340, Octobre 2012.

BREERETE Geneviève, « Bertrand Lavier, l'art greffé sur le réel », *Le Monde*, 6 juin 2002.

CABANNE Pierre, « Pourquoi Lavier biaise-t-il ? », *Le Matin*, 6 mars 1987.

CABANNE Pierre, « Lavier et Mickey, la peinture qu'est-ce-que c'est ? » *Le Matin*, 1^{er} avril 1985.

CELANT Germano « A Brush with the Real. Bertrand Lavier. Painting in the Light of Everyday », *Artforum*, octobre 1985.

CENA Olivier, « Un plein bidon de concepts », *Télérama*, n° 3043, 10 mai 2008.

CENA Olivier, « Dégommages », *Télérama*, 3 juillet 2002.

CHRISTOV-BAKARGIEV Carolyn, « Bertrand Lavier », *Flash Art*, n° 136, octobre 1987.

COLARD Jean-Max, « Les objets de plaisir », *Les Inrockuptibles*, 12 juin 2002.

COLARD Jean-Max, « Bertrand Lavier, Expositions, 1976-2001 », *Artforum*, mai 2001.

COLLIARD Eric, DOUROUX Xavier, GAUTHEROT Franck, « Conversations avec Bertrand Lavier », *Plus*, n° 1, Dijon, 1985.

COLONNA-CESARI Anne, « Bertrand Lavier », *L'Express*, 20 juin 2002.

CONTI Viana, « Bertrand Lavier » *Flash Art*, n° 42, janvier-février 1988.

CORNAND Brigitte, « La Giulietta concassée de Lavier », *Le Jour*, 1^{er} juin 1993.

CORNAND Brigitte, « Bertrand Lavier recadre tout » *Actuel*, février 1991.

CORNAND Brigitte, « Objets de l'art et objets d'art » *Artpress*, n° 90, mars 1985.

CRIQUI Jean-Pierre, « Country Sculpture », *Artforum*, octobre 1994.

CUVELIER Pascaline, « Name Games, The Art of Bertrand Lavier », *Artforum*, vol. 35, n° 7, mars, 1997.

CUVELIER Pascaline « Bertrand Lavier sous haute tension », *Libération*, 17 décembre 1991.

CUVELIER Pascaline, « Canapé, table, frigo meublent l'art moderne », *Libération*, 15 mai 1995.

DAGEN Philippe, « L'art premier bien policé de Bertrand Lavier », *Le Monde*, 26 avril, 2008.

DE BURE Gilles, « L'Homme du jour », *Vogue Hommes*, n° 66, février 1984.

DE LA FORTERIE Maud, « Entreprise Lavier. Les choses de la vie transformées en choses de Lavier », *Art actuel*, juillet-août 2002.

DEBAILLEUX Henri-François, LEBOVICI Elisabeth, « Bertrand Lavier. Je renouvelle la peinture avec des tubes de néon » entretien, *Libération*, 24 juillet 2004.

DESCENDRE Nathalie « Bertrand Lavier, le plaisir et son contraire », *Parachute*, n° 49, décembre 87, janvier, février 1988.

DOUROUX Xavier, GAUTHEROT Franck, « Bertrand Lavier », *Artistes*, n° 90, mars 1985.

DUPONT Valérie, « Bertrand Lavier », *Opus International*, n° 108, mai-juin 1988.

FARINE Manou « Bertrand Lavier, trublion dans le paysage de l'art », *L'œil*, n° 602, mai, 2008.

FOUCART Bruno, « Bertrand Lavier à Grenoble », *Le Quotidien de Paris*, 19 mars 1987.

FRANCLIN Catherine, « Logique de la spirale. 1997 : Bertrand Lavier chez Denise René », *Artpress 2*, n° 5, mai-juin-juillet, 2007.

FRANCLIN Catherine, « La maison Lavier », *Artpress*, n° 307, décembre 2004.

FRANCLIN Catherine, « Ceci n'est pas un frigo », *Contemporanea*, n° 20, septembre 1990.

FRANCLIN Catherine « Bertrand Lavier, une certaine idée de la peinture », *Artpress*, n° 86, novembre 1984.

FRANCLIN Catherine, « Bertrand Lavier at the Nouveau Musée », *Art in America*, février 1984.

GAUTHIER Michel, « Bertrand Lavier. Etre ou ne pas être », *Retour d'y voir*, n° 1-2, 2008.

GAUTHIER Michel, « Sur le motif. Les objets peints de Bertrand Lavier », *Les Cahiers du Musée National d'art Moderne*, n° 79, printemps 2002.

GAUTHIER Michel, « Bertrand Lavier », *Critique d'art*, n° 18, automne 2001.

GAUVILLE Hervé, « Lavier sur Lavier », *Libération*, 22 février 1991.

GAUVILLE Hervé, « C'est Lavier et personne d'autre », *Libération*, mars 1988.

GODELUCK Armelle « Bertrand Lavier », *L'express*, 1^{er} avril 1999.

GOURMELON Mo, « Bertrand Lavier, l'art et la manière de disposer de l'art »
entretien, *Artefactum*, novembre-décembre 1986.

GRANDJEAN Emmanuel, « Auto yo-yo au Mamco », *Tribune de Genève*, 16 mai
2001.

GRANDJEAN Emmanuel, « Bertrand Lavier au Mamco », *Tribune de Genève*, 7
juillet 2001.

GRANDJEAN Emmanuel, « Bertrand Lavier a préféré l'art aux fleurs », *Tribune
de Genève*, 31 mai 2001.

GROUT Catherine, « Bertrand Lavier », *Flash Art France*, n° 10, mars 1986.

GRUMBERG Amiel, « Bertrand Lavier, Niele Toroni », *Artpress*, n° 303, juillet-
août 2004.

HAHN Otto, « Coup de cœur, Bertrand Lavier », *L'Express*, 7 mars 1991.

Hector OBALK « Bertrand Lavier barbouilleur d'objets », *Libération*, 20
novembre 1981.

HENRIC Jacques, « La grande joie des longs chantiers », *Artpress*, n° 155,
février 1991.

HUET Virginie. « Bertrand Lavier, l'art du décalage », *Connaissance des arts*,
n° 660, mai 2008.

HUSER France, « Lavier au Musée d'art moderne. La nostalgique du futur », *Le
Nouvel Observateur*, 6 juin 2002.

JODIDIO Philip, « Le nouvel académisme », *Connaissance des arts*, n° 435, mai 1988.

KRAVAGNA Christian, « Bertrand Lavier », *Artforum International*, vol. 31, n° 8, avril 1993.

LAURENT Raphael, « Objets manipulés, avez-vous une âme ? », *Artpress*, n° 148, juin 1990.

LAVIER Bertrand, *Plus* n° 34, Dijon, printemps 1988.

LAVRADOR Judicaël, « Bertrand Lavier deux-en-un », *Dits*, n°1, septembre 2002.

LAWLESS Catherine, « Entretien avec Bertrand Lavier à propos de *Brandt/Haffner* », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 24, mai 1988.

LE FOLL Nathalie, « Et re-voilà Bertrand Lavier », *Connaissance des arts*, n° 595, juin 2002.

LEBOVICI Elisabeth, « Lavier, l'art en effet », *Libération*, 13 juin 2002.

LEBOVICI Elisabeth, « Lavier joue la relecture haute couture », *Libération*, 29 août 2001.

LEBOVICI Elisabeth, « Le monde cinq sur cinq », *Libération*, 31 octobre 1995.

LEBOVICI Elisabeth, « L'âge du sculpteur », *Libération*, 26 mai, 1994.

LEBOVICI Elisabeth, « La touche Van Gogh, Vincent, revu et corrigé », entretien, *Beaux-arts Magazine*, n° 78, avril 1990.

LEBOVICI Elisabeth, « Bertrand Lavier », *Beaux-arts Magazine*, n° 39, octobre 1986.

LEMOINE Serge, « Bertrand Lavier, La leçon intellectuelle » entretien, *Beaux-arts Magazine*, n° 43, février 1987.

LEQUEUX Emmanuelle, « Bertrand Lavier, mûri en cave », *Libération*, 6 Janvier 2010.

LEQUEUX Emmanuelle « « Réenchanter le quotidien » en sons et lumière, avec Bertrand Lavier », *Le Monde*, 29 décembre 2009.

LEQUEUX Emmanuelle « Bertrand Lavier, entretien », *Magazine*, n° 45, été 2008.

LEVEQUE Jean-Jacques, « Bertrand Lavier, Galerie Lara Vincy », *Galerie Jardin des Arts*, n° 130, 1973.

LEWALLEN Constance, « Bertrand Lavier », entretien, *View, San Francisco*, n° 5, vol. 2, printemps 1988.

LEWALLEN Constance, « Bertrand Lavier Superimpositions », *Matrix/Berkeley 117*, Berkeley Art Museum, avril-juin 1988.

MARCADE Bernard, « DJ Lavier ou l'indicateur Bertrand », *Beaux-arts Magazine*, n° 217, juin 2002.

MARCADE Bernard, « Et cette fin qui n'en finit pas de finir », *Flash Art France*, n° 7-8, été 1985.

MARTIN Jean-Hubert, « La peinture des Martin de 1603 à 1984 », entretien, *Des Arts*, n° 3-4., automne 1986.

MARTIN Jean-Hubert « L'esthétique du détournement », *Und Noch Viel Mehr, Das Poetische ABC*, Ed. Benteli, Berne 1985.

MARTINIÈRES Cécile, « La chose », *Technikart.com*, 12 juin 2001.

MASSAT Alice, « Bertrand Lavier, Beaubourg, piège à rats », *L'Idiot international*, 27 février 1991.

MICHELON Olivier, « Les greffes réussies de Bertrand Lavier sont toujours en chantier » entretien, *Le Journal des arts*, n° 152, 28 juin 2002.

MICHELON Olivier, « Concentré d'exposition. Lavier fête un quart de siècle de création à Genève », *Le Journal des arts*, n°130, 29 juin 2001.

MILLET Catherine « Bertrand Lavier, mélomane. Dossier : Que lisent les artistes ? », entretien, *Artpress2*, n°14, août-septembre-octobre 2009.

MILLET Catherine, « La fameuse presbytie du marché de l'art » entretien, *Artpress*, n°118, octobre 1987.

MOULENE Claire, « Greffe générale », *Les Inrockuptibles* 15 avril, 2008.

NOVAKOV Anna, « Bertrand Lavier. University Art Museum, Berkeley », *Sculpture*, vol.7, n°5 septembre-octobre 1988.

NURISDANY Michel, « Lavier : esthétique du court-circuit », *Le Figaro*, 31 mai 2002.

NURISDANY Michel, « Les paradoxes de Lavier », *Le Figaro*, 1^{er} juin 1993.

NURISDANY Michel, « Lavier sous les masques du jeu », *Le Figaro*, 26 février 1991.

NURISDANY Michel « Les éblouissants vertiges de Bertrand Lavier », *Le Figaro*, 29 mars 1987.

NURISDANY Michel, « Lavier, ironiste ébloui », *Le Figaro*, 10 mars 1987.

NURISDANY Michel, « Bertrand Lavier, le grand perturbateur », *Le Figaro*, 9 février 1984.

NURISDANY Michel, « Entre l'ironie et l'émotion », *Le Figaro*, 20 novembre 1981.

OBALK Hector, *L'Art Evident*, Montbéliard, 1985.

PANICELLI Ida « Bertrand Lavier, Villa Medici », *Artforum*, n°9, mai, 2009.

PIC Raphaëlle, « Effet de tram à Paris », *Beaux-arts Magazine*, n° 272, février, 2007.

PIGUET Philippe « Bertrand Lavier, un homme très partagé », *La Croix*, 4 mars 1991.

PINEAU Jacques, « Représenter et devenir simultanément », entretien, *Ad Hoc*, n°5, été 1990.

PINTE Jean-Louis, « Lavier en chantier », *Madame Figaro*, 29 juin 2002.

PINTE Jean-Louis, « Bertrand Lavier au Musée d'art moderne de la ville de Paris. La beauté en otage », *Le Figaroscope*, 12 juin 2002.

PRADEL Jean-Louis, « Le clown blanc de l'art contemporain », *L'Événement du Jeudi*, 21 février 1991.

PREVOST Jean-Marc, « Bertrand Lavier, l'objet hors catégorie », *Artstudio*, n°19, hiver 1990.

PREVOST Jean-Marc, « Bertrand Lavier, l'objet hors-catégorie », *Artstudio* n° 19, hiver 1981.

PUTMAN Cyrille, « Manipulateur de génie », *AD*, février-mars, 2008.

RENARD Delphine, « Bertrand Lavier, Kunsthalle », *Artpress*, n° 84, septembre 1984.

RESTANY Pierre, « Paris 1971 : On ne peut pas être et avoir été », *Domus*, n° 506, janvier 1972.

SANS Jérôme, « Bertrand Lavier » entretien, *Flash Art International*, n° 142, octobre, 1988.

SAUSSET Damien, « Lavier l'inclassable », *L'œil*, n° 537, juin 2002.

SCHALTTER Christian, « Une exposition d'esprit libre pour les esprits libres : les objets de Bertrand Lavier », *Vogue*, n° 621, novembre 1981.

SIEGEL Jeanne, « Short Circuiting Art. An Interview with Bertrand Lavier » entretien, *Art*, janvier 1991.

SMITH Roberta, « Bertrand Lavier. John Gibson Gallery », *New York Times*, 28 novembre 1986.

SOULILLOU Jacques, « Apologie du recouvrement », *Artpress*, n° 75, novembre 1983.

SOULILLOU Jacques, « L'arpenteur et ses espaces », *Attitudes*, Saint-Jeannet, n° 30-32, janvier-mai 1981.

SOULILLOU Jacques, « Lavier stoïcien ou comment un dessin peut être décrit comme un événement » *Artpress*, n° 17, mars-avril, 1975.

SOUTIF Daniel, « Giulietta », *Artforum* n°1, septembre 1993.

SOUTIF Daniel, « Mes œuvres sont faites pour être vues » entretien, *Libération*, 22 février 1991.

SOUTIF Daniel, « Bertrand Lavier. Le Consortium », *Artforum*, été 1988.

SOUTIF Daniel, « Bertrand Lavier, le lieu des paradoxes », *Art Studio*, n° 5, été 1987.

SOUTIF Daniel, « Grenoble, Bertrand Lavier », *Artforum*, n°10, été 1987.

SOUTIF Daniel, « Grenoble : au grand magasin rayon peinture », *Libération*, 18 mars 1987.

SOUTIF Daniel, « La vie selon Lavier », *Libération*, 23 octobre 1986.

SOUTIF Daniel, « Bertrand Lavier » entretien, *Beaux-arts Magazine*, n° spécial FIAC Paris, novembre 1986.

SOUTIF Daniel, « Lavier par lui-même », *Libération*, 18 mars 1985.

SOUTIF Daniel, « Faites-vous repeindre par Lavier », *Libération*, février 1984.

STERCKX Pierre, « Bertrand Lavier s'expose », *Artpress*, n° 271, septembre 2001.

STRASSER Catherine, « Bertrand Lavier, Galerie Durand-Dessert », *Artpress* n°79, mars 1984.

STRASSER Catherine, « Bertrand Lavier, Galerie Eric Fabre », *Artpress* n°55, janvier 1982.

TAYLOR Simon « Bertrand Lavier and Leo Castelli », *Art in America*, novembre 1991.

TAZZI PierLuigi, « Bertrand Lavier, Locus Solus » *Artforum*, mars 1985.

TINAZZI Noël, « Bertrand Lavier s'empare du XX^e siècle », *La Tribune*, 11 juin 2002.

TRONCY Eric, « Bertrand Lavier : artiste, dandy et homme de chantier », *Beaux-Arts Magazine*, n° 303, septembre 2009.

TRONCY Eric, « Mon rêve familial », *Numéro*, avril 2008.

TRONCY Eric, « Bertrand Lavier, agitateur de conscience », *Numéro*, mai 2004.

TRONCY Eric, « Trois et demi », *Numéro*, avril 2001.

TROUBETZKOY Cyrille « Je fais exprès de faire de l'art », entretien, *Technikart*, n°9, avril-mai 1993.

VERDENNE Elisabeth, « Bertrand Lavier au club Mickey », *Beaux-Arts Magazine*, n° 156, mai, 1997.

VEZIN Luc « Les échec de Duchamp et la réussite de Lavier », *Glamour*, avril 1991.

ZANAZZO Alberto, « Bertrand Lavier », *Flash Art*, octobre 1991.

6) Articles universitaires

FERRAND Nicolas-X., « Bertrand Lavier, le lieu commun et l'intime », *Pour de faux ? Histoire et fiction dans l'art contemporain*, Les éditions de la Sorbonne, Paris, 2012.

7) Entretiens radiophoniques

BROUE Caroline, *La grande table*, France Culture, 16 novembre 2012.

REMERCIEMENTS.....	2
AVANT-PROPOS.....	4
INTRODUCTION.....	5
SOMMAIRE.....	18
PARTIE I :.....	23
PRESENTATION DU CORPUS.....	23
Chapitre I : Les débuts.....	24
Chapitre II : Répétitions différentes, les années 1970.	33
1) Multiples occurrences.	33
2) Fausses répétitions.	37
3) Coups finaux.	44
Chapitre III : Oppositions de couleurs.....	55
1) La couleur absolue, rêve impossible ?.....	55
2) Monochromes et nuanciers, thèmes phares de la période ?.....	55
3) De l'ontologie d'une couleur.	58
Chapitre IV : Paysages repeints (1977,...).....	64
1) De la peinture sur des images.	64
2) Aux origines du recouvrement.	65
3) Redéfinir le paradigme peinture.	68
3.1. L'auteur de l'œuvre.....	68
3.2. Jeux de langages.....	71
3.3. Plusieurs niveaux de représentation.	73
Chapitre V : Objets repeints (1980-...).....	78
1) Des natures mortes « nouvelle génération ».	78
2) L'objet dans l'Histoire, et chez Lavier.....	83
2.1. Le contexte artistique.	83
2.2. De l'utilisation de l'objet.	86
2.3. La carrière de Lavier.	96
3) Un usage inédit de la peinture.	98
3.1. Le genre de l'œuvre.	98
3.2. Ontologie de la touche de peinture.	107

3.3. Le passage de l'objet à l'œuvre d'art.	111
Chapitre VI : Superpositions (1984, ...)	134
1) Un objet placé sur un autre font une sculpture.	134
2) Histoire(s) de superpositions.....	146
2.1. A l'origine des superpositions	146
2.2. Les superpositions dans l'histoire.....	152
3) Ontologie et facultés de l'acte de superposition.	160
3.1. la superposition comme moyen de passage de l'objet à l'œuvre.....	161
3.2. La superposition en tant que moyen visuel d'accès au réel.	175
Chapitre VII : Walt Disney Productions, 1947-1984-1985-1987-1995-1997-2001-2008-2013 ?	204
1) Des peintures et des sculptures comme les autres ?.....	204
2) La place historique d'œuvres fictives.	206
2.1. La naissance des Walt Disney Productions.	206
2.2. Environnement artistique et inspirations.....	210
3) De la bande-dessinée à l'œuvre d'art.....	213
3.1. Des caractères postmodernes : le trouble progressif.	213
3.2. La réaffirmation de la place de l'artiste.	217
3.3. Paradoxes de la fiction posée en tant que réalité.	221
Chapitre VIII : « Télépeinture »	229
1) Des tableaux sans peinture.....	229
2) La télévision dans l'histoire de l'art.....	230
3) La peinture comme image.....	232
3.1. La temporalité particulière du cinéma.	232
3.2. De la matière de l'image.	234
3.3. L'expérience pure de la vision ?	236
3.4. Une œuvre faite uniquement de représentation.....	238
3.5. Le paradoxe d'une représentation sans origine.	241
Chapitre IX : Fragments et recadrages (1988-2000)	244
1) Des peintures au ciseau.....	244
2) Histoires de recadrages.	245

2.1. Du point de vue de la carrière de Lavier.	245
2.2. Du point de vue des références.	248
3) Le monde recadré.....	251
3.1. Un traitement particulier de l'image, entre autonomie, allègement et plasticité.	251
3.2. Le changement de statut : la question du genre et le statut de la représentation.	256
Chapitre X : Miroirs et Vitrines (1984-1998)	262
1) Peinture sur verre.....	262
2) Les verres peints dans l'Histoire.	263
2.1. Miroirs et vitrines, une continuité logique dans la carrière de Lavier ?.....	263
2.2. Des inspirations artistiques multiples : Borgès, Boubat, pop art.....	265
3) Le regard peint.	269
3.1. La mutation de l'objet en peinture : le fléchissement du regard et la matière-peinture.	270
3.2. La représentation choisie et mise en image : intentionnalité et déconstruction.	273
Chapitre XI : Ready Destroyed (1993-...)	278
1) Expositions de ruines ?	278
2) La voiture : histoire lourde.....	279
2.1. Les œuvres et leur place dans la carrière de Lavier.	279
2.2. Les voitures et les accidents dans l'histoire de l'art du XX ^e siècle.	281
3) Un réel tragique.....	284
3.1. Une profonde et subtile mise en scène : tricheries, puissance d'évocation, choix de noms.	284
3.2. La vie mise en jeu : le drame, la mort.	288
Chapitre XII : Objets soclés (1994, ...)	293
1) Souvenir sur socle.....	293
2) L'origine des objets soclés.	297
3) L'Occident exposé.	300
3.1. Des objets et des larmes, de l'émotion chez Lavier ?.....	300
3.2. De l'objet sans qualité à la belle œuvre d'art : l'esthétisation par la mise en scène.	303

3.3. Occident primitif ou Africanisation du présent : le renversement des valeurs muséographiques.	306
Chapitre XIII : Harcourt/Grévin (2002)	315
1) Des portraits bien particuliers.	315
2) Harcourt, Grévin, Lavier, histoires croisées.	316
3) Postmodernité morbide.	324
3.1. Mises en abîme.	324
3.2. Eternité morbide.....	326
3.2. Une série typiquement postmoderne.	329
3.4. Une temporalité de l'image ?.....	331
Chapitre XIV : NEONS (2003, ...)	334
1) Peintures de lumière.	334
2) Stella et Flavin comme inspirations.	335
2.1. Stella	335
2.2. Flavin	338
3) Une peinture pure ?	342
3.1. Vers une « super-image ».	343
3.2. Appropriation visuelle et linguistique.	346
PARTIE II :	350
CONTEXTES.....	350
Chapitre I : La formation de Bertrand Lavier	351
1) L'enfance de Bertrand Lavier.....	351
2) Les études supérieures : horticulture et paysagisme.....	354
3) Rencontre(s) avec l'art.	357
4) Les débuts.	361
Chapitre II : Bertrand Lavier, héritier de Marcel Duchamp ?	365
1) Ready-made duchampien et objet laviérien.	367
1.1. Définitions du Ready-made.	367
1.2. L'objet laviérien	386
2) Le rôle de l'artiste : « Rose Sélavier ».	408
2.1. L'artiste chez Duchamp	408

2.2. L'artiste chez Lavier	419
3) L'approche de la réalité.	427
3.1. Duchamp platonicien, Lavier épicurien ?	429
3.2. Le rôle du langage	446
3.3. Une approche paradoxale du réel.	452
Chapitre III : Emprunts de Bertrand Lavier à Andy Warhol	470
1) L'artiste face à la société	471
1.1. Un contexte favorable ?	471
1.2. Vers une égalité des sources de l'art.	474
1.3. Un rapport ambigu à la société.	481
2) Des artistes à distance.	487
2.1. Le peintre absent	488
2.2. L'utilisation d'intermédiaires.	492
2.3. L'artiste-machine.....	495
2.4. Une autonomie accrue des œuvres.....	500
3) Peindre le réel.....	505
3.1. La force de la peinture.	506
3.2. La nécessité de la déformation	513
3.3. Le moyen de rendre compte d'une réalité complexe.....	522
3.4. Rester à la surface de la profondeur.....	528
PARTIE III :	534
LA TRANSFIGURATION DU BANAL.....	534
Chapitre I : L'approche postmoderne	537
1) Définitions.....	537
1.1. Généralités.....	537
1.2. Critique de la raison.....	541
1.3. Le peuple, la nouvelle référence.	543
1.4. Nivellement à tous les niveaux.....	545
1.5. Nivellement par le traitement.	549
1.6. La dernière valeur : l'efficacité.....	551
2) Le retour au visuel.....	554

2.1. Réévaluations historiques.	554
2.2. La place historique de la vision ?	556
2.3. L'incommensurabilité de l'œil.	558
3) L'utilisation des clichés.	560
3.1. Un disqualifié symbolique d'une période, devenu matière première.	560
3.2. L'art comme cliché.....	564
4) L'utilisation du travail des autres.	567
4.1. L'absence de hiérarchies des pratiques	567
4.2. De l'appropriation manifeste.	569
5) Le rapport à la tradition.	572
5.1. Les notions de progrès et d'avant-garde mises en question ?	572
5.2. Un art éternel, une avant-garde jamais vaincue.....	574
5.3. Un rapport trouble.	578
6) Le réel postmoderne : un réel fragilisé.	579
6.1. L'invérifiabilité du réel, la possibilité de sa multiplicité.....	579
6.2. Le réel postérieur à la représentation, le réel protéiforme.	583
Chapitre II : L'approche nietzschéenne.	588
1) Le chaos comme réel.....	590
1.1. La prise du pouvoir de la philosophie sur l'édification du réel.....	590
1.2. Un réel chaotique.....	594
1.3. L'insuffisance de la philosophie comme moyen d'appréhension du réel.	605
1.4. De la vie et de la mort.....	614
1.5. Le tragique et le consternant, deux manières similaires d'aller à la rencontre de la réalité ?	617
1.6. La nécessité esthétique, le besoin d'Apollon.....	622
2) La mise en scène du réel.	630
2.1. Le théâtre de la vie : la scénographie du réel.	630
2.2. Une temporalité particulière : le mythe.	636
3) L'art comme système unifiant.....	642
3.1. Un art à la substance mixte.....	642
3.2. L'action artificielle d'Apollon.	644

3.3. La nécessité de l'équilibre.	649
3.4. La critique du consensus.	651
3.5. L'alliance paradoxale.	655
3.6. L'œuvre comme monolithe.	657
3.7. Vers la synthèse ?	662
4) La physiologie de l'art, transfiguration du banal, ré-enchantement du quotidien : la résistance au désespoir moderne et postmoderne.	668
4.1. Le retour à l'enfance par le jeu.	670
4.2. L'esprit de pesanteur et le romantisme.	673
4.3. Le rire.....	677
4.4. Le jamais-vu, l'art comme réalité augmentée ?	682
Conclusion générale	694
BIBLIOGRAPHIE	699
I. Généralités	700
1) Dictionnaires.....	700
2) Textes théoriques.....	700
3) Textes historiques	703
4) Monographies	704
5) Romans.....	707
6) Entretiens	707
II. LAVIER	709
1) Livres généraux.....	709
2) Monographies.	710
3) Catalogues d'expositions collectives.	710
3) Catalogue d'expositions individuelles.	711
5) Articles de journaux	713
6) Articles universitaires	725
7) Entretiens radiophoniques.....	725