

# la mélancolie d'affirmation de pierre joseph

emmanuel latreille

Du 7 octobre au 2 décembre 2006, Pierre Joseph présentait une exposition non titrée dans les locaux du Frac Poitou-Charentes, l'Hôtel Saint-Simon à Angoulême. Plus que l'addition d'œuvres différentes, il s'agissait de l'« installation » (selon le terme aujourd'hui convenu dans le jargon de l'art contemporain) d'éléments reliés entre eux et constituant conjointement une œuvre unique répartie sur les deux étages de ce bâtiment du 16<sup>ème</sup> siècle. En entrant au rez-de-chaussée, le visiteur se trouvait face à un texte de l'auteur américain de science-fiction Philip K. Dick, reproduit sur un mur de l'accueil. Ce texte est issu d'une conférence donnée en 1972 à Vancouver intitulée *Androïde contre humain* : il y est notamment question d'une « Pietà médiévale » ou « Pietà de la chrétienté du treizième siècle » et d'« un monceau de canettes de bière Budweiser en alu, de vingt-cinq mètres de haut, avec des milliers d'autres canettes (...) », ces deux réalités étant représentatives d'un « cycle de vie de l'espèce » qui mènerait, selon l'auteur, du « culte de la Terre-Mère primordiale » (ou « matrice ») au plein développement et à la « mort » des « divinités solaires masculines » qui en seraient issues. Sur un second mur de cette entrée, placé juste derrière le premier, un écran donnait à lire d'autres textes : il s'agissait de descriptions anonymes d'expositions d'art contemporain dans des institutions françaises ou étrangères avec des commentaires avertis sur les artistes et les œuvres décrites. Ces dernières semblaient liées par le thème de la « terre » (au sens du globe terrestre) et de la recherche de « formes englobantes ». A côté de cet écran, le visiteur pouvait apercevoir, emplissant entièrement la grande salle du rez-de-chaussée et la rendant inaccessible, un énorme amoncellement multicolore de canettes vides, de toutes marques, pour la plupart écrasées ou cabossées, en voie de « recyclage ». Au dessus de ce tas, uniquement lisible à distance donc, un second écran déroulait de bas en haut des textes sur l'art contemporain : avis critiques, souvent négatifs et extrêmement sévères à l'égard aussi de la société actuelle (la démocratie) et de sa dégénérescence artistique, ils étaient issus de sites Internet où Pierre Joseph les avait trouvés et compilés en un réquisitoire agressif et conventionnel (à quelques exceptions près) contre « l'art institutionnel ». En montant à l'étage de l'Hôtel Saint-Simon, dans la seconde salle d'exposition du niveau supérieur, le visiteur pouvait trouver, sur un large socle, une Pietà en bois en très mauvais état de conservation, qui n'était pas du 13<sup>ème</sup> siècle (ces Pietà n'existaient pas encore à cette époque, contrairement à ce que pensait Dick) mais du 15<sup>ème</sup>, pièce empruntée aux collections des musées d'Angers. Sur un des murs de ce niveau supérieur, un troisième écran débitait, comme celui qui accompagnait les canettes, les mêmes opinions bigarrées et catégoriques d'internautes en plein *brain storming* sur « l'art contemporain ».

A vrai dire, l'installation de Pierre Joseph tombait avec humour sous le coup de la définition de l'art contemporain telle que critiquée par l'un des internautes : *D'où " art contemporain " = installation (assemblage de médiums les plus inattendus tels que photographie + textes + mise en scène, performance + plantation de choux + repas dans la ville, son + nature + nain de jardin, mur vide + cadre vide)*. La description détaillée permet de comprendre

comment l'ensemble de l'« installation » était commandé quasi-littéralement par le texte de Philip K. Dick. Non seulement le tas de « canettes en alu » et la « Pietà » en sont les deux éléments principaux, mais les thèmes des autres textes compilés sur Internet font nettement écho aux idées développées par l'auteur américain à partir de ces deux réalités : les expositions décrites sur le premier écran prolongent le thème de la « Terre-Mère » comme métaphore d'« un milieu total, un environnement externe aussi vivant que nous-mêmes », tandis que les commentaires sur l'art contemporain des deux autres constituent une autre version du « vacarme étourdissant de ferraille » des canettes entassées et vides, symptômes de la fin d'un cycle créatif qui n'en finirait pas de mourir en ne laissant pas percevoir en quoi « ce qui vit devant nous est nouveau » (Dick).

Pourtant, si le texte de Philip K. Dick donnait d'emblée la clé de lecture de l'exposition, il n'était pas pour autant de nature radicalement différente des autres éléments de l'installation : lui aussi avait été simplement « trouvé » par Pierre Joseph, qui n'est pas un lecteur régulier des écrits de cet auteur de science-fiction. On peut donc dire que tout ce qui constituait l'exposition relevait de ce que, depuis Marcel Duchamp, on appelle « ready-made », c'est-à-dire des réalités préexistantes à l'artiste qui se contente de les choisir et de les installer à sa guise. Mais la comparaison entre cette installation de Pierre Joseph et les innovations duchampiennes ne peut se limiter à cette relation avec le ready-made, largement banalisé dans l'art contemporain. Car, avec un peu d'attention, on pouvait remarquer que c'est l'œuvre majeure de Duchamp, *Le Grand Verre*, qui était lisible en filigrane dans l'exposition. Certes, tout le monde ne se rappelle pas (et Pierre Joseph le premier...) que *Le Grand Verre* de Duchamp avait également pour source un texte de science-fiction de son époque, à savoir le *Voyage au pays de la quatrième dimension* de Gaston de Pawlowski. Extrêmement populaire dans les années 1910, ce roman s'interroge, comme celui de Philip K. Dick, sur le devenir des formes modernes et surtout sur la comparaison des « animaux artificiels » et des « animaux naturels » : les premiers pourront-ils fonctionner à terme comme les seconds ? Comme l'a bien montré Jean Clair, qui a vu dans ce roman auquel se réfère Duchamp dans ses entretiens avec Pierre Cabanne « les clés de l'énigme » du *Grand Verre*, « le trait le plus original du livre de Pawlowski est sans doute la façon dont tout un univers machinique s'y trouve anthropomorphisé, terrain des greffes et des hybridations les plus insolites. »<sup>1</sup> Soixante ans plus tard, les préoccupations de Philip K. Dick ne sont pas très différentes, qui essayent de délimiter la frontière entre les « androïdes » et les « humains », dans une urgence et une inquiétude peut-être plus fortes (voire plus « politiques »), puisqu'il s'agit avec l'américain de se demander comment sauvegarder ce qu'il reste du « désir » et de la liberté humaines dans un monde de « robots » omniprésents et normatifs. On remarquera avec raison que Pierre Joseph ne s'inspire pas d'un texte littéraire, comme Duchamp, mais qu'il l'illustre littéralement. C'est cependant ainsi qu'apparaissait aussi le lien formel avec *Le Grand Verre* puisque l'installation de Joseph reprenait clairement la bipartition bien connue sur deux niveaux : en bas le « domaine des célibataires » (occupés à boire des bières et autres boissons d'hommes désœuvrés...) et en haut, « le domaine

« {...} Notre discipline, la science-fiction, se soucie de la partie du cycle de vie de notre espèce qui s'étend devant nous. Mais si c'est un véritable cycle, alors, d'une certaine façon, sa partie future a déjà commencé. Ou, tout du moins, nous pouvons, sur une base quasi mathématique, extrapoler précisément les chiffres manquants de la série dont nous représentons le passé. Premier chiffre : la culture de la Terre-Mère. Ensuite, les divinités solaires masculines, avec leurs sociétés strictes et autoritaires, de Sparte à Rome jusqu'à l'Italie et au Japon fascistes, à l'Allemagne et l'Union Soviétique. Et à présent, peut-être sommes-nous parvenus à ce point vers lequel tendaient les Pietà médiévales : dans les bras de la Terre-Mère, qui vit encore, la divinité solaire morte, son fils, se trouvant de nouveau dans le silence du retour à la matrice d'où il est issu. Je pense que nous entrons dans la troisième et peut-être dernière séquence de notre histoire, et il s'agit d'une société que notre discipline entrevoit et qui sera bien différente de l'une comme de l'autre des deux civilisations mondiales que nous avons connues par le passé. Ce n'est pas un cycle en deux temps ; nous n'avons pas atteint la conclusion de la période de la divinité solaire masculine après quoi nous revenons simplement à un culte de la Terre-Mère primordiale, que ses seins regorgent de lait ou non. Ce qui gît devant nous est nouveau. Et il est possible qu'au-delà il y ait encore autre chose, quelque chose d'unique et d'encore opaque à notre regard. Je peux voir moi-même jusque-là : la réalisation, l'accomplissement, ou la Pietà médiévale comme réalité vivante, notre milieu total, un environnement externe aussi vivant que nous-mêmes - voilà jusqu'où porte mon regard. Pour le moment du moins. Je pourrais m'en contenter ; je serai ravi de m'étendre en somnolant et toujours en vie - « invisible et non point effacé » comme l'écrit Henry Vaughan - dans ses bras.

Si une Pietà peinte voilà mille ans par un artisan médiéval a pu anticiper, par l'art - peut-on dire psionique ? - de ce dernier, notre monde futur, alors qu'est-ce qui pourrait aujourd'hui constituer l'équivalent de son œuvre inspirée et pré-cognitive ? Que possédons-nous actuellement qui soit aussi simple et familier à notre monde du vingtième siècle que ces Pietà ordinaires l'étaient à la chrétienté du treizième siècle, et représente le microcosme d'un futur distant ? Essayons d'imaginer tout d'abord un pieux paysan français du treizième siècle en train d'admirer une Pietà rustique et y lisant un présage de la société du vingtième et unième siècle, qui est l'objet de nos spéculations, nous autres, écrivains de science-fiction. Et puis, comme dans un film de Bergman, passons sans enchaînement à... - à quoi exactement ? Quel est le présage que nous sommes en train de lire ?

Cycler - et recycler. La Pietà de notre monde moderne : laide, ordinaire, banale, omniprésente. Non pas le Christ mort dans les bras de sa mère éternellement souffrante, mais un monceau de canettes de bière Budweiser en alu, de vingt-cinq mètres de haut, avec des milliers d'autres canettes, en train d'être ramassées par une benne dans un vacarme assourdissant de ferraille, débordant et s'écrasant au sol comme une grêle métallique, tandis qu'une usine homéostatique géante de bière Budweiser, automatisée et informatisée - une auto-usine, c'est le titre que j'ai donné à une nouvelle - presse fermement contre elle les canettes vides pour les recycler et leur redonner vie, avec un nouveau contenu vivant. Exactement comme avant... ou bien - si les chimistes des labos de bière Budweiser accomplissent le projet divin du progrès continu - avec une bière encore meilleure dedans. {...} »

Philip K. Dick. Extrait de *Androïde contre humain* (circa 1972) in *Si ce monde vous déplaît... et autres écrits*. Éditions de l'éclat, 1998. [www.lyber-eclat.net](http://www.lyber-eclat.net).



de la Mariée », devenue une Pietà portant le buste tronqué du Fils mort. En somme, ce n'est pas tant Dick que Pierre Joseph se serait contenté un peu naïvement d'« illustrer » que le *Grand Verre* lui-même auquel il aurait donné, via la double filiation textuelle de deux auteurs de science-fiction et la banalisation du principe des « ready-made », une actualisation brutale, voire violente, comme le « crash » final d'une histoire artistique qui avait déjà laissé derrière elle ses failles irréparables, celles même du *Grand Verre* brisé en 1932 à l'occasion d'un transport. Dans les canettes écrasées et accumulées, dans la Pietà dévorée par les vers et les ravages du temps, on pouvait ainsi percevoir comme une autre version de ce Monument brisé qu'est la double plaque de verre conservée comme une sainte relique au Musée de Philadelphie !

Parmi les lectures qui ont été faites du *Grand Verre*, ne sont pas les plus rares celles qui ont apparentées la *Mariée* à la figure mariale de la chrétienté. Même certains artistes semblent déjà s'être rendu à cette hypothèse qui ne doit évidemment rien à quelque goût pour les bondieuseries tellement détestées par Duchamp. Thierry de Duve écrit ainsi à propos d'une pièce de 1995 de Léa Lublin intitulée *Le corps amèr (à mère), l'objet perdu de M.D.*, consistant en une figure féminine en verre contenant un urinoir comme un bébé dans le ventre d'une femme : « Sachant trop bien que la *Mariée* que hante la transparence du *Grand Verre* est toujours et malgré ses déguisements la Vierge-mère de la chrétienté, elle lui a mis carrément l'urinoir dans le ventre. La version ultime des Vierges à l'enfant, dit-elle. Qui joue le rôle de Dieu le Père dans cette *Madonna del Parto* post-duchampienne ? L'œuvre (de Lublin) a été réalisée à Murano par des artisans verriers, des souffleurs de verre. Ce sont eux qui, littéralement, ont fait se gonfler le ventre de la Madone. Ils n'ont, par contre, pas touché à l'urinoir en son sein, qui est un authentique ready-made. A l'inverse de Sturtevant, Lublin ne conteste pas que la paternité en revient à Duchamp, puisqu'elle cite ses initiales dans le titre. Elle montre la division en deux de la paternité : il y a le géniteur qui féconde la femme de son souffle, et il y a le père adoptif et uniquement symbolique qui donne à l'enfant son nom. L'auteur d'un ready-made sait qu'il adopte un enfant qui n'est pas de lui. Cela ne vous rappelle-t-il pas quelqu'un ? »<sup>2</sup> La réponse à la question de de Duve va de soi : Joseph, le charpentier. Mais qu'en est-il de notre Joseph à nous, Pierre de son prénom, qui semble quant à lui *oublier* qu'il cite, sinon le ready-made, en tout cas l'*opus magnum* de Duchamp ? Eh bien disons que Pierre Joseph fait de la Vierge-mère elle-même le premier ready-made dont la question de la paternité est absolument *vaine* ! Car, ramassée au fin fond des réserves où tout le monde l'avait oublié (compte tenu de son peu d'intérêt artistique ou de son piètre état ?) elle ne réapparaît grâce à Dick que comme la figure d'un *principe de vie* mort depuis longtemps. Du coup, il n'y a plus de paternité possible, ni simple ni double puisque, pour tout dire, il n'y a plus de « création » du tout, la « création » dont elle était la représentante étant devenu totalement impossible. Si bien que l'on se trouve devant un *champ de ruines* absolument complet : au rez-de-chaussée, les « célibataires de l'art » ont tellement bu de bières qu'ils somnoient, ivres-morts et sans mémoire, avachis dans la répétition d'une inconscience irrécupérable (singlant piteusement le souhait irréalisable de Dick : « Je serai ravi de m'étendre en somnolant et toujours en vie (...) dans ses bras ») tandis qu'à l'étage supérieur, la *Mariée-Vierge-Mère* baisse le nez sur l'espèce de bûche qu'elle porte, rongée à un tel degré que le moindre « souffle » poussé dans sa direction ne manquerait pas de la disperser aux quatre vents avec son étrange paquet. A vrai dire, il est rare de trouver un « tableau » aussi *radical* de ce « naufrage » de l'art dont parlait déjà Duchamp. S'il l'est tellement, c'est que Joseph, au contraire de Léa Lublin, a écarté autant que possible toute tentative de sauvetage de la responsabilité « paternelle »

(ou plutôt « maternelle » !) de son installation (et donc de Duchamp lui-même), et du même coup toute tentative de porter *sur ce qu'elle révèle de l'état de l'art* un jugement quelconque ou d'en atténuer les funestes échos : il a bel et bien *oublié Duchamp* pour agencer des « trouvailles » qui appartiennent à d'autres, célibataires dont les noms ou les œuvres sont à des degrés divers effacés, seul demeurant finalement le *prénom* d'un charpentier dont l'embaras et un reste de lucidité lui ont épargné de baptiser - c'est-à-dire de nommer - son désœuvrement mélancolique : « Et que voulez-vous que je fasse avec un bout de bois aussi pourri ? Hic ! ». C'était déjà, il va sans dire, le constat dressé par Marcel.

Certes, mais le texte « ready-made » qui inaugurerait l'installation d'Angoulême est, pour sa part, parfaitement signé : Philip K. Dick. Ce dernier n'était-il pas alors, d'une certaine façon, le véritable *auteur* de l'exposition ? Pierre Joseph a si directement mis en scène un moment de sa pensée que l'on est en droit de se demander si ce n'est pas lui qui est l'objet véritable de son installation. La présence introductive de l'extrait peut à juste titre le laisser penser : la Pietà ou le monceau de canettes étaient là pour rendre visible une pensée dont le mouvement s'étendait à partir d'eux, mais vers *autre chose*. En réalité, et malgré tout ce que le contexte de ce lieu d'exposition artistique induit, il ne s'agissait justement pas de les considérer comme de l'*art* (pour la Pietà) ou de l'*art contemporain* (pour le tas de canettes, qui s'inscrit apparemment fort bien dans cette formulation moderne de la sculpture sans socle). D'où le malentendu, malicieusement entretenu par Pierre Joseph au moyen de ses écrans, qui mettaient sans cesse le spectateur sur la piste d'une posture critique forcément obsolète : les points de vue des textes qu'il donne à lire sur les écrans ne sont en fait en rien compatibles avec celui qui inaugure la visite, simplement parce que ce dernier se moque de juger les « réalités » *sous l'angle de l'art* ! Ce que Dick cherche à voir est un mouvement « atemporel » pouvant se manifester *par exemple* dans une Pietà « du treizième siècle » (mais Dick n'est pas historien d'art et il fait une erreur qui est seulement significative de ce peu d'importance) ou dans le brassage de milliers de canettes de bières (mais Dick ne s'intéresse pas à l'art moderne non plus, seulement à l'époque de l'art où les artistes se trouvaient en effet réaliser des « tas »). En somme, il vise une *structure cyclique et englobante* (une mère qui prend son fils dans ses bras est analogue pour lui à une usine qui « presse fermement contre elle les canettes vides pour les recycler et leur redonner vie »), structure qu'il illustre de deux formules appartenant au passé et au présent de l'humanité, mais dont il n'a cure d'établir le statut d'objets artistiques. Dick, contrairement à tous les internautes et tous les critiques d'art convoqués par Joseph, n'est pas formaliste ou fétichiste : c'est simplement un voyant. Un amoncellement de métal brassé par une machine lui va aussi bien qu'une sculpture en bois polychrome, et ne lui sert qu'à avancer vers ce qui est déjà situé au-delà, tapi dans le futur le plus lointain et le plus proche à la fois, et qui représentera la même énergie vivante et circulaire en *une forme reconfortante* pour les « humains » des siècles à venir. Et cette forme, qui n'est rien d'autre qu'une Idée, transcende et traverse, pour qui veut la voir, toutes les clivages critiques qui emprisonnent la pensée dans la croyance artistique la plus vaine et les valeurs sociales les plus stériles.

Emmanuel Latreille

Les deux premiers jours de l'an 7 du troisième millénaire de l'ère chrétienne

<sup>1</sup> Jean Clair, « Les vapeurs de la Mariée », in *Marcel Duchamp*, L'ARC n°59, 1974, pages 44 à 51.

<sup>2</sup> Thierry de Duve, « A d'autre ! », in *Parade* n°6, ERSEP de Tourcoing, 2006, page 38.

<sup>3</sup> La séquence où Marcel Duchamp parle du « naufrage » comme d'une situation où c'est « chacun pour soi », se trouve, si ma mémoire est bonne, à la fin du film de Jean-Marie Drot qui lui est consacré.