

PRATIQUE PHOTOGRAPHIQUE ET STRATEGIES APPROPRIATIONNISTES

Cécile Dazord

«Le désir suscité par une représentation n'existe que dans la mesure où il ne peut jamais être pleinement satisfait, dans la mesure où l'original est toujours différé.»
Douglas Crimp, «The Photographic Activity of Postmodernism», dans *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, The MIT Press, 1993, p. 119.

Le travail de Jérôme Saint-Loubert Bié, comme celui de nombre de ses contemporains^{1*}, emprunte indifféremment diverses formes, supports ou matériaux, sapant ainsi notamment les fondements de la virtuosité et du style comme critères d'appréciation. Sans se laisser réduire à une

manière unique et d'emblée identifiable, l'ensemble de sa démarche semble cependant travaillée conceptuellement par le paradigme photographique. La question historique du rapport de l'image, ou plus généralement du signe, à son référent, renouvelée par l'avènement de la photographie au milieu du XIX^e siècle, occupe dans son travail une place centrale². Plus fondamentalement, c'est la question du statut de l'art – sa capacité à produire un sens – qui se trouve ainsi mise en jeu.

* Les appels de notes en couleur renvoient aux notes rédigées par Yann Sérandour, page 21.

De 1993 à aujourd'hui, de nombreux travaux de Jérôme Saint-Loubert Bié utilisent le médium photographique. À aucun moment, cependant, la photographie ne suffit à décrire l'ensemble des processus engagés. Tout au plus s'inscrit-elle dans une suite d'opérations dont le déroulement logique est le plus souvent complexe.

Même lorsqu'une œuvre semble se réduire à une série d'images, comme cette projection de quatre-vingts diapositives (*Sans titre*, 1993), représentant des vis à taille réelle, dont le nombre croît de un à quarante, à raison d'une vis supplémentaire par image, puis décroît selon le même processus, la photographie est inscrite dans un dispositif qui relève de l'installation. Réalisée en 1993, cette pièce est l'une des premières œuvres de Jérôme Saint-Loubert Bié et tient en quelque sorte lieu de manifeste. Elle rappelle tout d'abord que la photographie, selon la formule contemporaine de Philippe Dubois, « nous est donnée comme “volume” dans et par un “dispositif” (aussi neutre et discret soit-il) qui influe sur notre perception¹ ».

« On n'accorde pas (trop) d'importance à cette dimension d'*exposition* de la photo, à tout ce qu'elle a de physique, à tout ce qui l'entoure, à tout ce par quoi elle nous parvient, bref à tout ce qui fait son *énonciation concrète* au niveau de sa contemplation.

On tend le plus souvent à rejeter toute la *pragmatique de la réception* des photos. Or ce qui me paraît important et significatif, c'est que, depuis une bonne quinzaine d'années, des photographes et des artistes de plus en plus nombreux, se sont livrés systématiquement à des travaux spécialement centrés sur cette dimension pragmatique et objectuelle de la mise en scène des photos². »

L'inscription de ces images dans un environnement réel, associée au recours à l'échelle un, pose, par ailleurs, le problème de la reproduction mimétique. En poussant l'analogie à son paroxysme, elle fait courir au signe le risque – absurde – de se confondre tout simplement avec son référent. La fable évoquant des cartographes dressant une carte de leur Empire à l'échelle un, relatée et attribuée par Borges, selon un artifice littéraire, à un auteur fictif du XVII^e siècle, est à cet égard exemplaire :

« En cet Empire, l'art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le Temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner Satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par

1. Philippe Dubois, « L'art est-il (devenu) photographique ? », dans *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 251.

2. *Ibid.*

point. Moins passionnées pour l'étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques. (Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, livre IV, chap. XIV, Lérída, 1658)³»

Conçue la même année, une pièce intitulée *Paris le 2 juin...* (1993) a également valeur programmatique : à l'occasion d'une exposition collective dans le 20^e arrondissement de Paris, une série de photographies⁴ de façades d'immeubles réalisées à proximité de l'espace d'exposition³ ont ensuite été présentées sous trois formes différentes : une projection de diapositives en couleurs dans l'espace d'exposition, une affiche noir et blanc placardée dans la rue, un livre fabriqué à partir de l'affiche pliée et reliée. La démultiplication, par le biais de différents modes de présentation, d'un même sujet photographique interroge le statut de la photographie par rapport à l'objet représenté : si un même sujet peut donner

3. Jorge Luis Borges, «De la rigueur de la science», *Histoire universelle de l'infamie* (1954), *Notes et variantes, Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, Pléiade, 1993, p. 1509.

4. Les prises de vue ont été effectuées par Jérôme Saint-Loubert Bié en collaboration avec Stéphan Lucas.

lieu à une multiplicité de représentations, le rapport qui lie l'objet à son référent, loin de se limiter à une équation simple, s'avère complexe. L'idée, qui a prévalu à l'avènement de la photographie, d'une adéquation mimétique ou analogique entre l'objet représenté et son image photographique, est d'emblée récusée.

La question de la reproduction, à la limite de la réplique ou de la duplication, est, par la suite, et dans l'ensemble du travail de Jérôme Saint-Loubert Bié, posée avec plus d'acuité encore du fait du choix des sujets proposés à la reproduction photographique : 1. des photographies de photographies ; 2. des photographies de reproductions d'œuvres d'art ; 3. des reproductions d'œuvres d'art issues de livres d'art (catalogues de collections ou d'expositions). Lorsque l'objet représenté n'est pas médiatisé par l'intermédiaire de la photographie, il l'est par le biais 4. de signes graphiques ; 5. de schémas ou de plans.

1. PHOTOGRAPHIES DE PHOTOGRAPHIES

«On trouve le récit d'une expérience de la réalité se confondant avec une photographie dans un texte de Robert Smithson, intitulé "The Monuments of Passaic". L'artiste y retrace le déroulement d'une journée d'excursion consacrée à prendre des photos dans les faubourgs du New Jersey. Alors qu'il photographie un

pont en bois et acier parfaitement ordinaire, Smithson remarque : “la lumière du zénith cinématographiait le site et donnait au pont et à la rivière l’aspect d’une *image* surexposée. En le prenant en photo avec mon Instamatic 400 j’avais l’impression de photographier une photographie.” [...] Si la réalité elle-même apparaît d’emblée constituée en image, le rapport hiérarchique entre l’objet et sa représentation – le premier fondant l’autorité et le prestige de la seconde – s’effondre⁵.»

Loot (1998), présentée dans une galerie à Los Angeles, radicalise cette idée de confusion entre la réalité et l’image photographique en ne donnant à voir que des images d’images et en procédant à une mise en abyme de la pratique de la (re)photographie. L’exposition consiste, en effet, en deux séries de photos : dans des boîtes, en réserve, des photographies de photographies de l’espace d’exposition vide ; exposées, dans la galerie, des photographies des photographies précédentes alors qu’elles étaient accrochées dans la galerie. Le sujet – en l’occurrence, l’exposition et l’espace d’exposition⁴ – n’est donné à voir qu’à partir de photographies, suggérant que la réalité n’existe pas hors de

5. Craig Owens, «Photography *en abyme*», dans *Beyond Recognition, Representation, Power, and Culture*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1992, p. 27 (les citations provenant de cet ouvrage sont traduites par l’auteur).

l’image qu’on en conçoit, autrement dit, hors des systèmes de représentation.

Du reste, comme le suggère Philippe Dubois, la photographie elle-même prête à confusion : «Les tirages positifs ne sont en fait que des photos de photos, des “métaphotos”, des images au second degré, qui témoignent simplement de ce qu’en photographie, il n’y a pas tant reproduction que re-production⁶.» Plus généralement, les années 1970 ont vu émerger une critique de la représentation, notamment de son aspiration à la vérité, dont les critiques américains, proches de la revue *October*, se sont avérés des porte-parole passionnés. Dans l’article «Représentation, appropriation et pouvoir», Craig Owens note ainsi :

«Dans le domaine des arts visuels, la critique postmoderne de la représentation s’est également employée à éradiquer le postulat du caractère référentiel de l’image visuelle et, du même coup, son aspiration à représenter la réalité telle qu’elle est réellement, qu’il s’agisse de l’apparence extérieure des choses (réalisme) ou d’un ordre idéal situé en amont ou au-delà des apparences (abstraction). Les artistes postmodernes cherchent à montrer que la “réalité”, qu’elle soit tangible ou abstraite, est une fiction produite et soutenue uniquement par des représentations culturelles⁷.»

6. Philippe Dubois, «L’acte photographique», *op. cit.*, p. 70.

7. Craig Owens, «Representation, Appropriation, and Power», *op. cit.*, p. 111.

La photographie est rapidement apparue comme un terrain d'expérimentation privilégié du statut de la représentation. Son mode opératoire mécanique consacrait, de fait, d'emblée l'édition multiple, aux antipodes du modèle de l'unicité de l'œuvre d'art, et portait atteinte, du même coup, à la notion d'original dont la distinction d'avec la copie devenait problématique.

2. PHOTOGRAPHIES DE REPRODUCTIONS D'ŒUVRES D'ART

Dès son apparition au XIX^e siècle, la photographie fait l'objet d'une utilisation instrumentale par les beaux-arts. Elle s'impose comme un chaînon intermédiaire entre les artistes et leurs modèles, qu'elle libère des temps de pose parfois intenable. Une exposition présentée à la Bibliothèque nationale de France à Paris en 1997, centrée sur le thème du nu, recensait ainsi un certain nombre de scènes de genre : à côté des nus académiques (lutteurs, discoboles) ou érotiques, figuraient en bonne part les sujets religieux (crucifixions, descentes de croix, Marie-Madeleine)⁸. Plus généralement, considérée du fait de son mode opératoire mécanique, selon une conception alors largement répandue, comme un outil de reproduction strict du réel, elle apparaît également comme un agent médiateur entre les

artistes et la réalité. Au nom de la défense de l'art contre l'industrie, les attaques se multiplient contre la photographie. Baudelaire lui refuse ainsi catégoriquement toute compétence artistique :

« Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature, cela est bien entendu. En matière de peinture et de sculpture, le *Credo* actuel des gens du monde surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci : "Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (et il y a de bonnes raisons pour cela). Et je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un art identique à la nature serait l'art absolu." Un dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie. Alors elle se dit : "puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art c'est la photographie"⁹. »

8. « L'art du nu au XIX^e siècle. Le photographe et son modèle », Paris, Bibliothèque nationale de France, 14 octobre 1997 - 18 janvier 1998.

9. Charles Baudelaire, « Salon de 1859 » (1859), dans *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Garnier, 1962, rééd. 1986, p. 317.

De fait, dès la fin du XIX^e siècle et le courant pictorialiste, la photographie aspire à accéder au statut de pratique artistique. Cette ambition est confortée par les avant-gardes du début du XX^e siècle : le constructivisme ou le Bauhaus la considèrent comme un formidable outil artistique au service de la société, tout en l'engageant, avec le photogramme ou le photomontage, dans une voie résolument expérimentale. Il faut cependant attendre les années 1970 pour que la présence de la photographie au sein des arts plastiques se généralise dans les musées. Comme le résume Douglas Crimp en une formule lapidaire : « Si la photographie a été *inventée* en 1839, elle a seulement été *découverte* dans les années 1970¹⁰. » Photographie et beaux-arts entretiennent ainsi un rapport complexe, voire conflictuel, tout au long du XX^e siècle. La réaffirmation de son statut artistique dans les années 1980, en France, sous le vocable de « photographie plasticienne » consacre le distinguo entre la « photographie des artistes » et la « photographie des photographes ». La photographie joue encore parfois, dans les années 1970, dans le champ des arts plastiques (land art, performance notamment), un rôle apparemment secondaire ou adjuvant, hérité en droite ligne d'une conception vériste lui assignant une fonction strictement documentaire.

Avec le temps, ce rôle de second plan a fait l'objet d'une réévaluation et le rôle constitutif de la photographie dans la conception même de ces œuvres est apparu de manière patente, qu'il s'agisse de fixer des actions éphémères ou instantanées, de saisir par une vue aérienne des interventions paysagères monumentales, etc. Sur ce point précis, le rôle et le sort de la vidéo s'apparentent à celui de la photographie. Une exposition a récemment rendu hommage à Gerry Schum (1938-1973), auteur de nombreuses vidéos réalisées en étroite collaboration avec des artistes du land art, de l'art conceptuel ou de Fluxus¹¹.

« Photographier un tableau est un mode de reproduction ; photographier un événement fictif dans un studio en est un autre. Dans le premier cas, la chose reproduite est une œuvre d'art, sa reproduction ne l'est point. Car l'acte du photographe réglant l'objectif ne crée pas davantage une œuvre d'art

10. Douglas Crimp, « The End of Painting », dans *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, The MIT Press, 1993, p. 93 (traduction de l'auteur).

11. « Ready to shoot. Fernsehalerie Gerry Schum Videogalerie », Kunsthalle Düsseldorf, 14 décembre 2003 - 14 mars 2004 ; Casino Luxembourg, 27 mars - 6 juin 2004 ; Museu de art Contemporânea de Serralves, Porto, 23 juillet - 10 octobre 2004 ; musée d'Art moderne de la Ville de Paris / ARC, 23 octobre - 28 novembre 2004.

que celui du chef d'orchestre dirigeant une symphonie. Ces actes représentent tout au plus des performances artistiques¹².»

En introduisant une distinction nette entre photographie et reproduction photographique, Walter Benjamin réduit explicitement le degré zéro de la photographie (sa neutralité ou son objectivité supposées) à la copie à des fins de documentation ou de diffusion.

Dans les années 1970 toujours, alors que le statut et la définition de l'art – les notions d'originalité et d'autonomie notamment – sont volontiers abordés frontalement par les artistes dans leurs travaux, la photographie donne lieu à un certain nombre d'expériences radicales mettant à rude épreuve le tandem original/copie. L'appropriationnisme (ou simulationnisme), apparu alors aux États-Unis et entièrement focalisé sur cette problématique, inaugure la pratique de la «re-photographie» : la copie photographique de photographies existantes (le plus souvent réalisées par des photographes célèbres, ce qui rend la copie plus rapidement identifiable comme telle) – copie accédant au statut d'œuvre à part entière.

«Un groupe de jeunes artistes utilisant la photographie s'est employé à montrer que l'originalité qu'elle revendique est une pure fiction, que la

photographie est toujours une représentation, un toujours-déjà-vu. Leurs images sont dérobées, confisquées, appropriées, volées. Dans leurs travaux, l'original ne peut être localisé, il est toujours différé ; l'instance susceptible d'avoir engendré un original est elle-même présentée comme une copie¹³.»

Sherrie Levine réalise une série entièrement inspirée de l'œuvre de Walker Evans. La re-photographie est sans doute la pratique la plus rigoriste de l'appropriationnisme : le médium copié et le médium utilisé pour la copie sont identiques et ce médium se prête naturellement à la production de multiples, autrement dit à la copie. On définit souvent hâtivement l'appropriationnisme comme une pratique de la réplique à l'identique. L'intérêt de l'appropriationnisme réside précisément dans l'écart⁵, plus ou moins patent, entre la réplique et l'œuvre répliquée – re-crée ou ré-interprétée seraient sans doute plus justes. Sherrie Levine ne copie pas mais transpose certaines huiles sur toiles de Malévitch en aquarelle ; Elaine Sturtevant ne copie pas mais rejoue et réactualise certaines

12. Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée» (1936), dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 153.

13. Douglas Crimp, «The Photographic Activity of Postmodernism», *op. cit.*, pp. 117-118 (traduction de l'auteur).

performances de Joseph Beuys. L'aquarelle n'est pas l'huile sur toile, Elaine Sturtevant n'est pas Joseph Beuys et, dans tous les cas de figure, le contexte dans lequel une œuvre est littéralement re-présentée n'est jamais le même. Cet écart spatio-temporel suffit à saper toute possibilité de réitération rigoureusement à l'identique. *A contrario* et entre autres choses, l'appropriationnisme affirme ainsi le primat du contexte et s'inscrit en faux contre toute revendication d'une absolutisation de l'art. S'accommodant assez mal, du fait de son histoire et de ses divers usages, de la notion d'art autonome, la photographie est le médium privilégié de la critique d'une conception de l'art alors dominante et fondée précisément sur l'autonomie.

La copie ou la reproduction apparentée à une interprétation ou à une re-création à part entière – une «performance artistique» pour reprendre la formule de Benjamin citée plus haut – est le sujet de la nouvelle de Borges intitulée «Pierre Ménard auteur du *Quichotte*»:

«Cette œuvre, peut-être la plus significative de notre temps, se compose des chapitres IX et XXXVIII de la première partie du *Don Quichotte* et d'un fragment du chapitre XXIII. [...]. [Pierre Ménard] ne voulait pas composer un autre *Quichotte* – ce qui

est facile – mais *le Quichotte*. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient – mot à mot et ligne à ligne – avec celles de Miguel de Cervantès. [...]. Être, en quelque sorte, Cervantès et arriver au *Quichotte* lui sembla moins ardu – par conséquent moins intéressant – que continuer à être Pierre Ménard et arriver au *Quichotte* à travers les expériences de Pierre Ménard¹⁴.»

La pratique de la re-photographie et son application au champ artistique apparente la démarche de Jérôme Saint-Loubert Bié à celle des appropriationnistes, sans toutefois l'assimiler ni la réduire à cette dernière. Son travail commence, pour ainsi dire, là où celui des appropriationnistes s'arrête. L'écart entre la reproduction et l'œuvre reproduite constitue non l'aboutissement mais le point de départ de son travail. Son exposition personnelle à la galerie Claire Burrus en 1996 – à laquelle il choisit de donner pour titre les dates de l'exposition : *5 octobre - 16 novembre 1996* – est de ce point de vue significative : les soixante-quatre photographies montrées représentent, à l'échelle un, des pages des classeurs dans lesquels sont

14. Jorge Luis Borges, «Pierre Ménard auteur du *Quichotte*», *Fictions, op. cit.*, pp. 470-471.

conservées les diapositives qui documentent le travail des artistes de la galerie. De manière très explicite, le sujet des photographies de Jérôme Saint-Loubert Bié n'est pas les œuvres des artistes de la galerie (impossibles à discerner), mais les reproductions – en l'occurrence des diapositives – des œuvres des artistes de la galerie (représentées à l'échelle un) ainsi que les informations techniques qui les accompagnent (titre, date, appartenance, etc.). Il ne s'agit plus de revendiquer un statut égal entre la copie et l'original. Dans le cas présent, la copie a évincé l'original et la reproduction prend le pas sur l'œuvre.

Sept ans plus tard, *London Street Projects* (2003) vient en quelque sorte corroborer et illustrer ce propos: sollicitée pour une exposition de «mail art» (les œuvres devaient être adressées par courrier), l'œuvre consiste en une série de quatorze cartes postales, elles-mêmes réalisées à partir de cartes postales reproduisant des œuvres d'art (le plus souvent célèbres et aisément identifiables) découpées et ré-assemblées de manière hybride. Les images qui en résultent sont des reproductions impossibles d'œuvres chimériques ou inexistantes. *5 octobre - 16 novembre 1996* et *London Street Projects* affirment l'une et l'autre le primat de la reproduction sur l'œuvre, en même temps que sa

soumission à une norme standardisée (format diapositive ou carte postale). À ce stade, la formule de Craig Owens citée plus haut selon laquelle, pour les artistes postmodernes, «la “réalité” [...] est une fiction produite et soutenue uniquement par des représentations culturelles», prend tout son sens.

3. REPRODUCTIONS D'ŒUVRES D'ART ISSUES DE LIVRES D'ART (CATALOGUES DE COLLECTIONS OU D'EXPOSITIONS)

Quantité d'œuvres sont connues du public exclusivement par le biais de leur image reproduite (sous forme de cartes postales ou dans des catalogues). Comme dans le musée imaginaire de Malraux, volontiers évoqué par Jérôme Saint-Loubert Bié pour la décontextualisation radicale de l'œuvre qu'il opère, privilégiant la cognition sur la perception, une œuvre existe dès lors qu'elle est susceptible d'être reproduite. Cette assertion semble historiquement avérée au XX^e siècle par deux œuvres dont la notoriété n'a cessé de croître malgré la disparition immédiate et définitive, dans les deux cas, de l'original.

Le cas le plus fameux de notoriété acquise sur la foi quasi exclusive d'une reproduction est *Fountain* de Duchamp, présentée sous le pseudonyme R. Mutt. Censurée, l'œuvre n'a

pas même été montrée lors de la première exposition de la *Society of Independent Artists*. Elle n'est pas non plus reproduite dans le catalogue. À l'issue de l'exposition, elle a mystérieusement disparu.

« Richard Mutt [au salon de 1917] est donc en bonne compagnie, inconnu parmi les inconnus à qui la chance est offerte de se dire artiste. Mais Richard Mutt deviendra célèbre, les autres retourneront vite à l'anonymat. Ils ont pourtant tous exposé alors que l'urinoir de M. Mutt a été censuré, placé derrière une cloison, subrepticement volé, refusé par Kent pour une raison de procédure, brisé par Glackens, emporté par Arensberg – on ne saura jamais laquelle parmi ces versions des faits, tout aussi rocambolesques les unes que les autres est la vraie. Toujours est-il que *Fountain* ne figure pas au catalogue et qu'un communiqué de presse est émis le lendemain du vernissage par un comité directeur qui ne laisse aucune équivoque sur le rejet de l'objet litigieux : «La *Fontaine* est peut-être un objet très utile à sa place, mais sa place n'est pas une exposition d'art et ce n'est pas une œuvre d'art, selon quelque définition que ce soit»¹⁵. »

«Il en reste les répliques de Janis en 1950, de Linde en 1963 et de Schwarz en 1964, et il en reste bien sûr la photo prise par Stieglitz en 1917¹⁶. »

L'une des œuvres les plus illustres et les plus marquantes du XX^e siècle a disparu sans avoir jamais été exposée et n'est connue que par ses répliques et reproductions. Sur ce point, un

parallèle troublant peut être fait avec un autre mythe fondateur du XX^e siècle, relevant non de l'art mais de la psychanalyse : il s'agit de la théorie lacanienne du « stade du miroir ».

« [Une théorie qui] s'est développée depuis 1936 en se fondant sur une conférence dont le contenu a disparu : une conférence introuvable, retirée par son auteur des actes d'un congrès international qui se tenait à Marienbad¹⁷. »

« Il n'existe pas de version originale de la conférence prononcée sur ce thème lors du XIV^e congrès de l'IPA¹⁸ de Marienbad en 1936 (du 2 au 8 août).

Après avoir parlé environ quinze minutes, Lacan fut interrompu par Ernest Jones qui trouvait que ce conférencier français, dont il n'avait jamais entendu parler, ne respectait pas le temps de parole imparti à chacun. [...] Ressentant cette interruption comme une humiliation, Lacan quitta le congrès et se rendit aux Olympiades de Berlin pour voir de près ce

15. Thierry De Duve, *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, pp. 72-73.

16. *Ibid.*, p. 70.

17. Élisabeth Roudinesco, *L'Analyse, l'archive*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 9.

18. IPA : International Psychoanalytical Association (Association internationale de psychanalyse), fondée en 1910 par Sigmund Freud. En 1936, elle était dirigée par Ernest Jones.

qu'était une manifestation sportive manipulée par le nazisme. [...] Il ne donna pas son texte pour la publication des actes du congrès¹⁹.»

À partir de la fin des années 1970, de Roland Barthes à Rosalind Krauss, l'un des discours critiques dominants en matière de photographie est centré sur la notion d'index. La photographie est théorisée comme une trace, une empreinte du réel. Elle apparaît ainsi comme une puissance fantomatique – le vestige d'une présence passée, autrement dit d'une absence. Si l'on postule, dans la foulée d'Élisabeth Roudinesco évoquant la conférence du «stade du miroir», que «le pouvoir de l'archive est d'autant plus fort que l'archive est absente²⁰», et si l'on transpose cette formulation dans le champ de l'histoire de l'art : «le pouvoir de l'œuvre d'art est d'autant plus fort que l'œuvre est absente», la photographie, dans la mesure où elle relève à la fois de l'archive et de l'absence, apparaît comme un médium fondateur dans l'histoire de l'art du XX^e siècle. Plus qu'à la reproduction d'œuvres isolées, Jérôme Saint-Loubert Bié s'intéresse au contexte de présentation et de diffusion des œuvres. Souvent liés à une collection (publique ou

privée) ou à une exposition, les cartes postales ou catalogues qu'il reproduit renvoient à un contexte de publication qui, lui-même, renvoie à celui d'une collection ou d'une exposition – autrement dit à un contexte de présentation des œuvres. Le plus souvent, Jérôme Saint-Loubert Bié conçoit ses travaux en fonction du contexte de l'exposition dans lequel elles sont appelées à figurer. L'idée d'une forme d'art contextuel, fondée sur un lien intrinsèque entre l'œuvre et le contexte d'exposition, introduite dans les années 1960 aux États-Unis par certains artistes minimalistes et conceptuels («site specificity») et en France essentiellement par Daniel Buren («art *in situ*»), a trop souvent été réduite, dans sa réception, à une approche strictement formelle de l'espace, au détriment de toute dimension historique, politique et sociologique. Ces influences sont visibles dans le travail de Jérôme Saint-Loubert Bié, bien qu'il ne s'agisse pas pour lui d'intégrer le contexte à la perception de l'œuvre ; le contexte ne constitue pas davantage le matériau de l'œuvre, à la différence de Hans Haacke qui le revendique comme tel : «Les circonstances symboliques du contexte sont en fait souvent mes matériaux essentiels. Un travail spécialement fait pour un site donné ne peut être déplacé et montré

19. Élisabeth Roudinesco, *op. cit.*, pp. 26-27.

20 *Ibid.*, p. 9.

ailleurs²¹. ». Le contexte, dans le travail de Jérôme Saint-Loubert Bié, constitue, le plus souvent, le sujet, à part entière, de l'œuvre.

Film und Foto (2001), conçue pour une exposition à Esslingen près de Stuttgart, est à cet égard exemplaire. Les six tirages photographiques couleur, 100 x 80 cm, sont des reproductions d'œuvres ayant figuré dans l'exposition fondatrice «Film und Foto», présentée à Stuttgart en 1929, qui consacrait le rôle historique de la photographie et du cinéma au sein des avant-gardes. Le catalogue de l'exposition se bornait essentiellement à la liste des œuvres présentées et contenait peu de reproductions comme c'était alors la norme. Les reproductions des œuvres sont donc toutes issues d'ouvrages nettement postérieurs. Le cadrage des œuvres re-photographiées est tel qu'il laisse explicitement voir le livre dont elles sont extraites. L'œuvre n'existe pas indépendamment de son contexte de diffusion (exposition, livre). Avant *Film und Foto*, *After Pierre Menard* (1997) propose également la reconstitution fantomatique d'un accrochage. Se jouant de l'homonymie fortuite entre le nom de l'espace d'exposition

(la «Guggenheim Gallery» de l'université Chapman d'Orange en Californie) et celui de la célèbre collectionneuse, Jérôme Saint-Loubert Bié s'est procuré deux exemplaires du catalogue de la collection Guggenheim, édité en 1959, à l'ouverture du musée construit par Frank Lloyd Wright. Après avoir découpé dans un exemplaire toutes les illustrations figurant sur les pages de gauche et, dans l'autre, toutes celles figurant sur les pages de droite, ménageant ainsi une possibilité de lecture intégrale des textes, il a déployé en spirale, dans l'ensemble de l'espace d'exposition, la totalité des images ainsi prélevées. L'absence des œuvres était aussi manifeste sur les murs, sur lesquels les illustrations ne faisaient nullement illusion, que dans les deux catalogues découpés, offerts à la consultation.

Dans un même ordre d'idées, *Traverses* (1998), commandée par la revue en ligne *Traverses* éditée par le Centre Pompidou, propose une navigation labyrinthique à travers dix-huit espaces d'exposition vides. Dix-huit vues de salles d'exposition de musées ou galeries, situées dans divers lieux et à différents moments du XX^e siècle, ont été extraites de catalogues monographiques édités par le Centre Pompidou. Ces vues de salles ont ensuite été vidées de leur contenu et réduites

21. Hans Haacke/Pierre Bourdieu, *Libre échange*, Le Seuil/Presses du réel, 1994, p. 144.

à un schéma au trait. La modélisation nivelle les différences et confère aux différentes vues une apparence analogue. Un lien source permet cependant d'identifier les lieux et les œuvres. Bien qu'absente de la pièce finale (ou présente sous forme d'annexe), la photographie est, cette fois encore, le point de départ et le vecteur d'une œuvre toujours absente.

Richard/dada (2006), exposition personnelle présentée à l'Atelier Cardenas Bellanger à Paris, constitue une extrapolation de deux données du contexte de l'exposition : l'inauguration le 14 janvier 2006 à proximité du Centre Pompidou et la semaine de la fermeture de l'exposition *Dada*, qui a rencontré un succès public considérable ; la sponsorship par Ricard, le fabricant du très populaire apéritif anisé, également promoteur de la création contemporaine (le groupe a ouvert à la fin des années 1990, à Paris, dans le 8^e arrondissement, un espace d'exposition).

Jérôme Saint-Loubert Bié a sélectionné un certain nombre de produits dérivés de l'exposition *Dada* (cartes postales, carnets, porte-clefs, etc.) déclinant deux œuvres de l'exposition : une affiche de Kurt Schwitters et Theo van Doesburg, *Kleine Dada Soirée* (1923), et la couverture d'un livre de Tristan Tzara, *Gáz szív* (1922), dessinée

par Lajos Kassác. Il a photographié un à un tous ces objets en les redimensionnant à la taille de l'œuvre réelle, inversant, en quelque sorte, le nivellement des différences inhérent à la reproduction photographique, processus d'homogénéisation à l'œuvre dans «le musée imaginaire». Dans le cas présent, ce sont les objets dérivés qui se trouvent, pour ainsi dire, recadrés et remis au format des œuvres qu'ils représentent. Un plat en porcelaine blanche au centre duquel figure, en caractères d'imprimerie noirs, la mention «L.H.O.O.Q.», reprise de l'inscription manuscrite portée, en 1919, par Duchamp au bas d'une reproduction de la *Joconde* affublée d'une moustache et d'un bouc, a été photographié vu de dessous. Ce basculement évoque celui appliqué par Duchamp à l'urinoir avant de le faire photographier par Stieglitz et de l'intituler *Fountain*. Entre les deux pièces, la porcelaine, la photographie et le renversement instaurent un jeu de références. On note que l'affiche de Schwitters et de Van Doesburg, la couverture du livre de Tzara et l'image de la *Joconde* ne sont pas des œuvres uniques mais d'emblée des reproductions. Quant à la *Joconde* et à *Fountain*, la première est à peine visible, protégée par un caisson pare-balles, et constitue sans doute l'une des œuvres les plus

abondamment reproduites et déclinées au monde ; la seconde est une œuvre majeure du XX^e siècle, bien qu'elle ne soit connue que par le biais de reproductions, l'œuvre elle-même ayant définitivement disparu après n'avoir finalement pas même été exposée en 1917.

Le logo utilisé par Ricard dans les années 1960 et 1970 a sans doute acquis en France une familiarité et une popularité comparables à celles de Coca-Cola dans le monde entier. Des objets frappés de son sigle (carafe et cendrier notamment) peuplent également les stands des marchés aux puces et des brocanteurs. Au milieu des années 1970, Richard Hamilton a détourné le logo de la firme et réalisé une série de trois objets (une plaque métallique, une carafe et un cendrier)²², édités chacun à trente-six exemplaires, reprenant rigoureusement le code graphique de ce dernier, mais mentionnant «Richard» (son propre prénom, mais aussi celui de R. Mutt), en lieu et place de «Ricard».⁶ Jérôme Saint-Loubert Bié a reconstitué une photographie reproduite dans un ouvrage monographique consacré à Richard Hamilton, sur laquelle les trois objets sont représentés, mis en scène et en situation sur une même image²³, en remplaçant les objets «Richard», par les objets originaux (!) Ricard. La marchandise tient

lieu d'original, tandis que l'objet d'art se décline sous forme de multiples ou de reproductions. Cet hommage⁶ à l'un des fondateurs du pop art, mouvement artistique focalisé sur la confusion entre l'art et la consommation de masse, s'articule parfaitement avec le travail sur les produits dérivés de l'exposition *Dada*.

4. SIGNES GRAPHIQUES

La reproduction photographique, si elle constitue un mode de transmission privilégié, n'est cependant pas le seul vecteur et substitut de l'œuvre. Parallèlement à la production de copies ou répliques, les signes graphiques sont un autre moyen d'introduire une référence.

Guggenheim Global (2003) a été conçu pour l'exposition *Grande Orlândia*, à Rio de Janeiro. Des pourparlers avaient alors cours entre la municipalité et la fondation Guggenheim pour implanter un nouveau musée dans la zone portuaire de la ville. Le projet architectural – semble-t-il pharaonique – devait être confié à Jean Nouvel. Répondant à la politique commerciale du Guggenheim initiée par Thomas Krens au début des années 1990, engageant la collection dans une

22. *Sign* (1975), *Carafe* (1978), *Ashtray* (1979).

23. *Richard Hamilton*, Londres, The Tate Gallery, 1993, p. 121.

stratégie de multinationale et inaugurant des établissements franchisés aux quatre coins du monde, le projet de Jérôme Saint-Loubert Bié se compose d'une série de huit tampons encreurs en caoutchouc fabriqués à Rio, reprenant chacun le logotype d'une exposition produite par le Guggenheim. Des coups de tampons sont disposés dans l'espace par les artistes présents dans l'exposition. L'œuvre apparaît ainsi réduite à l'outil graphique de promotion de l'exposition. Dans un même ordre d'idée, l'exposition personnelle *Command-N* (1999) présentée à Tokyo s'intéressait à un autre outil graphique de promotion à la fois des œuvres et des expositions : les catalogues. L'exposition se composait, en effet, de trois éléments : un schéma en perspective du volume intérieur de la galerie, réalisé en bandes adhésives et présenté à l'extérieur de l'espace de la galerie ; une série de vingt-cinq photographies représentant à l'échelle un et sur un mode frontal des catalogues fermés dont on ne voyait, par conséquent, que la couverture, l'ombre portée laissant deviner l'épaisseur de chaque ouvrage, tous relevant d'expositions ayant trait à la culture japonaise et réalisés en dehors du Japon ; enfin, un ordinateur laissé à la disposition du public donnait accès à une base de données quasi exhaustive répertoriant

les expositions collectives d'artistes, architectes ou designers japonais réalisées en dehors du Japon depuis 1945. La variation selon les époques des stéréotypes graphiques destinés à évoquer le Japon apparaissait de manière patente. Les ouvrages étrangers consacrés à l'art moderne ou contemporain japonais sont inexistantes avant la Seconde Guerre mondiale alors qu'ils connaissent une inflation vertigineuse dans les années 1990-2000. La culture nippone est évoquée le plus souvent par un cercle rouge dans les années 1980, par des objets kitsch, souvent liés au sexe, dans les années 1990. Avec ces deux travaux, Jérôme Saint-Loubert Bié stigmatise la tendance lourde des outils de promotion des œuvres, ou précisément, des expositions et des catalogues, à se substituer aux œuvres.

5. SCHÉMAS ET PLANS

Tout comme les outils de signalisation, les schémas et les plans posent la question de la représentation sur un autre mode que celui de la ressemblance. L'idée d'une hiérarchie entre l'objet et sa représentation est d'emblée caduque : l'un et l'autre apparaissent investis d'un même degré de réalité ou, plus précisément, de signification. Pour définir ce mode de relation à

l'objet, Craig Owens reprend à Foucault, qui lui-même l'avait puisé dans le corpus de la logique de Port-Royal, le concept de « transparence ».

« Affirmer que la représentation entretient avec son objet une relation de transparence ne signifie pas que cette relation soit mimétique ou illusionniste : les cartes par exemple ne cherchent pas à simuler l'expérience visuelle. Cela signifie plutôt que tout ce qui constitue une œuvre d'art est *signifiant*, autrement dit, fait référence à quelque chose qui existe indépendamment de la représentation. La "transparence" instaure ainsi une parfaite équivalence entre la réalité et sa représentation ; le signifiant et le signifié se reflètent l'un et l'autre, le premier étant tout simplement une re-duplication du second²⁴. »

Jérôme Saint-Loubert Bié a réalisé un certain nombre de pièces qui explorent le mode de référentialité à l'œuvre dans les schémas et les plans. Présenté dans l'espace d'exposition de l'école d'art CalArts, *Sans titre* (1996) procède à une mise en abyme de l'ensemble de l'espace dans lequel est située la galerie : un dessin en perspective est réalisé à même le mur, en face de la porte d'entrée de la galerie ; un autre dessin du même espace, sous la forme d'un schéma de

montage sérigraphié sur des feuilles volantes, est laissé à la disposition des visiteurs. Ce dernier fait office de catalogue de l'exposition à double titre : d'une part, il constitue un inventaire des pièces représentées dans l'exposition, d'autre part, il tient lieu de publication accompagnant l'exposition. *Une minute* (1996) propose, à partir d'une description orale sommaire (durée : une minute) d'un espace d'exposition que l'artiste n'a jamais vu, une série de soixante-huit plans potentiels du lieu. L'existence concomitante de représentations différentes, mais également pertinentes, invalide du même coup l'idée de la réplique à l'identique, du double parfait, comme seule représentation possible. Selon un principe semblable, *Billy* (1995) répertorie, sous la forme d'un livre broché, deux cent soixante-cinq vues axonométriques de l'étagère Ikea « Billy ». Le format du livre, ainsi que la quantité d'exemplaires réalisés, correspondaient exactement au volume total de l'étagère Ikea « Billy ». Parangon de la standardisation, « Billy » se prête néanmoins à une multiplicité de représentations. Poursuivant l'investigation du catalogue Ikea, *Maps* (2001) consiste en une série de plans d'accès à divers magasins de la chaîne, en périphérie de différentes villes du monde, vidés de leur contenu informatif et dépourvus d'indications d'échelle et de lieu.

24. Craig Owens, « Representation, Appropriation, and Power », *op. cit.*, p. 98.

Il en résulte une série de formes géométriques distinctes les unes des autres et parfaitement énigmatiques. La représentation sous forme de schéma ou de plan permet une démultiplication de l'espace représenté.

Fort de ces deux acquis fondamentaux de la postmodernité que sont la pulvérisation de la notion d'original et le caractère paradigmatique du médium photographique – pour lequel la notion d'original est, par essence, problématique – Jérôme Saint-Loubert Bié pousse la question de la reproduction de l'œuvre d'art et, plus encore, des conventions qui lui sont liées, jusque dans ses moindres retranchements. En portant ainsi un regard nouveau sur certaines questions peut-être trop rapidement cataloguées dans les archives d'une histoire au demeurant récente, son travail balaye les interprétations réductionnistes voire négativistes (professant pour la énième fois l'avènement de la fin de l'histoire de l'art) hâtivement suscitées par l'appropriationnisme et ravale l'idée de copie à l'identique au rang d'impossibilité théorique.

NOTES

Yann Sérandour

1. Être contemporain du travail de Jérôme Saint-Loubert Bié, c'est surgir d'un héritage artistique et conceptuel où les à-côtés, la périphérie, ou ce que d'autres ont pu nommer métaphoriquement « seuils » ou « hors-d'œuvre », semblent paradoxalement occuper une position centrale, jusqu'à rendre la présence de l'œuvre d'art unique et originale proprement « détestable ». Délibérément reléguée en note et partageant dès lors cette fascination quelque peu « excentrique » pour les abords, ma contribution à ce catalogue n'est pas seulement seconde, mais aussi parasite, en ce qu'elle ne peut s'articuler qu'en présence d'un autre texte dans lequel elle s'immisce. Détournée de sa fonction érudite traditionnelle – « le texte persuade, les notes prouvent », écrit Anthony Grafton –, la note exemplifie ici avant tout une fonction de renvoi qui, en retour, ne peut manquer de renvoyer le lecteur au corps principal, au moment même où elle s'achève.

2. Placer le référent à distance (l'œuvre d'art) en lui substituant le document photographique qui prouve « par l'image » l'existence d'une réalité qui n'est plus (son exposition), c'est aussi

différer l'accès à l'original pour lui préférer la monstration de son indexation : un nom, un titre, une date, une localisation qui en composent sommairement la *légende*. Placer le rapport du signe (la documentation) à son référent (l'œuvre d'art) au centre de son travail, alors même que les originaux ne sont représentés que sous une forme amoindrie, c'est aussi ne pas vouloir la reconstitution d'une vérité originelle mais se concentrer sur l'usage et la manipulation des signes, autrement dit sur la fabrication de nouveaux sens.

3. De ses débuts à ses plus récents développements, le travail de Jérôme Saint-Loubert Bié représente ce qui entoure, jouxte, encadre, prolonge immédiatement l'exposition des œuvres d'art, en renvoyant le spectateur au contexte spatial ou temporel dans lequel elle a lieu. *Paris, le 2 juin...* (1993) montre les abords du lieu d'exposition au cœur même de celle-ci, mais aussi dans sa proximité immédiate. *Sans titre* (1996) représente la structure architecturale du bâtiment où se trouve la galerie tandis que le « catalogue » se présente comme la notice de montage du lieu dans lequel elle se trouve. *Une minute* (1996) présente une série d'interprétations schématiques du lieu d'exposition à partir d'une description

sommaire laissée sur un répondeur téléphonique. *Loot* (1998) donne à voir un accrochage de photographies présentant l'espace dans lequel elles sont accrochées. L'œuvre d'art, ou du moins ce qui s'y substitue sous la forme d'un document, d'une reproduction ou d'une information, n'est jamais qu'un signe qui renvoie au contexte dans lequel il est inclus. Si le travail de Jérôme Saint-Loubert Bié renvoie si souvent à l'espace dans lequel il se trouve, c'est que son objet d'investigation principal n'est autre que l'exposition elle-même : ce qui l'annonce, la documente, la transmet et permet dès lors de la rejouer, ailleurs et autrement, non pas sous la forme d'une « reconstitution historique » mais, selon les projets, d'une recomposition photographique, bibliographique, infographique ou encore typographique.

4. Repeindre la devanture du lieu d'exposition de la même couleur que le carton d'invitation qui l'annonce (*FL.I.C.K.*, 2004), n'est pas sans rappeler cet autre geste consistant à repeindre un tableau de la même couleur que le mur sur lequel il est accroché (Claude Rutault, *Définition/méthode n°1*, 1973). Pour autant, le geste de Jérôme Saint-Loubert Bié ne vise pas tant à élargir toujours plus le champ de la peinture

qu'à désigner par des moyens empruntés à une certaine manifestation de la modernité en peinture – l'échantillon de couleur pure –, ce qui encadre et annonce l'exposition en tant que lieu de visibilité (temporaire) de l'art. Travaillant les modes de représentations de l'art sous leur forme documentaire (son archive) ou publicitaire (sa communication) pour les resituer par un jeu de reproduction et de retournement dans le cadre artistique de l'exposition, son travail brouille les frontières entre l'œuvre d'art et ce qui la documente ou la communique. Se plaçant à sa périphérie, il se situe à la limite du dedans et du dehors, en investissant des lieux annexes et néanmoins limitrophes (de la réserve de la galerie à sa vitrine, de la bibliothèque d'histoire de l'art à son catalogue), tandis que les «œuvres» exposées indexent le plus souvent le cadre spatial et culturel dans lesquelles elles se trouvent. Quand les propositions de Jérôme Saint-Loubert Bié franchissent le seuil du lieu d'exposition, à l'image de ces cartes postales découpées recombinaut deux à deux des «icônes» de l'art du XX^e siècle (*Mail-in Show*, 2003), leur entrée en scène, aussi discrète que réversible par l'ouverture ménagée à cet effet dans la porte de la galerie, remontre à leur manière qu'«il est difficile de glisser un tableau dans une boîte à lettres».

5. Si les écarts produits par les reproductions de Jérôme Saint-Loubert Bié sont d'ordre multiple (transferts d'un médium à un autre, déplacements spatio-temporels), ils n'en jouent pas moins sur cette ligne de partage qui sépare l'œuvre d'art autonome de sa diffusion dans le monde de l'art. Sérigraphier à l'échelle 5 sur des plaques d'aluminium les informations figurant sur le carton d'invitation d'une exposition collective pour les exposer parmi d'autres œuvres (*Please Please Your Self*, 2004), exposer des photographies de dossiers d'artistes (*5 octobre – 16 novembre 1996*, 1996), redéployer dans l'espace des reproductions découpées dans le catalogue d'une collection célèbre (*After Pierre Menard*, 1997), fabriquer des tampons reprenant les «logotypes» d'expositions produites par la multinationale Guggenheim Global (2003) sont autant de manières de manifester le devenir des œuvres, dont on ne fait majoritairement l'expérience qu'au travers des produits et des informations qui en dérivent et qui, en tant que tels, constitueraient, selon la parabole de John Baldessari, recopiée ci-après, «la meilleure façon de faire de l'art».

«Un jeune étudiant des beaux-arts adorait les tableaux de Cézanne. Il regardait et étudiait tous les livres qu'il pouvait [trouver] sur Cézanne et copiait toutes les

reproductions des œuvres de Cézanne qu'il trouvait dans ces livres. Il visita un musée et, pour la première fois, vit un vrai tableau de Cézanne. Il le détesta. Cela n'avait rien à voir avec les Cézanne qu'il avait étudiés dans les livres. À partir de ce moment, il fit tous ses tableaux de la taille de ceux qui sont reproduits dans les livres et il les peignit en noir et blanc. Il imprima également des légendes et des explications sur les tableaux comme dans les livres. Il n'utilisa souvent que des mots. Et un jour, il réalisa que vraiment peu de personnes visitaient les galeries d'art et les musées mais que, comme lui, beaucoup regardaient des livres et des revues que, comme lui, elles recevaient par courrier. Moralité : il est difficile de glisser un tableau dans une boîte à lettres. »

(John Baldessari, *Ingres and Other Parables*, Londres, Studio International Publications Ltd., 1972)

Un carton d'invitation, un catalogue, une carte postale, un plan d'accès, une coupure de presse, un communiqué, pour peu qu'ils fassent l'objet d'un écart réflexif, n'en sont pas moins porteurs d'une intention artistique dont le caractère discret et annexe flirtent avec une certaine invisibilité. À défaut d'y être catalogué, ce catalogue documentant l'œuvre de Jérôme Saint-Loubert Bié ne s'en glisse pas moins dans une boîte à lettres, à l'heure où les ondes radiophoniques rediffusent *Cézanne peint* dont France Gall nous chante qu'«il éclaire le monde pour nos yeux qui n'voient rien».

6. Note visuelle :

