

# Personnage à désactiver

Alexis Vaillant  
(avec des éléments d'un entretien avec Pierre Joseph, Lyon, le 15 Sept. 2004)

Ce qui fait gigoter les marionnettes se trouve toujours en coulisses", Bernard Edelman in *Le Droit saisi par la photographie* (1973).

Printemps 2004, Vassivière en Limousin, Centre National d'Art et du Paysage. L'exposition s'intitule *Brainstorming* (traduction : "remue-méninges", symptôme non ?) avec, en sous-titre, un *topographie de la morale* qui plombe d'emblée l'opération. Pas besoin de lire l'interminable liste des participants. Il y a sur ce carton-affichette une image singulière qui balaye le reste à jamais. Cette image ressemble à un "personnage à réactiver" <sup>1</sup> de Pierre Joseph de 1991 : "le noyé" ("ce 'noyé' fait partie d'un dyptique, le *Purgatoire* dans lequel il y a aussi un motard mort. C'est par la suite qu'on a commencé à appeler 'le noyé' le plongeur. Ces personnages sont entre la vie et la mort. Sur une partie du dyptique on voit aussi un 'figurant' (*La Lépreuse* apparue à l'exposition *No Man's Time*). Les deux personnages sont activés en 1991 à Art Cologne sur le stand de la Galerie Daniel Buchholz et c'est là que le dyptique est réalisé. Il a été acquis un an plus tard par le Frac Poitou-Charentes."). Mais l'image de ce "noyé" n'est pas celle que Pierre Joseph a réalisée en 1991 pour identifier le personnage, le garantir et stimuler ses réactivations postérieures, en assurer la reproduction et donc la circulation. De toute évidence, les réactivateurs chargés de l'opération "réactivation du noyé" ignoraient la mécanique des "personnages à réactiver", sans quoi ils auraient eu ne serait-ce qu'un mini-doute sur la nature de ce qui allait être reproduit et légendé par leurs soins. Car publier la photographie d'un personnage nouvellement réactivé n'est pas prévu au contrat de réactivation, tout simplement parce qu'il existe une image pour cela ("on m'avait demandé de bien vouloir accepter qu'il y ait une photographie de la réactivation qui serve à un cartel développé accroché à proximité de la pièce - pour la "scénographie de l'exposition" - ce qui devait avoir une vertu pédagogique par rapport à la réactivation du plongeur. Et sans mon accord, sans que je la vois, cette image a aussi servi à la publicité de l'exposition alors qu'une image a été conçue en partie pour cela il y a treize ans"). Un "contrat d'exploitation" accompagne l'interprétation de la réactivation. Publier une vue de réactivation revient donc à toucher au portrait officiel du personnage ("sa pochette"), à son passeport pour l'éternité. Une forme de laxisme que personne ne s'était "autorisé" jusqu'à maintenant.

Depuis 1991, "le noyé" a été réactivé de nombreuses fois. Il va de soi que Pierre Joseph n'a pas "assisté" à toutes les réactivations de ses personnages, certains d'entre eux vivent même des vies privées merveilleuses, pleines d'imagination et de liberté dont on entend parler deci-delà, et dont l'artiste récupère parfois des "photos de famille" <sup>2</sup> ("sans parler des photographes qui prennent en photo des expositions dans lesquelles un personnage est vivant au moment du vernissage, images dont je ne contrôle bien évidemment pas les circulations mais qui sont, en général, au moins correctement datées pour témoigner de l'exposition"). L'image de "la réactivation de Vassivière" est une image qui appartient à ce registre. Elle est reproduite sans l'aval de l'artiste comme un "détail" d'une mise en scène réalisée en 2004 et qui, ainsi légendée, ne fait aucune distinction entre la prise de vue et la reproduction (publication) de cette prise de vue. Le comble voulant que non seulement la légende utilisée ne corresponde pas à l'image de Pierre Joseph de 1991 mais qu'elle en égratigne l'autorité, "Pierre Joseph" étant clairement devenu dans cette affaire un prête-nom pour une image qui n'est pas de lui. Le cas est inédit. Si l'on suit la légende ("Pierre Joseph, *Surfer*, Personnage à réactiver, Vassivière Samedi 27 Mars 2004, coll. Frac Poitou-Charentes, photographie (détail), Marc Damage") on ne parvient plus à différencier "la photographie d'un personnage à réactiver" de "la photographie d'un personnage réactivé", ce qui, pour un même personnage activé en 1991 et réactivé en 2004 est quand même très gênant. Ce "cafouillage maison" laisse entendre qu'aux yeux des réactivateurs indifférents et peu scrupuleux, refaire une image ou faire une image qui essaye d'en imiter une autre et manipuler du temps parce qu'une réactivation est en jeu, revient au même. Au point de laisser croire que réactivation = image = imagerie = panoplie, avec en prime le nom d'un auteur abusivement utilisé, un titre inventé, un concept incompris et une collection publique qui prête la possibilité de réactiver ce personnage en pensant que tout se passera bien. Lorsqu'on légende une image sans passer par un copier-coller, on peut au moins regarder l'image pour savoir ce que la légende doit désigner, au risque de réaliser que l'image reproduite ne sera jamais une oeuvre de "Pierre Joseph". Il s'agit d'un document de réactivation. Cette différence architecture l'oeuvre, quiconque la réactive doit s'y tenir, du moins l'accepter conceptuellement et ainsi reconnaître qu'un personnage peut aussi se dérouler "presque entièrement dans l'esprit" <sup>3</sup>.

Qu'une réactivation dérape à ce point paraît d'autant plus inouï que deux institutions veillent en théorie à son bon déroulement, que Pierre Joseph savait que ce personnage du *Purgatoire* de 1991 du Frac Poitou-Charentes allait être réactivé à Vassivière et qu'il était joignable pour répondre aux éventuelles questions. Cette photographie de Marc Damage arrive jusqu'à nous sans que personne ne se soit posé la question de sa légende, une légende qui, ironie du sort, fait état d'un "sufer" ("à la demande de prêt, il était question d'un surfeur !"), et laisse penser que, décidément dans cette histoire, personne n'était à sa place du début à la fin.

Jouer avec des oeuvres c'est notamment prendre la mesure de leur potentialité dans le cadre interprétatif qu'elles mettent à disposition. Un curator qui s'autorise de tels jeux existe par ses choix et non à travers ce que ces choix représentent - choix stimulés par les oeuvres et artistes en question et moins l'inverse. Ce curator démontre au fil des expositions qu'il organise qu'il n'est pas là seulement pour faire le ménage entre des oeuvres, des auteurs et des classements chronologiques, mais bel et bien pour signifier quelque chose avec elles et leurs auteurs et pas seulement sur des objets inanimés et neutralisés. C'est tout un rapport (contemporain) à l'oeuvre d'art qui se joue-là. On comprend pourquoi l'histoire délicate de *Authorship* du curator reste à écrire. Qui aurait l'idée de réaccrocher l'oeuvre éponyme de Daniel Buren (20 x 10 m) accrochée pendant une journée, suspendue au plafond du Guggenheim Museum de New York, décrochée sur les pressions de cinq parmi vingt-et-un artistes avant l'ouverture du *Guggenheim International Exhibition* de 1971, puis réaccrochée par Buren en 1974 à *Contemporanea* à Rome nuançant très tôt la notion d'*in situ*, puisque matériellement ils s'agissait du même morceau de tissu, si ce n'est Buren <sup>4</sup> lui-même ?

Dans le cas qui nous intéresse, il aura fallu treize ans, deux institutions et aucun "perdu de vue" pour parvenir à un tel amalgame. Treize ans pour être en présence de deux images différentes qui dépendent d'un même contrat, *Purgatoire* 1991 ("le contrat dit en substance qu'il faut retrouver ou se rapprocher le plus possible des costumes qui correspondent à ce que l'on voit sur la photographie et surtout, il dit 'trouvez le bon acteur, la personne qui va être capable de tenir pendant trois heures de vernissage tel comportement' et aussi que le contexte dans lequel ce personnage va être posé est très important. Cette autorité est renvoyée au contractant, collectionneur ou institution, d'où la diversité d'interprétations"). Mais, d'une part ces deux images ne signifient absolument pas la même chose par rapport au contrat de la pièce, et d'autre part le fait qu'il y en ait deux trouble la relation que le spectateur peut avoir avec un "personnage à réactiver" et la photographie reproduite d'une réactivation de personnage. Limage de 2004

Pacemaker n° 6 octobre 2004

est mimétique et abusive par rapport à celle de 1991, la seule à même d'identifier l'oeuvre de Pierre Joseph dans la complexité de sa circulation photographique et mnémotique. Douze ans donc, après avoir vendu ce "personnage à réactiver" au Frac Poitou-Charentes et ainsi transmis la validité de ses réactivations futures à cette institution, pour que deux ou trois personnes - qui dans ce cas précis, ne saisissent rien du présent ni du futur ni quoique ce soit à la traduction/circulation de cette oeuvre qui manipule du temps - s'emparent de son scénario et agissent à son encontre en croyant évidemment "bien faire", toutes dispensées qu'elles sont du devoir de penser face à une oeuvre qui aurait déjà tellement eu lieu pour qu'on puisse en faire une nouvelle, donc une autre.

Sur la photo, un homme en combinaison de plongée est assis sur un banc. Le shooting a eu lieu à l'intérieur d'une pièce éclairée artificiellement, une voile est posée sur le mur du fond, c'est le seul mur visible, l'éclairage rougit la scène, la prise de vue a lieu le jour du vernissage de l'exposition. Le ratage de cette mise en scène qui n'aurait du rester qu'un bidouillage pédagogique - et c'est peu de le dire - révèle une inaptitude à manipuler en même temps du *live* et de l'éternité. Ce qui est problématique pour un lieu d'art qui cherche à optimiser, à travers cette opération, ce qu'un concept (la réactivation) a instauré et laissé ouvert. Ce ratage pose donc malgré lui la question de l'héritage, de la maturation d'une oeuvre, du "ten years after". **("Quand on dit Blanche-Neige maintenant, on a une image mentale qui apparaît, mais dans vingt ans ça sera peut-être une autre. L'image de référence, l'inconscient de la représentation de Blanche Neige, elle vient de Disney. Evidemment, on ne repasse pas par Grimm. Et même si Tim Burton fait une Blanche Neige qui est plus forte que celle de Disney, ce n'est pas dit qu'elle entre dans l'inconscient collectif d'emblée. Donc dans le cadre d'une réactivation, il faut prendre celle de l'inconscient collectif du moment.")** Cette image est de trop, mais elle est là. Et c'est une première dans la série close des "personnages à réactiver" de Pierre Joseph. C'est effectivement la première fois que la photographie d'un personnage réactivé passe la frontière de la reproduction et trouve une forme d'actualisation à travers la publication qui l'officialise **("mais elle ne représente pas vraiment le personnage dans son intention de départ, on voit là un bon vivant sur un banc alors que les autres plongeurs ont toujours eu l'air plutôt morts")**. Des collectionneurs vivent très bien avec leur personnage à réactiver ; pourquoi une institution culturelle qui affirme dans cette circulation une position et un rôle pédagogiques évidents - sans vouloir pour autant vampyriser une oeuvre - ne serait-elle pas tout à fait en mesure de le faire ? Au final, quelles qu'aient pu être les intentions de cette réactivation - asséoir la littéralité d'un "noyé" près d'un lac et vouloir rendre pédagogique la question du temps de l'oeuvre d'art à travers celle de la réactivation, c'est-à-dire illustrer le fait qu'un personnage puisse être vivant et éternel, et qu'un contrat traverse une image et inversement - ce ratage sous-entend que ce qui est entrepris engage la mémoire d'une oeuvre et ses espaces de réception. Et que c'est par la reproduction qu'une (autre) oeuvre arrive souvoisement jusqu'à nous dans toute sa facticité.

Pierre Joseph et le Frac Poitou-Charentes ont consenti au "contrat de confiance". Mais en 2004, la figure cadavérique du "noyé" de 1991 a l'air de bien s'ennuyer sur un banc, en combinaison de plongée, devant une oeuvre d'art de Gérard Deschamps **("cette voile de planche à voile vient comme un point illustratif et que je n'ai pas choisi ; quand je fais une correspondance entre un personnage et une oeuvre, j'essaie qu'elle ne soit pas aussi basique et littérale")**, elle-même non légendée, une oeuvre qui entre anonymement dans ce tableau déjà bien encombré ! D'où vient-elle ? A qui appartient-elle ? Qui l'a installée là ? Pour quelle(s) raison(s) ? Car le plus étonnant ici, c'est que l'activation et le concept de réactivation deviennent incompréhensibles à l'endroit même où l'artiste a interrogé, depuis le début des années 90, le temps de l'oeuvre d'art et les types de mémorisation qui lui sont corollaires, ainsi que les interprétations que chaque réactivation allait prolonger et réinventer au moins jusqu'à aujourd'hui dans la sphère de l'exposition. A l'ère de l'amnésie et du *turn over*, les personnages à réactiver ne sont pas programmés pour alimenter une usine à images, et encore moins pour se faire remplacer par une "copie de voyage", un faux qui circule hors droits d'auteur précisément parce qu'il n'en a plus.

Que faire de ce "nouveau" personnage réactivé si ce n'est l'épuiser dans les poubelles de la communication ? Un "personnage à réactiver" ne peut pas exister dans une logique de *versioning*<sup>5</sup> **("ceci rejoint la différence entre l'analogique et le numérique. Mais il doit y avoir aussi d'autres modes de transmission d'une génération à l'autre, d'une personne à l'autre qui n'ont pas nécessairement le même savoir. Il est improbable de tout maîtriser ou de tout savoir pour dire une chose. Et si l'on refait des chemins mentaux semblables, qu'importe ? Pourquoi les choses ne pourraient-elles pas se transmettre ainsi ? Comme des rematérialisations sans même qu'on s'en rende compte réellement.")**

L'image de Vassivière n'a pas lieu d'exister. Mais les questions que posent son illégitimité (en tant qu'image, elle le devient parce qu'elle est reproduite) et sa circulation s'inscrivent dans un débat sur l'exploitation des signes auquel l'art contemporain participe dès lors qu'il n'est pas replié sur lui-même. Il n'est pas étonnant que des firmes aussi importantes qu'Hello Kitty et Adidas recourent depuis plusieurs années à des stratégies de datation de leur "patrimoine". Hello Kitty fait figurer à côté du copyright (le ©), logiques économiques et fétichistes *vintage* obligent, la date de la première édition de l'objet puis celle de la nouvelle, autrement dit la date de création du moule et celle du dernier tirage. A l'inverse, lorsqu'Adidas réédite des modèles anciens (*Adidas 62* par exemple) dans le cadre d'une production de style *vintage*, elle est datée "à l'identique" de l'originale à une différence près : il n'y avait pas de date sur le modèle d'origine. Mis à part les *sneakers fetishists* et quelques pincailleurs de ce *business*, personne ne se demande si le modèle de 2004 est effectivement plus vieux que celui de '62 ou bien s'il s'agit réellement d'un modèle de 1962, les deux venant pour ainsi dire ensemble, un peu comme la réactivation (réussie) d'un "personnage à réactiver", automatiquement réitérée à sa première occurrence. L'image de Vassivière reste la première et la seule photographie d'un personnage réactivé à avoir été publiée. Mais il ne s'agit pas pour autant d'un "personnage à réactiver" deuxième génération.

C'est une image marginale, une instrumentalisation anonyme, couverte par un semblant de légende et recadrée, un "détail". Si les "personnages à réactiver" durent aussi par les interprétations les plus hétérogènes qui en sont faites, n'est-ce pas parce que leur capacité à être interprétées valide toujours une fois de plus leur (sur)vie, leur devenir<sup>6</sup>, tout en écrivant leur histoire ?

1. Les personnages apparaissent lors des vernissages d'expositions de groupe comme des sculptures vivantes. Après l'ouverture, pendant l'exposition, le personnage vivant est remplacé par sa représentation, un tirage unique (cibachrome 60 x 90 cm à partir d'une diapositive ou 90 x 120 cm à partir d'un ekta). Ces tirages fonctionnent comme des représentations mais aussi comme des outils, puisqu'ils sont à la fois les certificats et les formulaires pour la réactivation des personnages. Quelqu'un qui achète la photo achète aussi le droit de réactiver le personnage. **("C'est l'image de la première apparition qui s'appelle "personnage à réactiver")**

Chaque personnage "se joue" en deux séquences : il est d'abord présenté *live*, en chair, pendant le vernissage de l'exposition

pour laquelle il a été pensé. Le lendemain, une photographie le remplace, il devient alors un personnage à réactiver" (Pierre Joseph).

Cette galerie de 21 personnages a commencé lors de l'exposition-labyrinthe d'Eric Troncy *No Man's Time* en 1990 ("avec une lépreuse et un guerrier médiéval qui apparaissent sur un fond très minimal : murs blancs et sols lisses impeccables qui laissent apparaître les personnages comme une découpe introduite dans le milieu expo, alors que dehors ils devenaient tout de suite folkloriques"), plus qu'un beau début !

2. Cf. le pertinent *Semaine* n°22 ([www.analogues.fr](http://www.analogues.fr)), conçu par Marie de Brugerolle et Pierre Joseph conjointement à l'exposition de l'artiste à La Salle de Bains ([www.lasalledesbains.net](http://www.lasalledesbains.net)), Lyon, du 17 septembre au 28 novembre 2004, opuscule dans lequel Pierre Joseph s'entretient avec Claude Wrobel, restaurateur d'œuvres d'art. Les quatorze pages sont illustrées uniquement avec des versions/variations de Blanche-Neige - une châtain clair vaut absolument le détour ! - histoire de continuer à mettre en perspective une question que l'œuvre de Pierre Joseph pose depuis quinze ans : "qu'arrive-t-il à une œuvre d'art ?" ("comment ces œuvres existent-elles aux yeux d'un restaurateur ? Et, puisque pour moi, il s'agit aussi d'une instance de validation de l'existence de mon travail, qu'est-ce que ce travail signifie pour Wrobel en termes de matériaux ? Bêtement, est-ce que ça va durer dans le temps ?") et que *La Colonne sans fin* de Brancusi (1938) photographiée par Pierre Joseph en 1996 en pleine restauration et reproduite sur le couvercle de cet opuscule rebalance à merveille ("cette image vient sans doute en opposition avec le contenu de l'entretien avec Claude Wrobel et s'intercale entre les questions d'activation/réactivation qui posent, on s'en doute, quelques petits problèmes dans le champ de la restauration. La colonne est restaurée pour redevenir aussi belle que quand Brancusi a mis en place tous ces cônes en métal soudé. Il est évident qu'avec l'échafaudage disposé tout autour de la colonne on a moins l'idée d'une colonne sans fin que d'une tour qui va s'envoler ou qui va être réhabilitée, c'est une distorsion plutôt amusante de l'art moderne, un peu comme une chose qui se déroule"). Effectivement très peu d'œuvres interrogent leur devenir. Le temps des personnages à réactiver est précisément le futur. Les personnages sont à la fois mort-nés et éternellement interprétables ("les œuvres sont flottantes, pas vraiment fixées, en tout cas liées à des modes de réception particuliers avec lesquels je ne suis pas certain de pouvoir moi-même faire le raccord").

Pour l'exposition à la Salle de bains, Pierre Joseph a conçu une table clean, blanche "avec des défauts de courbure qui apparaissent à la surface. Une table de discussions/de lecture/de vie etc., autour de laquelle on se pose et qui renverrait un peu la lumière et les pensées dans tous les sens plutôt que dans une direction unique. C'est un objet dont on peut aussi se servir. Un objet qui fait image et donc qui fait réfléchir. Il y a l'objet formel et un aspect de lui qui relève du discours et qui renvoie à un sujet particulier (dessin, texte, entretien, etc.) ou à des objets multiples. La table en résine renvoie aussi de manière générique à l'entretien avec Claude Wrobel (donc à ce qui dure ou pas, aux bons et aux mauvais choix), à l'esthétique administrative, scolaire, à des pensées qui dévient par rapport au modèle original, des pensées plus tordues, en tout cas moins alignées et liées au devenir des choses").

3. Cf. "Volcan Paricutin" (1970) in *Peter Hutchinson, Cratères,*

*Lilas et soucoupes volantes*, (éd. Alexis Vaillant) Mamco, Genève (à paraître) ; ainsi que Robert Smithson qui affirme en 1968 dans le texte "Une sédimentation de l'esprit : Earth projects" qu'"Un grand artiste peut faire de l'art, juste en lançant un coup d'œil. Une série de coups d'œil peut être aussi solide qu'une chose ou une place (...). L'existence de l'artiste dans le temps a autant de valeur que le produit fini. Tout critique qui dévalorise le temps de l'artiste est ennemi de l'art et de l'artiste. Plus la vue du temps chez l'artiste est forte et claire plus il ressentira toute attaque en ce domaine" in cat. *Robert Smithson*, Mac, Musées de Marseille, 1994, p. 197.

4. Jean-Marc Poinot explique en 1989 que "chaque œuvre de Buren se caractérise par certains types de rapports qui sont reproductibles et éventuellement déclinables. Ainsi la prestation du Guggenheim fut-elle reproduite par l'occupation similaire du puit du parking de la villa Borghese (...). La multiplicité même de ces occurrences n'exclut pas alors que l'on puisse envisager non pas l'idée 'type' d'une œuvre indépendante de tout contexte mais le fait que le réglage pragmatique par rapport au lieu ne soit pas un fait purement historique et totalement contingent. La locution *in situ* devient alors le terme qui désigne la pertinence du réglage susceptible de placer le spectateur dans un 'espace mental' donné et non une quelconque fusion magique de l'œuvre avec le réel" in *Quand l'œuvre a lieu*, Genève, Mamco, 1999, p. 86 (1989). Après le Guggenheim, "l'œuvre de Buren n'en fut pas pour autant perdue : l'artiste la réactualise et la revendique comme telle trois ans plus tard.", Emmanuel Grandjean in cat. expo. *In vitro - in vivo, In vivo - In situ ?*, Genève, 1994. Autrement dit c'est Buren lui-même qui décide de réemployer le "fameux" morceau de tissu du Guggenheim à la villa Borghese et personne d'autre.

5. Citons pour mémoire la double stratégie que Bertrand Lavrier met en place pour l'exposition *Do It*, une expo d'œuvres conçues à partir de modes d'emploi fournis par les artistes et dont chaque "escal" proposait une version ou nouvelle réalisation. D'abord il soumet à l'interprétation une analyse de Bernard Marcadé sur une de ses pièces. Et dans un second temps, il collectionne les photos de chacune de "ses" pièces réalisées par procuration, considérant justement que ce qui doit lui revenir c'est la photographie. Une attitude adaptée au scénario de l'exposition par laquelle l'artiste affirme qu'en étant produite par des tiers aux quatre coins du monde, chaque "production" passe directement à la poubelle en étant photographiée. Comme chez Pierre Joseph, il y a dans cette histoire, autant de versions que d'activation du scénario et non pas autant de versions que d'objets produits ; "ce que j'aime c'est l'idée d'oscillation par rapport au modèle, c'est comme pour les travaux de mémoire dans lesquels on sent que le modèle est là mais on ne le voit pas. C'est pour cela que dans l'entretien avec Claude Wrobel, on est un peu 'réactivation vs. restauration', des questions que l'on va se poser avec l'informatique aussi."

6. Selon Paolo Virno qui synthétise une pensée d'Aristote, "l'être potentiel précède l'être actuel et en même temps est précédé par lui ; il vient 'avant' mais aussi 'après'. Il est antérieur si l'on considère un individu particulier, postérieur si l'on prend en compte une série (ou mieux une espèce) d'individus" in *Le Souvenir du présent, essai sur le temps historique*, Paris, éditions de l'Éclat, 1999, p. 72.