

Déchirer la fiction. Le livre d'artiste pour apprendre à lire la photographie

Leszek Brogowski

Abstract (E): The first part of the article analyses the use of photography, particularly in artists' books, during the 1960s and 1970s. The aim is to show how artists of this period employed the photographic document in opposition to the documentary aesthetics of photojournalism, and to study the attention those artists paid to amateur photography. The second part analyses the work of three contemporary artists (Mathieu Tremblin, Jean-Baptiste Ganne, Hubert Renard) in the light of the accomplishments of the 1960s and 1970s. In order to define the document and distinguish it from fiction it seems to be necessary to come back to the very concepts that form the basis of the cognitive process in human sciences. That's the price artists have to pay when they refer nowadays to the photographic document of the 1960s and 1970s.

Abstract (F): Dans la première partie de l'article l'auteur analyse l'emploi de la photographie dans les années 1960 et 1970, notamment dans les livres réalisés par les artistes, pour montrer comment l'usage documentaire de la photographie se construisait en opposition à l'esthétique documentaire du photojournalisme et pour examiner l'attention que les artistes portaient à la photographie amateur. La seconde partie étudie trois démarches des artistes d'aujourd'hui (Mathieu Tremblin, Jean-Baptiste Ganne, Hubert Renard) pour interroger notamment les acquis ainsi exposés des années 1960 et 1970. Pour définir le document et le distinguer de la fiction, il faudrait – conclut l'auteur – avoir recours aux mêmes concepts que ceux qui fondent le processus cognitif des sciences humaines. C'est à ce prix seulement que peuvent être défendues aujourd'hui les valeurs posées par les artistes qui ont eu un recours méthodique au document photographique dans les années 1960 et 1970.

Keywords: Mathieu Tremblin, Jean-Baptiste Ganne, Hubert Renard, livre d'artiste, photographie, art conceptuel, document, fiction, réalité

Article

« J'ai constaté également que cette photographie qui m'avait vaincu, à laquelle je m'étais soumis, avait changé elle aussi ; ses caractéristiques, son esthétique, ses pré-supposés et son discours n'étaient plus les mêmes. »

Jeff Wall¹

Comme tout phénomène culturel, l'usage fait de la photographie dans le livre d'artiste doit être considéré dans sa dynamique historique. Les oscillations et les hésitations de la photographie dans le livre d'artiste entre la documentation et la fiction évoluent dans le temps et il faut comprendre le rythme de cette évolution, ainsi que son articulation aux transformations historiques de la culture. En effet, alors que l'histoire du livre d'artiste est toute récente, bientôt un demi-siècle, elle coïncide avec une dynamique culturelle qui en modifie profondément la réalité. On ne peut plus se limiter à une définition abstraite selon laquelle est fiction ce qui n'existe qu'en apparence, et document une trace de ce qui existe réellement, car la fiction interfère aujourd'hui souvent avec la réalité ; elles peuvent même être indiscernables. Le document photographique peut alimenter une fiction ; les images dont les apparences font penser à un dispositif lourd de mise en scène peuvent constituer la trace la plus adéquate de la réalité. Observé et analysé par Guy Debord, puis Jean Baudrillard, un voile spectaculaire s'est en effet progressivement posé sur la réalité, dont il s'agit – dans un geste anachronique – de lever un coin, ne serait-ce que pour entr'apercevoir la réalité. Dans la première partie de mon exposé, je me concentrerai sur les enjeux d'une époque de la photographie documentaire que constituent les années 1960 et 1970, pour conclure sur les livres d'artistes qui à la fois la reflètent et contribuent à sa constitution. Dans la seconde partie, en m'appuyant sur quelques exemples récents, j'interrogerai les nouveaux enjeux du documentaire qui se cristallisent dans les usages faits de la photographie dans les livres d'artistes, alors qu'aujourd'hui la photographie, utilisée avec une certaine jubilation, semble à première vue se laisser emporter par la fiction : réalité simulée, choses feintes, décors arrangés, mises en scène explicites, voire théâtrales, etc.

¹ « Entretien entre Jeff Wall et Jean-François Chevrier », in *Essais et entretiens. 1984-2001*, Paris, ENSBA, coll. « Écrits d'artistes », 2001, p. 16.

I. Le document photographique dans l'art conceptuel

Jeff Wall attire l'attention sur le fait que le changement d'attitude des artistes face à la photographie dans les années 1960, qu'il s'agisse de sa propre démarche ou de celle des artistes conceptuels, s'est produit en réaction à la photographie de Cartier-Bresson² et du photojournalisme en général. « J'étais particulièrement gêné, dit-il, par le préjugé en vigueur dans la photographie documentaire, selon lequel il ne doit pas y avoir de collaboration entre le photographe et le sujet photographié. Le photographe devait être invisible et les sujets inconscients de la situation, indifférents, trop préoccupés par leurs conditions d'existence pour remarquer la présence du photographe³. » Certes, selon Jeff Wall, cette critique prend surtout la forme d'une parodie. Chez Douglas Huebler, écrit-il en 1995, la photographie « est mise en place dans des œuvres par un groupe de protocoles génériquement apparentés, définis par l'écriture, et c'est strictement à l'intérieur de ces paramètres que les images ont un sens et un statut artistique. Là où Graham et Smithson réalisent leurs œuvres à travers la mimésis et la parodie des formes du photojournalisme, son produit publié, Huebler parodie la commande, le "projet" ou l'entreprise qui déclenche tout le processus au départ⁴ ». Mais Wall reconnaît en fait que « les œuvres de Huebler nous permettent de contempler la condition de la "descriptivité" elle-même⁵ », et que c'est par ce biais que la photographie devient « le modèle d'un art dont le sujet est l'idée de l'art⁶ ».

Or, le terme « descriptivité » est une esquivé lui permettant d'éviter le mot « documentation » ou « photographie documentaire », et de ne pas reconnaître qu'une des préoccupations majeures de l'art conceptuel était de rejoindre la réalité en « désesthétisant » les formes de l'art, et que par conséquent le *document* photographique, autre chose que la photographie documentaire, se trouvait inévitablement au centre de ces préoccupations. Le travail d'artistes tels que Douglas Huebler, Hans Haacke, Dan Graham ou Christian Boltanski, mais aussi Edward Ruscha ou Hans-Peter Feldmann, a été décisif pour comprendre que l'adhésion de la photographie à la réalité ne s'élabore pas par une esthétique, qu'on l'appelle « photojournalisme » ou « photographie documentaire ». L'« instant décisif⁷ », clé de voute de cette esthétique, la plonge en effet dans une ambiguïté à la fois par rapport à l'idéologique

² *Ibidem*, p. 15.

³ *Ibidem*, p. 22.

⁴ « "Marques d'indifférence" : aspects de la photographie dans et comme art conceptuel », *ibidem*, p. 292.

⁵ *Ibidem*, p. 293.

⁶ *Ibidem*, p. 294.

⁷ « L'Instant décisif » est le titre de la préface que Henri Cartier-Bresson a rédigé pour son premier album *Images à la sauvette*, Paris, Verve, 1952.

spectaculaire, qui privilégie une suite décousue de moments « forts » (Kierkegaard) au détriment de la continuité historique, et par rapport à l'esthétique lessingienne, fondée sur les mêmes principes mais destinée à la peinture⁸. Les artistes conceptuels expérimentaient donc diverses stratégies susceptibles d'étoffer la réflexion sur la « descriptivité » documentaire de l'image photographique⁹; tous se sont intéressés à la photographie d'amateur : banale, directe, esthétiquement modeste et neutre, voire trouvée toute faite, sans prétention et « sans intérêt ».

Tirailé entre image et concept, l'art conceptuel a choisi la voie d'un nominalisme radical pour déplacer tout le poids du sens de l'image dans la sphère des concepts, une telle approche permettant, sans renoncer à l'art, à l'image d'être image (en tant que trace, la photographie est une chose, chose singulière et contingente) et à la pensée pensée (structure argumentative et rationnelle de la conscience)¹⁰. Cette approche a l'avantage de couper court avec la « soif de généralité¹¹ » (pointée d'ailleurs par Wittgenstein comme source de toutes les dérives en philosophie), exprimée à travers les images, telles les images-métaphores, les images-allégories ou symboles, les images-récits ou les images d'instant décisifs. Cette approche rompt aussi avec la conception de l'œuvre, qui ramène l'être de l'art à une ou à des qualité(s) spécifiquement esthétique(s) de l'objet, et corolairement avec la conception d'une image spécifiquement artistique (« art image¹² »). Chez Huebler, la photographie n'a donc plus d'ambitions généralisatrices : elle ne résume rien, elle ne raconte rien, elle ne symbolise rien. Elle affirme sa singularité, celle précisément que la tendance généralisatrice étouffe. « Au lieu de “soif de généralité”, j'aurais aussi bien pu dire “l'attitude dédaigneuse à l'égard du cas particulier” »¹³, écrit Wittgenstein. En effet, comme le constate Philippe Dubois, « la trace (photographique) ne peut être, dans son fond, que *singulière*, aussi singulière que son

⁸ J'ai récemment analysé ces ambiguïtés dans l'article « *Zola fuit hic*. Le documentaire : dispositif photographique, dispositif littéraire », in *Littérature et Photographie*, sous la dir. de Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel, Rennes, P.U.R., coll. « Interférences », 2008, p. 127-152.

⁹ Tendances qui mériteraient une étude spécifique que je ne peux qu'esquisser ici.

¹⁰ Le sens que je donne ici au nominalisme est le suivant. Seuls les images et les mots ont une existence réelle en tant que signes ; l'usage qui en est fait en constitue la signification. Or l'usage fait des images ne peut être appréhendé qu'à travers le langage. Par conséquent, la position revendiquée par les artistes conceptuels consiste à refuser aux images (en l'occurrence la photographie) la capacité de porter un sens par le truchement de la seule forme (esthétique) et en dehors du cadre tracé par des mots (les « protocoles » de Huebler, les enquêtes de Haacke, etc), y compris lorsque ce cadre manque, comme chez Feldmann, et lorsque saute aux yeux l'incapacité dans laquelle se trouve le spectateur, déboussolé, de donner alors un sens à l'image. Le sens (la pensée, l'universel) a besoin du langage.

¹¹ « Craving for generality » : Ludwig Wittgenstein, *Le Cahier bleu*, in *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, trad. Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1996, p. 58.

¹² Douglas Huebler, débat au colloque “Art Without Space”, le 2 novembre 1969, cité d'après Lucy R. Lippard, *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, London, Studio Vista, 1973, p. 127.

¹³ Ludwig Wittgenstein, *Le Cahier bleu*, op. cit., p. 58.

référent même¹⁴ ». Le général est réservé au langage : tel est le nominalisme des artistes conceptuels. Mais Huebler montre que même la singularité de l'image photographique n'est pas une simple donnée. Spontanément recherchée dans les meilleurs moments de la tradition documentaire, chez Eugène Atget, Jacques-Henri Lartigue ou Walker Evans, cette singularité n'est acquise que par une discipline esthétique. Chez Huebler notamment chez qui la photographie est appelée à assumer l'abîme entre la nécessité de la pensée et la contingence de l'image, entre un système conceptuel et le caractère fortuit d'images qu'il fait entrer dans son cadre, abîme qui définit précisément le nominalisme professé par l'art conceptuel. « Je propose ainsi, écrit Huebler, des modèles ressemblant à ceux que nous forgeons tous pour nous orienter dans le monde et qui font partie de notre expérience quotidienne, de notre manière de structurer nos rapports avec les êtres et les choses¹⁵ ». Il ne suffit donc pas de dire que chez Huebler les photos sont présentées toujours avec une légende qui en commente l'emploi, en explique le rapport aux choses et en précise l'inscription dans le modèle conceptuel, car Huebler renverse complètement le rapport entre la photo et sa légende : celle-ci ne vient pas après les photos pour en incliner la perception et la lecture, mais avant les photos pour en ordonner la prise¹⁶. Le texte ne *commente* pas la photo, il la *commande*. Modelée sur nos comportements de tous les jours, les textes qui accompagnent ses photos ressemblent davantage aux maximes des actions, pour reprendre le vocabulaire éthique de Kant¹⁷, qu'aux légendes du photojournalisme qui sont soit une paraphrase de l'image soit une généralisation suggestive (Roland Barthes). Ces textes apportent des informations précises sur

¹⁴ Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 69. Par ailleurs, cela mérite d'être mentionné, le *punctum* barthesien n'est pas, comme le fait entendre Dubois, la marque de la singularité de la trace photographique. Dans le *punctum* de Barthes – Victor Burgin l'a judicieusement montré – il s'agit plutôt de l'émergence des associations inconscientes, résidus des souvenirs enfouis d'enfance. Et Burgin d'interpréter *La Chambre claire* non pas comme une « contribution à la théorie de la photographie (erreur si souvent commise avec [ce texte de] Barthes) », mais comme « le roman autobiographique, que Barthes souvent disait vouloir écrire » (*The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, London, Macmillan 1986, p. 88 et 83 sq.). Je souscris entièrement à cette interprétation.

¹⁵ « Douglas Huebler. Le Monde en jeu » [1973], in Irmeline Lebeer, *L'Art ? c'est une meilleur idée ! Entretiens 1972-1984*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1997, p. 114-115.

¹⁶ C'est de cette manière, du moins jusqu'à un certain degré, que procédaient les photographes de Farm Security Administration sous la direction de Roy Stryker qui leur adressaient une énumération de sujet à photographier.

¹⁷ L'homme qui pense avant d'agir, ce qui est la condition même de l'éthique, cherche à se donner des règles, afin de ne pas réagir au cas par cas à des situations qui se présentent à lui, mais d'agir consciemment. Ces règles, Kant les appellent « maximes » et demandent à ce qu'elles soient soumises à l'épreuve d'universalisation afin que, dans des situations qui nous imposent des choix éthiques, l'homme fasse ce que tout être pensant doit faire à sa place. L'éthique se construit dans une expérience où l'interprétation et l'action sont limitées par la durée que la situation lui laisse pour agir.

le dispositif qui organise l'inscription des images dans le modèle qui, lui, détermine la relation des photos et du monde¹⁸ ; on est en effet aux antipodes du photojournalisme.

Alors qu'on l'accusait, entre autres pour avoir suscité la problématique de la tautologie (Kosuth y a sa part de responsabilité), de ne pas porter d'intérêt à la réalité, l'art conceptuel a magistralement mis en évidence le paradoxe de la photographie indicielle : pour être réellement, et non formellement, trace de la réalité, la photographie a besoin de mots pour asseoir sa relation à la réalité et lui donner un sens concret. En reprenant le vocabulaire philosophique, on dirait qu'elle est alors posée sur le plan de la *Wirklichkeit*, inscription dans le sens, et non pas de la *Realität*, simple affaire de perception. Les travaux de Hans Haacke des années 1970 illustrent bien cette découverte de l'art conceptuel. Ses photos, d'une grande sobriété, ne sont pas commandées par des dispositifs textuels, comme chez Huebler, mais elles prennent sens dans le contexte d'une enquête quasi policière dont le texte retrace les conclusions. Chez Haacke, ce n'est pas le texte qui commande l'action photographique ; c'est l'art qui, engageant la photographie comme document, devient une action politique. En ce sens, Haacke peut être considéré comme un successeur de photographes tels que Jacob A. Riis ou Lewis W. Hine. Cette inscription dans l'histoire de la photographie ne se justifie pas pour autant par une esthétique de l'*image* photographique, mais par le fait que, comme Riis ou Hine, Haacke considère la photographie précisément comme instrument d'action politique. Cette attitude de l'artiste n'est pas sans entraîner une modification du statut du spectateur qui devient témoin de l'action. Parlant d'expérience devant l'œuvre, il écrit : « Ce processus se développe sans empathie du spectateur qui devient témoin. Le système n'est pas imaginé, il est réel¹⁹ ». L'idée de témoignage, qui a joué aussi un rôle déterminant dans la grande tradition de la photographie documentaire et du reportage, fait basculer le temps dramatique en temps de l'action, pour reprendre la distinction aristotélicienne, au lieu que le temps de l'action ne soit annihilé par l'esthétisation de la politique, comme cela arrive couramment de

¹⁸ Afin d'inviter le spectateur à « contempler la condition de la “descriptivité” elle-même », pour reprendre l'expression de Jeff Wall, les protocoles inventés par Huebler sont souvent provocateurs. « Duration Piece #31 » présente la photo d'une jeune femme, réalisée avec la vitesse assez lente de l'obturateur pour pouvoir prétendre qu'elle a été prise « à cheval » sur deux années successives, le 31 décembre 1973 et le 1^{er} janvier 1974. Dans « Variable Piece #116 » de 1973, Huebler demande « à une jeune femme, posant pour une suite de portraits photographiques, de “prendre un air impassible” tout en ayant été prévenue que l'artiste pourrait faire quelque chose de nature érotiquement suggestif à un moment donné de la séance ». Dans « Location Piece #1 » de 1969, Huebler prend les photos à travers le hublot de l'avion qui l'emmène de New York à Los Angeles, au dessus de 13 états des États-Unis, « sans aucune vue vraiment “intéressante” ». Ou encore dans « Variable Piece #34 » de 1970, « quarante personnes sont photographiées un instant après que le photographe ait dit “Vous avez un beau visage” ». Etc.

¹⁹ Texte de 1968, cité par L. R. Lippard, *Six Years...*, *op. cit.*, p. 37, en relation avec une exposition à Howard Wise Gallery à New York.

nos jours. L'usage documentaire de la photographie n'est pas ici tributaire d'une esthétique, car il est fondé sur le rapport de l'image et de la réalité, rapport dont la complexité est attestée par les enquêtes policières menées par l'artiste. « Quand on travaille avec des “procédés réels”, dit-il, il faut penser aux conséquences potentielles...²⁰ ».

L'apport de Christian Boltanski à la réflexion sur la photographie comme document consiste notamment à adopter une nouvelle attitude anti-subjectiviste à son égard. En effet, l'intention initiale de son travail, la quête de sa propre enfance, fut vite abandonnée au profit d'une toute autre utilisation de la photographie, inspirée par la démarche des sciences humaines. « J'ai découvert les sciences humaines, dit-il dans un entretien avec Irmeline Lebeer, et de même que je pouvais voir dans les vitrines du musée de l'Homme les restes de civilisations en voie de disparition, j'eus envie de me servir de ces mêmes formes de présentation pour désigner les éléments d'une “enfance collective”²¹ ». Ainsi condamne-t-il l'émotion manipulatrice, qui dans nos rapports avec la photographie, remplace souvent l'indispensable interprétation de la trace photographique, et par là même il rejette l'esthétique de l'image « forte ». Baudelaire raille la « dame du beau monde » qui, pour qu'on lui montre les photos les plus excitantes, dit : « Il n'y a rien de trop fort pour moi²² ». Or, l'interprétation établit une distance critique par rapport à l'image ; même si la subjectivité avait pu s'immiscer dans la prise des photos qui visent à reconstituer l'« enfance collective », c'est au second degré qu'elle y est présente, comme un fait empirique et non pas comme une projection des désirs inconscients de l'auteur. En effet, la distance avec elle est marquée de deux manières : Christian Boltanski (1) renonce à prendre lui-même les photos et n'utilise que des photos *ready-made*, et par conséquent (2) annule la question de l'« instant décisif ». « J'utilise la photographie de manière non événementielle, affirme-t-il, et sans idée d'instantanéité²³ ». Cette démarche confère un nouveau sens à l'idée de témoin dans la mesure où les photos sont prises par les acteurs de la réalité, et non pas par un observateur qui y fait intrusion, tout en faisant semblant de ne pas être là, aspect du photojournalisme stigmatisé par Jeff Wall. Ainsi se prépare chez Boltanski la réforme du regard se posant sur l'image photographique, regard qui devient l'ultime retranchement de la liberté du sujet dans la mesure où l'interprétation s'inscrit dans l'exercice de la liberté. C'est elle qui permet de voir autrement, qui perce les apparences pour rendre possible la *lecture* du visuel, et qui laisse le spectateur dans un retrait

²⁰ «An Interview with Hans Haacke», *Arts*, May 1971, cité d'après Lucy R. Lippard, *op. cit.* p. 240.

²¹ « Christian Boltanski », in Lebeer, *L'Art ? c'est une meilleur idée !...*, *op. cit.*, p. 90.

²² Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, nrf / Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 617.

²³ « Christian Boltanski », in Lebeer, *L'Art ? c'est une meilleur idée !...*, *op. cit.*, p. 94.

réflexif par rapport à l'image. Certes, correspondant à l'ambiance intellectuelle des années 1970, la conception des sciences humaines sous-jacente aux propos de Boltanski est proche du structuralisme²⁴ et repose essentiellement sur les classifications de documents. Il n'en reste pas moins que la démarche classificatoire, en entraînant une prise de conscience, conduit à un dépassement des simples classifications. La mise en séquences des documents photographiques induit une attitude interprétative. Une complicité originale entre les sciences humaines et l'art se joue donc dans l'œuvre de Boltanski, même si leurs pratiques respectives n'ont pas les mêmes finalités. Pour avoir été conçue selon le modèle des sciences humaines, la pratique de la photographie chez Boltanski s'inscrit dans un projet artistique lié à la réforme du regard, sa finalité étant non pas la connaissance, mais une prise de conscience.

Huebler, Haacke, Boltanski, mais aussi Graham, Smithson ou Bernhard et Hilla Becher, voici toute une génération d'artistes ayant recours à la photographie comme document : par la réalisation ou par l'utilisation des photos simples et sobres, en noir et blanc et – dans l'esprit de la photographie d'amateur – esthétiquement neutres. Cette neutralité esthétique, proche de l'« indifférence » qui a servi à Marcel Duchamp comme critère pour choisir les *ready made* en dehors de toute « émotion esthétique²⁵ », est également l'aspect le plus visible, pour ne pas dire le plus frappant, de la photographie dans les livres d'artistes de cette époque. Qu'on prenne des exemples classiques, livres d'Edward Ruscha, de Hans-Peter Feldmann, de Douglas Huebler ou de Christian Boltanski, ou des livres d'artistes dont on parle moins, ceux de Jörg Immendorf, Allan Kaprow, Lawrence Weiner ou Didier Bay, on constate leur appartenance à l'époque en question : à la fois comme reflet de l'esprit du temps et comme agent de sa dynamique. Proche du pop art et sociologue dans sa démarche, Edward Ruscha présente dans beaucoup de ses livres les emblèmes de l'Amérique : les stations d'essence, les piscines ou les parkings, sans aucune recherche esthétique, la plupart du temps en noir et blanc, avec une distance neutre qui permet de voir l'objet photographié dans sa totalité. C'est leur accumulation, ainsi que la comparaison que le livre rend possible, qui met en route le processus du sens ; les légendes, précisant l'enseigne et le lieu où les stations d'essence ont été photographiées, en assurent leur inscription dans la réalité. Hans-Peter Feldmann, lui, accumule des séries de photos d'une grande banalité, prises par lui même ou par d'autres personnes ; le trait le plus déroutant de ses livres vient sans doute du fait qu'ils présentent les photos sans aucune légende. Les photos sont alors une marque brute, *réelle* mais pas encore *réalité*, pour reprendre la distinction introduite par Lacan à la suite de Hegel

²⁴ Cf. *La Raison classificatoire*, Paris, Aubier, 1989.

²⁵ Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy éditions d'art, 1995, p. 59.

(*Realität*, mais pas *Wirklichkeit*) : ce qui affecte mais n'a pas encore l'accès à la parole et au sens. On voit que le caractère indiciaire de la photographie – ce qu'elle indique – n'en fait pas immédiatement un document ; il ne fonde que son aspect *réel* ; la *réalité* que la photographie reflète ou représente a besoin d'un savoir qui l'inscrit dans le sens. Or Feldmann refuse au spectateur ce savoir ; seuls la succession des photos, l'éclairage qu'elles apportent mutuellement les unes aux autres, ainsi que le titre du livre, par exemple *Voyeur* (1994), mettent en place le début du processus d'inscription dans le sens, à travers lequel d'indices *réels*, les photos deviennent représentation d'une *réalité*, processus au bout duquel elles peuvent se présenter comme documents photographiques. Dans *Zeit*, pour prendre mon dernier exemple, livre d'artiste édité en 1996²⁶, Christian Boltanski met côte à côte et sans aucun commentaire deux photos d'une même personne, prises l'une quand elle était enfant, l'autre à l'âge adulte. La première page du livre fournit la légende : « Christian Boltanski à 5 ans 3 mois de distance ». Ainsi l'intérêt du document se voit déporté de l'instant où les photos ont été prises vers la distance temporelle qui les sépare, distance lisible dans les traits du visage marqué par la vie. La photographie s'oppose ici *explicitement* à l'esthétique de l'instant privilégié : le désintérêt pour l'instantanéité, la limitation de l'arbitraire dans le choix des images, l'élimination de la subjectivité qu'impliquerait la création des images par l'artiste lui-même, l'abandon d'une temporalité dramatique au profit d'une banalité typique, etc.

Ce qui caractérise l'emploi de la photographie en tant que document dans les années 1960 et 1970, en particulier dans les livres d'artistes, c'est la volonté de fonder sa valeur documentaire en dehors de son aspect esthétique, position qui entraîne des expérimentations avec les dispositifs qui donnent à réfléchir sur le sens même de la photographie comme document, et qui en même temps suscite de l'intérêt pour la photographie amateur qui réduit les recherches esthétiques à un strict minimum. La question à laquelle je tâcherai de répondre par la suite est de savoir à quelle condition cette attitude peut être encore considérée comme déterminante à l'aube du XXI^e siècle. Comment les artistes reconduisent la réflexion sur la photographie en tant que document alors même que tout notre rapport à la photographie a été bouleversé, notamment par l'arrivée des technologies numériques ? Les valeurs qui fondaient l'attitude des artistes dont il a été question ici peuvent-elles être encore défendues aujourd'hui ?

²⁶ Édité par Gina Kehayoff, München.

II. Trois figures documentaires de la fiction dans les livres d'artistes récents

Convaincu que se dessine aujourd'hui les contours d'une nouvelle attitude à l'égard du document photographique tel qu'il apparaît dans les livres d'artistes, j'ai choisi trois exemples pour en analyser les caractéristiques. Paradoxalement, ou en tout cas contrastant avec l'époque pionnière des livres d'artistes, la photographie – sans renoncer aux ambitions documentaires – y prend souvent l'allure des photos des magazines imprimées en couleur sur du papier glacé. Pour interpréter ce paradoxe, il serait utile de rappeler « l'histoire sur les champions de lutte gréco-romaine », que l'on trouve chez Roman Jakobson, où la réalité apparaît à chaque fois comme une nouvelle imposture.

« Le champion du monde est battu par un lutteur de second ordre, écrit Jakobson. Un des spectateurs déclare que c'est une supercherie, provoque le vainqueur et le bat. Le lendemain, un journal révèle que le deuxième combat était lui aussi une supercherie convenue d'avance. Le spectateur vient à la rédaction du journal et gifle l'auteur du compte rendu. Mais les révélations du journal et l'indignation du spectateur étaient, elles aussi, des supercheries convenues d'avance. [...] Lorsqu'un acteur rejette son masque, il montre son maquillage²⁷. »

L'hypothèse que je soutiendrai ici est que la photographie chargée des fonctions documentaires dans les livres d'artistes d'aujourd'hui a été profondément transformée notamment parce que la réalité elle-même a été foncièrement transformée. Désormais, rien n'est si proche de la réalité qu'un décor en carton ou en papier mâché, peint en couleurs vives et photographié en couleur ; le *Common Sens* de Martin Parr, photographe de Magnum !, livre d'artiste publié et diffusé à 10.000 exemplaires²⁸, en est la meilleure démonstration.

²⁷ Roman Jakobson, « Qu'est-ce que la poésie ? » [1933-34], trad. Marguerite Derrida, in *Huit questions de poétiques*, Paris, Seil, coll. « Points », 1977, p. 33-34.

²⁸ Voir Virginie Bourget, « Enretenez les relations ! À propos de *Common Sens* de Martin Parr », *Nouvelle Revue d'esthétique*, 2, 2008 : « Livres d'artistes. L'esprit de réseau », p. 67-72.

Document non contractuel ou l'expérience esthétique dans une réalité éclatée



Mathieu Tremblin, *Document non contractuel*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2009.



Mathieu Tremblin, *Document non contractuel*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2009.

Document non contractuel, publication de Mathieu Tremblin, dont la forme s'inspire des catalogues de vente des grandes surfaces, offre au lecteur une série de photos couleur imprimées en double page qui représentent des jeunes gens et des enfants, visiblement en bonne santé et heureux, devant leurs habitations toutes neuves, accueillantes et plongées dans la verdure, situées dans des contrées où il fait toujours beau. Cependant, cette description, qui correspond peut-être à une première impression, est aussitôt interpellée et remise en cause par la présence, bien que discrète, dans ces photos de divers éléments qui en perturbent la lecture : perspective bizarrement déformée, lumière se reflétant dans la surface, rivets ou traces de vandalisme (trous et fissures) et d'érosion naturelle (couleurs pâlies, coulures de l'eau de

pluie). Tout se passe en apparence comme dans *The Truman Show* où un spot tombé du ciel met le héros en alerte et finit par alimenter le soupçon que sa vie se passe dans un immense studio de télévision. Mais en racontant cette histoire, le film de Peter Weir fait oublier au spectateur qu'il est spectateur *au cinéma* et occulte par là même la participation du cinéma commercial à cette grande mystification qu'est devenue la réalité, ce que raconte, précisément l'histoire de Truman. Reproduites dans un livre, et donc destinées à la lecture, les photos prises par Mathieu Tremblin, tout au contraire, n'en finissent jamais de révéler l'imposture de ce qui dans un premier temps – dans un premier regard – s'offre comme des images de la réalité. Or, les photos de cette réalité sont en réalité – si ce mot a encore un sens – des photos de panneaux publicitaires. La représentation du bonheur des habitants s'avère donc être un simple argument commercial concocté par les agences immobilières. Enfin, *last but not least*, la réalité que représentent ces photos – jeunes gens souriants et leurs habitations de rêve, verdure et climat ensoleillé, belles voitures, etc. – est entièrement générée par les logiciels de modélisation en 3D en usage dans les cabinets d'architectes, avec l'intention de la substituer au rêve des futurs acheteurs. D'où le titre du livre, *Document non contractuel*, qui est la reprise de la mention légale, obligatoire sur ce type de document mais imprimée bien sûr en tout petits caractères, qui informe les consommateurs de ces images de leur caractère doublement fictif, en tant qu'images bien sûr, mais surtout en tant qu'images *de* la marchandise dont ils rêvent. Mais il faudrait ajouter qu'à l'origine, ces images ne sont pas des photos, et qu'elles le deviennent seulement lorsque Mathieu Tremblin photographie les grands panneaux qui, en ville et à ses alentours, annoncent les futures constructions de logements. Une mise en abîme donc où ce qui trouble la perception des images, ce qui contrarie leur système de représentation, et ce qui en dérange la lecture, s'avère finalement être ce qu'il y a de plus proche de la réalité : les têtes des rivets qui fixent les panneaux, les traces du vent et de la pluie, ou encore les trous faits dans ces représentations du bonheur par ceux qui sont exclus de ce rêve.

Les niveaux de lecture de ces images se multiplient donc et se contredisent les unes les autres, au point qu'il est impossible de savoir à quel niveau apparaît la trame perceptible sur les images, car le livre y ajoute encore une couche, celle de l'impression en offset. Mais la réalité virtuelle générée par l'ordinateur est déjà démentie par la surface accidentée des panneaux, la représentation consternante du bonheur contrecarrée par la légende désabusée, puisée dans le vocabulaire juridique, etc. Mais on peut aller plus loin. Le point de vue du promeneur contraste ici avec la vision sans regard de l'ordinateur ; les fictions d'anticipation

dans le domaine de l'habitat et de l'urbanisation se heurtent à l'environnement immédiat où elles sont exposées, environnement que Mathieu Tremblin prend parti de ne pas montrer, mais que le lecteur devine facilement. En effet, ces panneaux sont souvent installés à proximité de chantiers qui rendent les environs invivables à cause de la boue, des trous dans le sol, des bruits de machines ou de la circulation alternée. Il est difficile de ramener ces diverses lectures à une vision cohérente, car plusieurs logiques structurantes, tout autant fictionnelles que documentaires, semblent se superposer dans ces images hybrides, comme si elles donnaient lieu à des expériences qu'il est impossible de ramener à l'unité.

Il s'agit là bien sûr de la problématique cruciale dans la réflexion sur le document. Au lieu de céder à la facilité d'un éclectisme créateur, Mathieu Tremblin tente plutôt de rendre compte de l'expérience esthétique dans un monde disloqué et plein de fissures, monde dans lequel depuis quelques décennies déjà se profile l'impossibilité d'une cohérence systématique de l'expérience (Walter Benjamin la constate déjà à la sortie de la Grande Guerre), soit-elle une expérience simplement esthétique. Le caractère paradoxal de ces photos vient de ce qu'elles documentent précisément ce mélange troublant de la fiction et de la réalité, typique pour le monde contemporain. Le choix de présenter ces photos dans un livre semble donc avoir ici un sens particulier dans la mesure où le livre « transforme » le spectateur en lecteur des images. En effet, la structure du livre en général, en tant que modèle heuristique précisément, induit une expérience spécifique où le passage entre la totalité, synthétisée par la table des matières, et les moments singuliers de ses contenus, auxquels les indexes facilitent l'accès dans un livre ordinaire, permet d'espérer que la grande complexité de ces photographies documentaires, difficile à interpréter, a moins de chances d'échapper à la compréhension du public de l'art qu'aux passants dans la rue, et ce malgré les dénégations réitérées des idéologues de la postmodernité selon lesquels la « totalité » est à jamais inaccessible à l'homme²⁹.

²⁹ Si l'on se souvient de la grande découverte de Kant qui définit les idées, totalité des conditions pour un conditionné donné, comme simples « principes régulateurs de l'unité systématique du divers de la connaissance empirique en général » (« Critique de la raison pure », trad. Jules Barni, Alexandre Delamarre et François Marty, in *Œuvres philosophiques*, t. I, Paris, NRF/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 1268), on comprend que *Document non contractuel* renvoie à l'expérience d'une réalité éclatée. En effet, selon Kant, « l'idée n'est proprement qu'un concept heuristique et non ostensif, et elle montre non pas comment un objet est constitué, mais comment, sous sa direction, nous devons chercher la constitution de l'enchaînement des objets de l'expérience en général » (*ibidem*, p. 1267). Autrement dit, si le point de vue de la totalité, tant abhorré par les postmodernistes, est fondamental dans la constitution de l'expérience, ce n'est pas pour produire des connaissances du réel, mais pour s'assurer que les connaissances sont adéquates à la réalité, et en produire la compréhension. Or, sans une opération totalisante, pas de compréhension : « Ainsi en est-il des diverses parties d'une totalité quelconque, qui se comprennent du mieux possible en fonction de la prise en considération de l'harmonie de l'ensemble et des parties » (Flacius Illyricus, *Clavis Scripturae sacrae* (1566), cité par Georges

Jean-Baptiste Ganne : « photographier le monde, c'est illustrer le *Capital* »



Jean-Baptiste Ganne, *Le Capital illustré*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2000.

Gusdorf, *Les Origines de l'herméneutique*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1988, p. 127). L'universalité de la pensée, corrélative aux opérations totalisantes, doit être considérée *seulement* comme l'horizon herméneutique de la pensée, c'est-à-dire comme l'horizon du sens recherché. *Le rejet de la totalisation comme horizon cognitif*, sous le simple prétexte qu'elle échappe toujours au sujet connaissant, est une imposture intellectuelle contre laquelle le livre peut être un antidote puissant, quel que soit son contenu, car chaque consultation d'un livre donne en effet lieu à une totalisation, qui est déjà en soi une compréhension, éventuellement approfondie par la lecture du livre. La pratique même du livre apporte un démenti à ce rejet arbitraire, d'où l'importance du livre d'artiste dans la réflexion sur le document photographique.



A.

B.

Jean-Baptiste Ganne, *Le Capital illustré*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2000.

A. « Le procès de production du capital. Section I. II : le procès d'échange »

B. « Le procès de production du capital. Section I. I.3.A.2.b : détermination quantitative de la forme-valeur relative »



C.

D.

Jean-Baptiste Ganne, *Le Capital illustré*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2000.

C. « Le procès de production du capital. Section I. I.3.C.1 : caractère modifié de la forme-valeur »

D. « Le procès de production du capital. Section I. I.3.A.2.q : teneur de la forme-valeur relative »

Rendre homogène l'usage de la pensée dans l'expérience, mais cette fois-ci dans l'expérience de l'histoire et pas seulement du monde de la nature, fut également la problématique centrale chez Hegel. Tandis que chez Kant la totalité du monde était la prémisse *implicite* de toute connaissance, Hegel l'a rendue *explicite*, et sans encore fonder la démarche des sciences humaines – dont il cerne tout de même l'objet avec beaucoup de précision – il a soulevé les questions relatives à l'application critique des catégories à la diversité multicolore et bigarrée des cultures. On connaît la suite de cette histoire ; aussi sensible à l'uniformisation de la culture par le capitalisme que Hegel l'a été à la diversité culturelle, Karl Marx a surplombé Hegel pour lui faire poser les pieds sur terre. Lorsque Jean-Baptiste Ganne entreprend le projet d'illustrer le *Capital* de Marx avec les photographies du monde d'aujourd'hui, les interrogations sur le document et la fiction se trouvent donc déjà

implicitement dans son projet, non pas tant par rapport à la perception de la réalité immédiate, mais par rapport à l'histoire. Si Marx reproche à Hegel l'absence de méthode scientifique, c'est pour transformer son *récit* philosophique en *vérité* scientifique : document et démarche empirique contre fiction métaphysique d'un grand récit, si l'on veut.

Mais ce n'est pas depuis hier que le *Capital* de Marx inspire les artistes ; Sergueï Eisenstein, qui voulaient l'utiliser comme un scénario de film en est l'exemple le plus connu. Lorsqu'il écrit une pièce sur les spéculations à la bourse de Chicago, Bertolt Brecht lit le *Capital* pour en comprendre le fonctionnement ; c'est une époque où le *Capital* est la bible des révolutionnaires. La révolution sociale est alors pour Brecht la condition *sine qua non* pour réformer le théâtre. Mais la révolution n'a finalement pas réussi, et aujourd'hui on ne lit plus le *Capital*, mais plutôt la *Société du spectacle*, ouvrage dans lequel Guy Debord développe la découverte faite par Henri Lefebvre : l'aliénation de l'homme n'est plus aujourd'hui le fait de la seule production, mais aussi du processus de la consommation. C'est la vie quotidienne qui est désormais sujette à l'aliénation³⁰.

L'idée avouée de Jean-Baptiste Ganne est d'illustrer le *Capital*. Photos à l'appui, il démontre que la démarche scientifique du *Capital* trouve son illustration dans la photographie de reportage, quel qu'il soit, si tant est que le reportage est un compte rendu d'événements auxquels assiste le journaliste sur le terrain. « Tous ceux qui aujourd'hui font du reportage illustrent le *Capital* », déclare l'artiste lors de sa conférence à l'université de Rennes 2 Haute Bretagne le 15 janvier 2001. Cependant, en admettant que le capitalisme a achevé sa conquête du monde en transformant ainsi toute la réalité, Ganne reste plus proche des analyses de Guy Debord qui écrit en 1967 que « le spectacle est le *capital* à un tel degré d'accumulation qu'il devient image³¹ ». Le monde n'est plus aujourd'hui celui qu'a connu Eisenstein ou Brecht. Dans le nouveau monde, devenu image, « tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation, écrit Debord. [...] Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non-vivant³² ». Jean-Baptiste Ganne s'inscrit en continuité dans la réflexion menée par les premiers théoriciens de la modernité, Baudelaire, Huysmans ou Mallarmé, qui commençaient seulement à mesurer l'ampleur que prenait la conquête de la nature par la production capitaliste, conquête qui, loin de s'être arrêté à la fin

³⁰ « ...l'aliénation est constante et quotidienne », écrit Henri Lefebvre, *La Critique de la vie quotidienne*, Paris, Grasset, 1947, p. 108. Voir aussi p. 99 et sv.

³¹ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, § 34, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 32.

³² *Ibidem*, § 1 et 2, p. 15-16.

du XIXe siècle, a tout emporté, jusqu'à provoquer le danger écologique pour l'humanité : la survie même de la nature.

Mais le projet de Jean-Baptiste Ganne est peut-être plus complexe que ne le laisse entendre l'idée d'illustrer le *Capital*. Du point de vue du rapport entre la fiction et la documentation, on peut l'interpréter comme une thèse radicale : pour interpréter les photos, il faut comprendre le monde qu'elles représentent. D'où le retour à la source : le *Capital* de Marx. Pour donner sens à la photographie documentaire, une enquête policière ne suffit plus : il faut une enquête philosophique. Face à la réalité si profondément transformée, une autre attitude est requise que celle qui consisterait à épurer l'image photographique, en tâchant de la rendre esthétiquement neutre, car ce serait encore une opération esthétique. Une attitude alternative face à cette nouvelle situation de la réalité pourrait être celle que prônait Umberto Eco dès 1962, et que Jean-Baptiste Ganne expérimente dans le *Capital illustré* : « L'art, pour avoir prise sur le monde, se coule en lui et en assume de l'intérieur les conditions de la crise, en utilisant pour les décrire le langage aliéné même dans lequel ce monde s'exprime : mais en amenant le monde à la clarté, en l'exposant comme forme de son propos, il le dépouille de sa qualité de condition aliénante pour nous, et il nous rend capable de le démystifier³³ ». C'est ainsi qu'on peut expliquer les apparences troublantes de ces nouvelles photographies documentaires, qui semblent mélanger réalité et artifice ; le document ne s'élabore plus tant face à la tradition documentaire qu'il s'agirait de corriger, de purifier, voire de désesthétiser, mais dans le mouvement qui accompagne le temps historique, en épousant les formes aliénées du monde, précisément parce qu'elles sont déjà esthétisées. L'esthétisation ne concerne plus la forme de l'image, mais son « contenu » ; la désesthétisation de la forme serait une trahison de l'objet, lui-même déjà esthétisé. La tâche de la photographie aux ambitions documentaires est devenue à notre époque bien plus complexe, car elle est d'abord philosophique avant de relever de compétences spécifiques à l'image.

³³ Umberto Eco, « De la manière de donner forme comme engagement et prise sur la réalité », trad. de D. Féral, *Revue d'esthétique* n° 42, 2002, p. 35. Cet essai de 1962 a été ajouté à la deuxième édition de *L'Œuvre ouverte* de 1965, mais il n'a été traduit en français qu'en 2002.

Hubert Renard : la fiction heuristique d'un artiste-sociologue



Hubert Renard, « L'Exposition du bonheur (triptyque) », Bretagne Finance Investissement, Nantes, France, 1989.



Hubert Renard, « Le Bout du monde », Fondation Rosario Almara, Pully, Suisse, 1996.



Hubert Renard, Vue de l'atelier parisien en 2006 (Fondation Rosario Almará).

Les livres de Jean-Baptiste Ganne et de Mathieu Tremblin prônent donc le retour à l'interprétation. Il se trouve que c'est Wilhelm Dilthey qui, en adressant à Hegel le même reproche de l'absence de méthode³⁴ et en renouant avec Kant, a doté les sciences humaines et sociales d'une première épistémologie moderne. Il n'est pas étonnant de constater qu'il découvre, lui aussi, quoique sur un autre chemin, les prémisses dont nous venons de constater l'utilité pour interpréter le phénomène de la photographie documentaire à l'époque de l'esthétisation de la réalité, non plus seulement de l'art ou de la politique, mais de la réalité-spectacle. « C'est dans le monde de la représentation que je vis³⁵ », observe Wilhelm Dilthey déjà en 1910, en insistant sur le fait que la culture, vraie nature de l'homme, est une réalité sur laquelle – d'une manière ou d'une autre – l'homme a imprimé sa marque en transformant par son activité toute matière brute. Désormais, progressivement, le processus artistique même devra s'inverser : l'artiste est de moins en moins celui qui *informe* la matière, et de plus en plus celui qui *déforme* les représentations figées de la réalité, jusqu'à en *détourner* le sens. Guy Debord a théorisé cette ultime étape du rapport de l'art à la forme – le détournement –, mais c'est Dilthey qui l'a déjà compris. C'est lui également qui a préparé le terrain aux

³⁴ Une étude comparative de Dilthey et de Marx serait d'un grand intérêt. Certes Dilthey n'a pas attaché une importance suffisante au facteur économique dans le développement historique, mais sa théorie de l'interprétation est restée sur le plan d'une plus grande généralité et, tout en laissant ouverte la possibilité d'une démarche de ce type, a évité aussi un certain nombre d'ambiguïté concernant le rapport entre l'économie et la production artistique en particulier.

³⁵ Wilhelm Dilthey, *L'Édification du monde historique dans les sciences de l'esprit. Œuvres 3*, Paris, Cerf, 1988, p. 72.

considérations modernes sur la forme littéraire comme l'*a priori* de la science de l'histoire³⁶, notamment par ces études de l'évolution de l'herméneutique au sein de l'esthétique et de la théorie littéraire. Il y aurait donc un rapport entre la vérité et la fiction dans toute science de l'histoire, rapport enfin reconnu. Non seulement la vérité apparaît au cœur de la fiction, c'est-à-dire à travers une forme littéraire élaborée pour les besoins de la fiction, mais encore – en retour – la question de la vérité peut avoir un sens une fois formulée dans le cadre de la fiction³⁷.

Ce détour permet de poser dans toute sa complexité le rapport entre la fiction et la documentation dans le travail d'Hubert Renard, travail dont le livre d'artiste est la forme privilégiée d'expression. Le travail d'Hubert Renard suscite la question d'indécidabilité sur plusieurs plans, et notamment sur celui du document et de la fiction. L'artiste fabrique en effet des documents photographiques dont la crédibilité n'est pas en cause, en prenant lui-même les photos, notamment des œuvres et des expositions... d'Hubert Renard. Mais qui est Hubert Renard, auteur de ces œuvres et de ces expositions ? Il est à la fois l'artiste en chair et en os, et son homonyme, artiste fictif, auteur – dans une *fiction in progress* – d'œuvres et d'expositions que documentent les photos en question. Le rapport de ces photos à la réalité, déterminant pour leur statut, tantôt fictif et tantôt documentaire, est donc double : rapport de vérité à l'intérieur de la fiction, et rapport de fiction sur le plan de la réalité. Jusque là, c'est encore relativement simple ; mais quel est le statut de la fiction construite par Hubert Renard qui « met en documents » – comme on met en scène – un certain Hubert Renard, non seulement auteur d'œuvres et d'expositions, réelles mais appartenant à la fiction, mais aussi sujet de toutes les procédures et opérations qui font qu'un individu est reconnu par notre société en tant qu'artiste ? Hubert Renard, artiste et être de la fiction, est donc non seulement auteur d'œuvres et d'expositions, mais en tant qu'artiste, il a des catalogues de ses travaux, et bien sûr des cartons d'invitation, aussi « vrais » les uns et les autres que les vrais catalogues et invitations, mais à ce titre, précisément n'étant plus des « vrais » catalogues, mais des catalogues fictifs, c'est-à-dire des livres d'artistes. Il en est de même pour la *Monographie* de

³⁶ À l'origine simple genre littéraire, le récit se trouve doté d'une fonction épistémologique lorsqu'il devient la forme dans laquelle apparaît l'histoire. Grâce à quelques philosophes anglo-saxons, Arthur C. Danto, Walter Bryce Gallie ou Louis O. Mink, l'épistémologie a enfin compris que les connaissances historiques subissent ainsi une élaboration esthétique à travers une mise en forme littéraire (structures narratives, formes rhétoriques, etc.), et que les catégories esthétiques deviennent ainsi les formes *a priori* de la science de l'histoire. Voir à titre d'exemple : David Carr, « Épistémologie et ontologie du récit », in *Paul Ricoeur. Les métamorphoses de la raison herméneutique*, Paris, Cerf, 1991, p. 205-214.

³⁷ Pierre Bayard l'a démontré dans nombre de ses ouvrages, par exemple dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 2002.

112 pages, récemment parue³⁸. Comme tout artiste, l'Hubert Renard fictif a aussi un dossier de presse, avec les articles sur son travail, des pages Internet avec divers documents, une « biographie autorisée³⁹ », etc. Le statut de la fiction construite au fil de l'eau par Hubert Renard est donc plusieurs fois paradoxal et incertain, car cette fiction est à la fois un travail de l'artiste Hubert Renard, et une enquête sociologique portant sur les conditions d'existence sociale de l'art.

En tant que fiction – non pas tant littéraire, mais artistique –, elle comporte des œuvres et divers documents. Mais il ne faut pas se tromper d'œuvres. Bien qu'elles soient des œuvres, ce ne sont pas les œuvres produites par Hubert Renard fictif qui doivent être « intéressantes » (de même que les photos de Huebler n'étaient pas « intéressantes »), car il s'agit là d'orienter l'intérêt du spectateur vers sa démarche et vers la fiction dont est l'auteur Hubert Renard, artiste en chair et en os, « unique » œuvre d'Hubert Renard, étant entendu qu'en tant qu'auteur de la fiction, il est aussi – quelque part – l'auteur non seulement des œuvres et des installations que reproduisent ensuite les catalogues, mais aussi de ces catalogues, de ces cartons d'invitation, de ces noms et adresses de galeries où Hubert Renard expose, de leurs espaces et de leurs histoires, de ces critiques d'art comme Alain Farfall et d'autres, qui publient ensuite les articles sur Hubert Renard, de ces sites Internet, etc. Bref, la *fiction d'Hubert Renard* (mais quelle expression ambiguë !) donne une image tout à fait pertinente et plausible de la vie et de l'œuvre d'un artiste, dont le travail s'étale aujourd'hui entre environ 1971 et 2000. Cette fiction est si vraie, qu'elle semble être une subtile parodie de l'art dans nos sociétés, car elle est au fond une fiction heuristique, un vrai document de ce qu'est être artiste aujourd'hui. C'est une enquête sociologique.

En tant qu'enquête sociologique, elle rend compte mieux que tout autre écrit en sociologie de « ce besoin de diffuser, de faire savoir, de faire connaître, ce besoin de publicité, [qui] constitue finalement le véritable lieu de l'art contemporain⁴⁰ », comme l'écrit Alan Farfall. On peut se demander si tout artiste ne fait finalement pas la même chose qu'Hubert Renard : inventer sa vie d'artiste comme une sorte de *fiction in progress*. Certes, les sociologues n'ont pas le monopole du savoir social ; l'artiste connaît la réalité de l'art d'une autre manière, à travers sa propre expérience qui fonde la pertinence de ses propos, pourtant marqués par la même indécidabilité, dans la mesure où les propos d'Alain Farfall, qui

³⁸ Hubert Renard, *Une monographie*, Paris, Burozoïque / Saint-Yrieix-La-Perche, Centre des livres d'artistes / Pays-paysage, Pully, Fondation Rosario Almara, 2009.

³⁹ Didier Lambert, « Première biographie autorisée de l'artiste », *ibidem*, p. 101-106.

⁴⁰ Alain Farfall, *Des Illusions, ou l'invention de l'art*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2008, p. 59.

viennent d'être cités, proviennent de la fiction inventée par Hubert Renard, signés Alain Farfall, publiés dans un vrai livre d'artiste, *Des Illusions, ou l'invention de l'art*, dont Farfall est l'auteur, livre pourtant « conçu et mise en page par Hubert Renard ». La vie tisse le vrai et le faux, la fiction et le document, à s'y perdre !⁴¹ Malgré ces ambiguïtés, c'est avec beaucoup d'acuité que ces propos commentent la situation de l'artiste d'aujourd'hui, en concluant par un avertissement de l'artiste : « Il ne faudrait pas pour autant perdre de vue que l'art n'a rien à voir avec la communication⁴². » Ce qui met définitivement fin à ces ambiguïtés, c'est l'engagement de l'artiste – d'Hubert Renard – dans la réalité de l'art.

La fiction d'Hubert Renard est un document de l'art d'aujourd'hui, et ce à deux titres, en tant que sa démarche de l'artiste et en tant qu'un regard documentaire sur le monde de l'art. Cette fiction est un document. C'est une fiction construite entièrement par des documents, parmi lesquelles les photos ont sûrement le plus d'importance : elles reproduisent les œuvres d'Hubert Renard, saisissent les vues de ses expositions, montrent les accrochages de ses œuvres chez les collectionneurs, etc. Mais la photographie a dans son travail encore deux autres fonctions : pour l'artiste fictif elle est souvent le médium du travail de l'art, ce qui inscrit sa pratique de la photographie dans un contexte autoréflexif spécifique, et à l'artiste réel, elle permet de lever le secret de son atelier et de sa méthode de travail, c'est-à-dire la maquette en 1 : 20e. Cette dernière fonction permet à Hubert Renard d'éviter le mensonge par omission, et à nous, les spectateurs, de le prendre pour autre chose qu'un conteur de fictions.

Comment se retrouver dans cette indécidabilité, celle notamment qui entrelace – sur tous les plans – la fiction et le document, sinon en retournant aux fondamentaux de l'interprétation ? L'originalité de la démarche adoptée par les trois artistes dont j'ai parlé ici consiste notamment à introduire les photographies documentaires dans le dispositif autoréflexif spécifique du livre, et d'aménager, chaque livre à sa manière, un regard critique qui permet de percer le cocon de la fiction, qui permet aussi d'en comprendre la logique et la mécanique, et éventuellement d'interpréter la réalité qu'elles dissimulent. Mais finalement, pour définir le document et le distinguer de la fiction, il faudrait avoir recours aux mêmes concepts que ceux qui fondent le processus cognitif des sciences humaines. C'est cela que nous apprend la pratique de la photographie documentaire dans les livres d'artistes : seule l'interprétation permet de déchirer le voile de la fiction, tout comme elle permet, dans d'autres situations, de conférer à la fiction le statut de document. C'est ainsi – pensons-nous –, alors

⁴¹ « Aveu nié sans mentir » est le titre d'un encart réalisé par Hubert Renard dans le n° 5 de *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste* (septembre/octobre 2008).

⁴² *Ibidem*.

que l'époque a changé et que la photographie n'est plus ce qu'elle était, que sont aujourd'hui défendues les valeurs posées par les artistes qui ont eu un recours méthodique au document photographique dans les années 1960 et 1970.

Leszek Brogowski est professeur d'esthétique à l'université de Rennes 2 Haute-Bretagne, où il est responsable du laboratoire de recherche « Arts : pratiques et poétiques ». Dans ce cadre, il dirige un programme engagé depuis 2000 et intitulé : « Publications d'artistes. Éditions Incertain Sens ». Son dernier livre : *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, éd. de la Transparence, 2010.