

La consistance des choses

Peter Fischli, David Weiss et le temps retourné

Ileana Parvu



ARTS 

La consistance des choses

Peter Fischli, David Weiss et le temps retourné

Ileana Parvu

DOI : 10.4000/books.pup.26039
Éditeur : Presses universitaires de Provence
Lieu d'édition : Aix-en-Provence, France
Année d'édition : 2021
Date de mise en ligne : 24 février 2021
Collection : Hors collection
ISBN électronique : 9791032003107



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 18 février 2021
ISBN : 9791032002995
Nombre de pages : 214

Référence électronique

PARVU, Ileana. *La consistance des choses : Peter Fischli, David Weiss et le temps retourné*. Nouvelle édition [en ligne]. Aix-en-Provence, France : Presses universitaires de Provence, 2021 (général le 23 mars 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pup/26039>>. ISBN : 9791032003107. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pup.26039>.

© Presses universitaires de Provence, 2021
Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions
4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

ARTS

série Histoire, théorie et pratique des arts
dirigée par Sylvie Coëllier

- Michel GUÉRIN, *Expérience et intention*, 368 p., 2020
- Teva FLAMAN, Préface Eduardo Kac, *Le Bioart. Enjeux esthétiques*, 198 p., 2019
- Marta ROSENQUIST, *La Friche la Belle de Mai à Marseille. Espaces industriels, politiques culturelles et art contemporain*, 322 p., 2019
- Christine VIAL KAYSER, *Marcel Duchamp, Le Grand Verre, la Grande Guerre*, 226 p., 2019
- Charline BOURCIER, Sylvie COËLLIER et Khalil M'RABET, dir., *L'altération dans la création contemporaine*, 180 p., 2019
- Chantal ZHENG, *Taiwan. Les enjeux du patrimoine et de la mémoire*, 286 p., 2019
- Patrick LHOT, dir., *Vertu des contraires. Art, artiste, société*, 420 p., 2018
- Michel GUÉRIN, *François Méchain ou le souci du monde*, 156 p., 2018
- Bernard BESSIÈRE & Christiane BESSIÈRE, *La peinture espagnole*, 286 p., 2018
- Annick FRIZET, *Munificence et stratégie de Louis XI en Midi provençal*, 602 p., 2017
- Étienne KIPPELEN, dir., *L'humour en musique et autres légèretés sérieuses depuis 1960*, 254 p., 2017
- Antoine GONOT, Jacques SAPIEGA et Sébastien DENIS, *Arts numériques, narration, mobilité*, 180 p., 2016
- Sylvie COËLLIER, dir., *La performance, encore*, 358 p., 2016
- Florence BANCAUD, dir., *L'image trompeuse*, 276 p., 2016
- Yves ESQUIEU, dir., *Les couleurs de la ville. Réalités historiques et pratiques contemporaines*, 264 p., 2016
- Chantal ZHENG, dir., *L'Art nouveau et l'Asie*, 294 p., 2016
- Jean-Marie JACONO et Lionel PONS, dir., *Henri Tomasi, du lyrisme méditerranéen à la conscience révoltée*, 564 p., 2015
- Jacques AMBLARD, *Vingt regards sur Messiaen*, 342 p., 2015
- Barbara DENIS-MOREL, dir., *Corps recomposés. Greffe et art contemporain*, 160 p., 2015
- Amélie BONNET BALAZUT, *Portrait de l'homme en animal. De la duplicité de la figure humaine dans l'art pariétal paléolithique*, 144 p., 2014
- Michel GUÉRIN, dir., *Le geste entre émergence et apparence. Éthologie, éthique, esthétique*, 234 p., 2014
- LI SHIYAN, *Le vide dans l'art du xx^e siècle. Occident/Extrême-Orient*, 344 p., 2014
- Caroline RENARD, dir., *Images numériques? Leurs effets sur le cinéma et les autres arts*, 284 p., 2014
- Yves CHEVREFILS DESBIOLLES, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, nouvelle édition mise à jour, 364 p., 2014
- Jean ARNAUD, *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, 180 p., 2014
- Jacques SAPIEGA, *Scènes de croisades. Cabaret Crusades. The path to Cairo de Wael Shawky*, 158 p., 2013
- Jean ARROUYE, *Éloquence de la peinture. Figures seules et en couple*, 214 p., 2013
- Patrick LHOT, *L'indifférence créatrice de Raoul Hausmann. Aux sources du dadaïsme*, 382 p., 2013

(Autres titres de la collection : voir page 212)

ARTS

série Histoire, théorie et pratique des arts

La consistance des choses

Peter Fischli, David Weiss et le temps retourné

Ileana Parvu

2021

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Aix-Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1

Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr/editeur/pup

[facebook](#)

DIFFUSION LIBRAIRIES: AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

Pour Diego, Mateo et Irene Caballero Yañez

Introduction. Chaque chose en son temps

Le temps des œuvres, tel que Walter Benjamin engageait l'historien de la littérature à l'entendre, ne correspond pas uniquement à celui de leur naissance. Pour se dessiner, le « cercle entier de leur vie et de leur action » doit également inclure le présent de ceux qui pensent avec elles. « Car il ne s'agit pas de présenter les œuvres littéraires en corrélation avec leur temps (« *ibrer Zeit* »), mais bien, dans le temps où elles sont nées, de présenter le temps qui les connaît, – c'est-à-dire le nôtre¹. » Mais si la littérature a la capacité de devenir « un organon de l'histoire », c'est que le temps des œuvres est également celui qu'elles produisent. Dans la perspective de cette construction du temps historique par des œuvres singulières, nous examinerons ici le travail de Peter Fischli et David Weiss. L'appartenance de ce cas à l'art dit « contemporain » rend certains réajustements nécessaires. Le temps des œuvres ne diffère pas en effet du nôtre. Production et réception s'inscrivent dans une même époque. Loin de nous passer pour autant de l'entrelacement de temporalités multiples sur lequel Benjamin attire l'attention de son lecteur, nous le rapporterons au moment où les œuvres ont pris forme. Mais que peut-on tenir pour l'histoire de la formation des œuvres (« *ihre Entstehungsgeschichte*² »)? Leur temps est-il aussi celui de leurs auteurs? Il est coutume, pour l'art contemporain, de procéder à un découpage par décennies. Si en se fondant sur la période où apparaissent leurs premières œuvres, on a pu associer Fischli et Weiss aux années 1980, qu'en est-il de leur travail? Se ressent-il de ce qui serait l'ancrage temporel des artistes alors même qu'il fut exécuté dix, vingt, trente ans plus tard?

Le temps, que Fischli et Weiss considèrent comme le leur, est celui d'un décrochement. Une faille qui paraît et les sépare de la génération de leurs pères. Quand il rend compte de ce qui l'a constitué, Fischli revient à l'année 1968³. Il avait alors seize ans et même confusément, il percevait une cassure : l'écroulement de principes anciens, « un temps nouveau » (« *eine neue Zeit* ») où ceux-ci n'avaient plus cours. Le terrain sur lequel Fischli et Weiss se retrouvent à la fin des années 1970 est constitué par l'intérêt qu'ils portent à la sous-culture (*Subkultur*). On reconnaît

1 Walter Benjamin, Histoire littéraire et science de la littérature [1931], *Œuvres II. Poésie et révolution*, trad. par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 14.

2 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften III*, H. Tiedemann-Bartels (dir.), Francfort, Suhrkamp Verlag, 1972, p. 290.

3 De juin 2013 à février 2015, l'auteure a mené plusieurs entretiens avec Peter Fischli. C'est lors de notre première conversation, dans l'atelier à Dietikon, que l'artiste a fait retour sur sa jeunesse et ses débuts.

ici un mouvement plus général d'ébranlement des anciennes hiérarchies, une attaque menée contre la haute culture, mais Fischli décrit l'attention prêtée aux livres de Jack Kerouac, William Burroughs, Charles Bukowski, Robert Crumb ainsi que leurs relations avec les milieux *underground* de la musique et du cinéma comme une façon de ne pas regarder uniquement du côté de l'art visuel. À la faveur de l'évocation de cette voie « parallèle » qui dans les années 1960 longerait le domaine artistique, le terme « postmodernisme » s'introduit dans la conversation⁴. Ce qu'il désigne quand Fischli l'emploie, c'est un estompement du modernisme. Des « dogmes » qui perdent de leur actualité, des voix qui s'éloignent au point de devenir inaudibles⁵.

Une période s'effacerait afin qu'une autre voie le jour. À l'aide de son préfixe, le mot lui-même énonce la succession : le postmodernisme vient après, il se coule dans la place que laisse le modernisme. Jean-François Lyotard note que le « post- », qui donne lieu à « une séquence diachronique de périodes dont chacune est pour elle-même clairement identifiable », « indique quelque chose comme une conversion : une nouvelle direction après la précédente⁶ ». Comprendre le postmodernisme comme une époque succédant à une autre ne manque pas pourtant de poser problème au regard de l'incertitude pesant sur ses rapports avec la notion d'histoire. Lyotard estime que la succession de périodes est une mise en forme historique proprement moderne. Elle serait à ce titre incapable de rendre compte du postmodernisme⁷. Fredric Jameson décrit le travail de l'historien, quand celui-ci porte sur le postmodernisme, comme « un effort pour prendre, sans instrument, la température de l'époque, et cela dans une situation où l'on n'est même pas sûr qu'existe encore quelque chose d'aussi cohérent qu'une "époque", un *Zeitgeist*, un "système" ou une "situation actuelle"⁸ ». Mais si l'on revient à l'ancrage premier du terme « postmodernisme », on le voit désigner nettement une rupture. C'est en effet dans le domaine de l'architecture que l'on s'est mis à employer ce mot afin de signifier l'essoufflement du Mouvement moderne. Aussi n'est-il pas étonnant que Lyotard se tourne vers les architectes Paolo Portoghesi et Vittorio Gregotti quand il examine le sens concret du terme⁹. De son côté, l'architecte et historien Charles Jencks n'a pas hésité à dater avec la plus grande précision « la mort » de

4 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « Was sowohl David als auch mich ausmachte, war unser Interesse an Subkultur, parallel zu unserem Interesse an Kunst der 1960er Jahre. Das stand am Umbruch der Moderne zur Postmoderne. »

5 *Ibid.* : « Allerdings nahm ich das damals gar nicht so wahr, sondern man merkte einfach, es ist eine neue Zeit und die Dogmen des Modernismus werden schwächer und schwächer. »

6 Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Éditions Galilée, 1988, p. 114.

7 *Ibid.*, p. 115.

8 Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], trad. par F. Nevoltry, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2007, p. 17.

9 J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants, op. cit.*, p. 113.

l'Architecture moderne¹⁰. On comprendra que ce moment – le 15 juillet 1972 à 15 h 32¹¹ – correspond également à la naissance du postmodernisme. Seul l'objet architectural semble permettre de définir aussi distinctement ces deux périodes. Et si Fischli ne peine nullement pour les différencier, c'est que l'architecture n'est pas pour lui un terrain étranger. « Ma biographie, je la conçois comme posée à la charnière entre modernisme et postmodernisme¹². » Fischli entendait élargir ce constat à toute une génération d'artistes, mais il doit ajouter que « dans son cas » (« *mit meinem Hintergrund* »), la fracture se ressent plus fortement : artiste et architecte formé au Bauhaus, son père était, dans ses termes, « un moderniste classique¹³ ».

C'est uniquement ce que l'on appelle en français le « contexte familial » – pris littéralement, le mot « *Hintergrund* » signifie en allemand l'« arrière-fond » – que Fischli inclut dans ses considérations sur le passage d'une période à l'autre. Les œuvres ne sont pas mentionnées à ce propos. Et en effet quand on les examine, le plus urgent ne semble pas être de les rattacher au postmodernisme. N'y aurait-il pas comme une distance qui se creuse entre elles et le temps où elles sont nées ? En 2003, la revue *Artforum* publie deux numéros spéciaux consacrés aux années 1980¹⁴. Le travail de Fischli et Weiss est absent de ce tour d'horizon. Il ne fait pas davantage partie de la sélection d'œuvres dont les curateurs de l'exposition « Postmodernism. Style and Subversion 1970-1990 », qui s'est tenue en 2011 au Victoria and Albert Museum, ont estimé qu'elles avaient forgé le visage de l'époque¹⁵. On pourrait certes penser que cette mise à l'écart tient au décalage entre l'ancrage européen de l'art de Fischli et Weiss et la notion de postmodernisme qui a surtout cours dans le monde anglo-saxon ; mais l'ouverture des deux artistes sur la culture américaine, qu'attestent notamment le long séjour que Weiss fit à Los Angeles au tout début des années 1980 ainsi que les visites régulières que Fischli lui rendit, balaie cette supposition. On assiste plutôt ici à quelque chose comme une dislocation temporelle. Les œuvres de Fischli et Weiss ne se trouvent pas dans un rapport de conformité avec les traits que l'on a retenus pour qualifier les décennies où elles furent exécutées. Ce n'est pas pour autant qu'elles ne sont pas de leur temps, mais dès lors qu'il est impossible de les

10 Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, Academy Editions, 1977, p. 9.

11 Ce point de repère est fourni par le dynamitage de plusieurs immeubles du grand ensemble Pruitt-Igoe, construit en 1951 à St Louis, Missouri, par l'architecte Minoru Yamasaki.

12 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « Ich begreife meine Biografie eigentlich sehr stark als Scharnier zwischen Moderne und Postmoderne. »

13 *Ibid.* : « Mein Hintergrund: Schon mein Vater war Künstler und Architekt. Er kam vom Bauhaus und war ein klassischer Modernist. » Voir également Karl Jost, *Hans Fischli. Architekt, Maler, Bildhauer (1909-1989)*, Zurich, gta, 1992. Le contexte familial de David Weiss était autre, son père ayant été pasteur.

14 *Artforum*, mars et avril 2003.

15 Glenn Adamson et Jane Pavitt, *Postmodernism. Style and Subversion, 1970-1990*, Londres, V&A Publishing, 2011.

intégrer à l'image existante de la période postmoderne, il s'agira pour nous de nous interroger ici sur le temps qu'elles sont elles-mêmes capables de produire.

Ce qui dans les propos de Fischli entre en résonance avec la façon dont les œuvres parviennent à entrelacer des temps distincts, ce sont moins les remarques sur l'avènement d'une nouvelle époque que les références faites aux années 1960. L'artiste se souvient ainsi de l'importance qu'à revêtu pour lui la visite de l'exposition d'Harald Szeemann, « Quand les attitudes deviennent formes ». Un champ s'offrait à lui où personne ne l'avait précédé. *L'Arte Povera*, dont il prit plus particulièrement connaissance à cette occasion, a assumé la fonction d'« un billet d'entrée » dans un domaine qui, à l'écart des activités paternelles, pouvait lui appartenir en propre¹⁶. Mentionnée à plusieurs reprises, l'année 1968 constituerait un point de rupture, mais si elle a compté pour Fischli, ce n'est à ses dires pas tant en raison de l'effervescence politique que du fait des recherches menées par Robert Venturi et Denise Scott-Brown qui ont abouti plus tard à la publication de *Learning from Las Vegas* (1972)¹⁷. Parmi les livres cités par l'artiste, *Les choses* (1965) de Georges Perec est celui qui revient le plus souvent dans notre conversation. Tout se passe comme si pour avancer, Fischli et Weiss reprenaient régulièrement pied sur le sol que les années 1960 furent à même de leur fournir. Cette décennie finit par apparaître comme le lieu où leur pensée et leur travail s'enracine. Mais l'adolescence n'est pas le fin mot de l'histoire. Et si Fischli rappelle qu'il avait seize ans en 1968, les années 1960 ne furent pas seulement vécues par les deux artistes. Il nous semble qu'elles acquièrent leur force de repère ou modèle deux décennies après, quand au moment où ils exécutèrent leurs premières œuvres communes, l'occasion leur fut donnée de les revivre.

Le soir du 30 mai 1980, une manifestation fut organisée à Zurich devant l'Opéra par le groupe d'action de la Rote Fabrik. Les manifestants entendaient sensibiliser le public au fait que la culture alternative manquait de moyens alors même que l'on s'apprêtait à voter pour allouer un crédit de plusieurs dizaines de millions aux travaux de rénovation de l'Opéra. Le financement demandé à la Ville de Zurich devait permettre d'ouvrir un centre autonome pour les jeunes. On a considéré les émeutes (*Opernhauskrawall*) qui s'ensuivirent et durèrent deux jours comme le point de départ des révoltes zurichoises des années 1980¹⁸. Fischli et Weiss ne prirent pas directement

16 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « 1968 war ich 16 Jahre alt, und eine sehr wichtige Ausstellung für mich war "When Attitudes Become Form". Für mich war die *Arte Povera* das Eintrittsbillet, ein Feld, das vorher nicht beschritten wurde. Das war ein ganz neues Feld. »

17 *Ibid.* : « 1968 – das ist nicht mal eben dieses Politische, aber schon mehr 1968 als die Zeit, die Venturis *Learning from Las Vegas* repräsentiert. 1968 war das Moment der Überblendung von der Moderne in die Postmoderne. »

18 Sur les mouvements zurichoises de protestation, voir notamment Reto Häny, *Zürich, Anfang September*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1981 ; Hanspeter Kriesi, *Die Zürcher Bewegung. Bilder, Interaktionen, Zusammenhänge*, Francfort et New York, Campus Verlag, 1984 ; Heinz Nigg (dir.), *Wir wollen alles*,

part à ces événements¹⁹, mais loin d'évoluer dans un monde parallèle, ils ne pouvaient que se reconnaître dans les revendications de changement des insurgés. L'ouverture, sur des formes culturelles autres, constituait sans doute un terrain commun. Fischli se souvient qu'« il se passait à cette époque énormément de choses à Zurich²⁰ ». Sa compagne d'alors, l'artiste Klaudia Schifferle avait fondé à la fin des années 1970 un groupe féminin de musique punk rock portant d'abord le nom de *Kleenex*, puis celui de *Liliput*, pour lequel il exécuta avec Weiss quelques pochettes de disques. En compagnie de Bice Curiger, qui travaillait en tant que critique d'art au *Tagesanzeiger*, il fréquentait les concerts punk. Quand à la faveur d'un article sur la vie artistique et musicale zurichoise, Curiger fut invitée à organiser une exposition à la Städtische Galerie zum Strauhof, elle réunit des artistes qui regardaient avec sympathie du côté des soulèvements qui avaient débuté en mai²¹. Le titre « Saus und Braus » rend compte de cette effervescence. Tandis que Schifferle et Fischli se chargèrent du collage figurant sur la couverture du catalogue, Fischli et Weiss présentèrent dans l'exposition les photographies de la *Wurstserie* (1979) qui fut à leurs dires le premier travail effectué ensemble. Dans le texte d'introduction, pas moins de cinq mots servent à Curiger pour qualifier la culture, telle que l'entendaient les artistes exposés : « rock-jeune-punk-sous-entre²² ». Et si les participants à « Saus und Braus » ont pris quelques années, ainsi que l'estime la curatrice, ils ne se sont pas détournés du « grand moment de l'adolescence » (*vom grossen Moment des Pubertären*²³). Suit un hommage rendu aux adolescents (*die Pubertierenden*) qui « annoncent les vérités de notre temps de la façon la plus dépourvue de ménagement (*am schonungslosesten*²⁴) ». L'exposition, dont la tenue fut décidée bien avant le début des troubles,

und zwar subito! Die Achtziger Jugendunruhen in der Schweiz und ihre Folgen, Zurich, Limmat Verlag, 2001.

- 19 Voir Juri Steiner, Wir Brückenbauer. Neapolitanische Technik und das metaphorische CH, in Bice Curiger et al. (dir.), *Freie Sicht aufs Mittelmeer. Junge Schweizer Kunst*, Zurich, Scalo Verlag, 1998, p. 19 : « Fragt man Peter Fischli und David Weiss, die sich 1980 in Zürich zum Duo zusammengetan haben, nach ihrem Engagement in der Achtziger-Bewegung, winken sie ab. »
- 20 Voir Renate Goldmann, Auszüge aus einem Gespräch der Autorin mit Fischli/Weiss im Museum Ludwig in Köln am 3.5.2002, *Peter Fischli David Weiss. Ausflüge, Arbeiten, Ausstellungen. Ein offener Index*, Cologne, W. König, 2006, p. 580 : « In dieser Zeit war natürlich wahnsinnig viel los in Zürich, so diese Aufbruchsstimmung. »
- 21 Bice Curiger, *Saus und Braus. Stadtkunst*, Zurich, Städtische Galerie zum Strauhof, 1980.
- 22 *Ibid.*, p. 7 : « Rock-Jugend-Punk-Sub-Zwischenkultur ».
- 23 *Ibid.* : « [...] man ist auch älter geworden – jedoch: ohne sich vom grossen Moment des Pubertären abzuwenden, ganz im Gegenteil! »
- 24 *Ibid.* : « Gerade die Pubertierenden sind es, welche die Wahrheiten unserer Zeit am schonungslosesten verkünden, weil sie dem Heute und Morgen ohne Schutz ausgeliefert sind. »

ne manqua pas finalement d'apparaître comme le pendant artistique des mouvements de révolte zurichois²⁵.

Les événements de mai 1980 éveillent forcément le souvenir d'autres soulèvements. Zurich ne brûle pas pour la première fois²⁶. Des « similitudes frappantes » : c'est l'expression qu'emploie le sociologue Hanspeter Kriesi pour qualifier le rapport existant entre les mouvements de 1980 et ceux de 1968²⁷. Ce qui relie ces deux moments de l'histoire de Zurich, c'est leur élément déclencheur. Comme en 1980, des jeunes gens revendiquaient en 1968 un lieu pour eux, un espace autonome (*Freiraum*) où ils pussent organiser des activités éloignées de la culture établie. Le slogan « *Weg mit den Alpen, freie Sicht aufs Mittelmeer* » rend peut-être compte au mieux de la crase entre ces deux révoltes. S'il est apparu lors des protestations de 1968, les manifestants zurichois ne se sont pas privés de le scander au début des années 1980²⁸. La façon dont Curiger pense l'articulation entre ces deux temps est quelque peu différente. Dans le catalogue de l'exposition « Saus und Braus », elle attribue aux années 1960 la fonction d'une origine. Ce qui « commença » (*begann*) à cette époque, c'est l'association de l'avant-garde et de la sous-culture²⁹. Les années 1980 se trouveraient dans le prolongement de cette alliance sans pourtant que des points de rupture entre les deux décennies soient exclus. Il est certes énigmatique d'écrire au sujet de la relation que les artistes réunis dans l'exposition entretiennent avec « les choses, les produits, les articles de marque » qu'elle « se distingue de "la critique de la consommation" des années 1960 et 1970, du fait qu'elle est plus *physique*, plus *honnête*³⁰ », mais ces adjectifs disent avant tout l'écart qui s'est creusé entre les deux périodes et l'impossible persistance d'un temps toujours identique à lui-même.

L'effet d'écho, auquel les émeutes zurichoises donnent lieu en faisant entrer en résonance les mois de mai 1980 et 1968, vaut également pour penser la production temporelle des œuvres de Fischli et Weiss. C'est sur un double fond que celles-ci semblent se détacher. On n'a assurément pas fini de rendre compte de leur ancrage dans le temps en mentionnant la décennie qui les a vu naître. Il faut encore se

25 Voir R. Goldmann, *Horizonte der Kunstpraxis in den 80er und 90er Jahren*, Peter Fischli David Weiss, *op. cit.*, p. 35, n° 22.

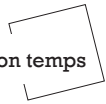
26 « *Züri brännt* », la proposition est issue d'une chanson du groupe punk TNT, datant de 1978 et a servi de titre en 1980 à un film documentant les révoltes de la jeunesse à Zurich.

27 H. Kriesi, *Die Zürcher Bewegung*, *op. cit.*, p. 186.

28 Voir Peter Zumthor *et al.*, *Klangkörperbuch. Lexikon zum Pavillon der Schweizerischen Eidgenossenschaft an der Expo 2000 in Hannover*, Bâle, Boston et Berlin, Birkhäuser, 2000, p. 199. L'auteur de la notice précise que le slogan eut cours des deux côtés du « fossé de la rösti », la version suisse romande étant : « Rasez les Alpes qu'on voie la mer ! »

29 B. Curiger, *Saus und Braus*, *op. cit.*, p. 8.

30 *Ibid.* : « Eine subtile Abrechnung mit der Allmacht der Gegenstände, Produkte, Markenartikel ist neuerdings in Gang, und sie unterscheidet sich wesentlich von der "Konsumkritik" der 60er und 70er Jahre. Sie ist physischer, ehrlicher [...] » (C'est nous qui traduisons et soulignons.)



tourner du côté des années 1960. Les artistes n'ont pas cessé de pousser plus avant les questionnements qui se sont fait jour durant cette période. Leur point de départ est peut-être l'évidement de l'objet. Les choses se creusent, elles se vident et tiennent tout entières dans leur surface. Au-delà de celle-ci, il n'y a rien. L'objet est privé de son intérieur. Il manque de profondeur et devient signe ou image. Tel est le tournant que dans la seconde moitié des années 1960, Guy Debord et Jean Baudrillard ont décrit dans leurs livres. En s'appuyant sur leurs développements, Jameson a forgé, quelques décennies plus tard, des « éléments constitutifs du postmodernisme » au nombre desquels il a compté la « depthlessness³¹ ». Une nouvelle époque est construite au moyen du recours à un rapport d'opposition entre le présent et un hypothétique temps d'avant ou, plus spécifiquement dans les textes de Jameson, entre postmodernisme et modernisme. En exergue de *La société du spectacle*, Debord place une citation de la préface de la deuxième édition de *L'essence du christianisme* de Ludwig Feuerbach : « Et sans doute notre temps [...] préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être [...]³². » Or des deux termes de l'opposition, Fischli et Weiss mettent à chaque fois l'accent sur celui qui ne correspond pas à la période s'imposant suite aux bouleversements. Dans leurs œuvres, le spectateur rencontre plutôt ce qui est censé avoir disparu, ce dont Debord et Baudrillard déplorent la perte : le dessous de la surface, l'intérieur, la profondeur, la notion de besoin, la valeur d'usage, l'épaisseur, la vie. Mais s'il est fort improbable que ces œuvres remontent vers des époques révolues pour s'attacher nostalgiquement à elles, que peut-on tenir pour leur temps ?

La période que construit le travail de Fischli et Weiss ne serait autre que la fin du postmodernisme. Si leurs œuvres ne comptent pas au nombre de celles qui sont qualifiées de « postmodernes » et manquent dans cette mesure à leur place temporelle, c'est que dans le temps qui est le leur, elles laissent entrevoir un moment ultérieur, à venir. La mort du postmodernisme est certes, comme l'écrivent Glenn Adamson et Jane Pavitt, un de ses motifs les plus persistants³³ et fixer un terme à une exposition sur l'art et le design de cette époque tient sans doute de la gageure³⁴. Mais toujours est-il que les œuvres de Fischli et Weiss forgent un temps de l'après. Elles ne sortent pas du postmodernisme une fois qu'elles l'auraient traversé, elles n'opèrent pas un dépassement, mais se trouvent d'entrée de jeu au-delà de lui. Elles n'ont pas fait leur ce que Jacques Rancière estime être une « affirmation désabusée » qui se serait généralisée dans les années 1980 et selon laquelle « il n'y [aurait] plus lieu désormais

31 F. Jameson, *Le postmodernisme*, op. cit., p. 40.

32 Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967, p. 7 et Ludwig Feuerbach, *L'essence du christianisme*, trad. J.-P. Osier, Paris, F. Maspéro, 1973, p. 108.

33 G. Adamson et J. Pavitt, « Postmodernism: Style and Subversion », *Postmodernism*, op. cit., p. 90.

34 G. Adamson et J. Pavitt, Curators' Foreword, *Postmodernism*, op. cit., p. 9.

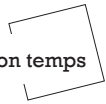
de distinguer image et réalité³⁵ ». Ne peut-on pas dès lors se passer de la mention du postmodernisme quand on examine le travail de Fischli et Weiss? S'il vaut malgré tout maintenir ce lien, ce n'est pas seulement afin de mettre un nom sur les ruptures dont les artistes disent avoir pris la mesure : c'est surtout pour rendre compte de l'enracinement de leurs œuvres dans les débats et les oppositions des années 1960. On ne trouvera pas le travail de Fischli et Weiss ailleurs que dans la tension entre image et chose, signe et référent. En refusant de renoncer au second élément, les artistes s'éloignent certainement des années 1960; ils ne se détournent pourtant jamais de ce qui pour eux assume la fonction d'un terreau. Leur façon de tenir ensemble ces deux pôles n'est pas sans faire songer au mixte constitué par la « chose-en-soi » et les « hommes-entre-eux » dont Bruno Latour se sert pour définir la pratique de la science³⁶. Dès lors que son livre intitulé *Nous n'avons jamais été modernes* paraît l'année même – 1991 – où Fischli et Weiss commencent d'exécuter celles parmi leurs œuvres dont la position dans notre étude est centrale – les sculptures taillées en polyuréthane –, on pourrait croire qu'il est possible d'assigner une décennie – les années 1990 – à l'achèvement de la période postmoderne. Il n'en est rien. C'est indépendamment du moment où elles sont nées que les œuvres de Fischli et Weiss mettent en forme la fin du postmodernisme. Image et référent ne sont pas en elles entremêlés pour produire un hybride. Les deux termes semblent plutôt se renforcer l'un l'autre. Nous nous attacherons ici à montrer comment les œuvres de Fischli et Weiss, qui au regard des oppositions des années 1960 constitueraient des « signes », n'en donnent pas moins de l'épaisseur aux « choses » et à notre relation avec elles.

À plusieurs reprises depuis le mois de juin 2013, Peter Fischli a accepté de discuter avec nous du travail artistique qu'il a effectué avec David Weiss. Pareille à un fil, sa voix traverse notre ouvrage, tantôt sous-jacente, passant en-dessous et tantôt remontant à la surface. Quand elle se fait entendre dans le texte, nous donnons accès en notes aux mots allemands que l'artiste a employés. Mais loin de supposer que l'interview de l'artiste constitue un genre auquel il est impossible qu'un historien de l'art contemporain se soustraie, il nous importe de nous interroger ici sur ce qu'est l'élément des propos de l'auteur et la fonction qu'il assume. Il ne va en effet pas forcément de soi que la parole de l'artiste accompagne l'examen rapproché de ses œuvres. Au moment de clore *L'origine de la perspective*, Hubert Damisch écrit que le livre « dont on achève la lecture ne visait qu'à donner à voir et à entendre comment, dans la peinture, non seulement ça montre, mais ça pense³⁷ ». Si, comme

35 Jacques Rancière, Les mésaventures de la pensée critique, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 50.

36 Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991, p. 40.

37 Hubert Damisch, *L'origine de la perspective* [1987], Paris, Flammarion, 1993, p. 458.



le remarque Daniel Arasse en citant ce passage, « l'art, dans ses œuvres, peut penser indépendamment de l'artiste³⁸ », pourquoi vaut-il de prendre également en considération ce que l'auteur dit de son travail ? Est-ce donc que la pensée qui se loge dans les œuvres ne suffirait pas ?

Commençons en nous demandant quel est le « ça » qui pense dans la peinture et plus généralement dans l'art. Le « ça » entre dans le texte de Damisch en compagnie du verbe « montrer » et en référence au séminaire « Du regard comme objet petit a » que Jacques Lacan a tenu en février 1964³⁹. Traitant du rapport visuel aux choses, le psychanalyste constate que « dans l'état dit de veille, il y a élision du regard, élision de ceci que, non seulement ça regarde, mais *ça montre*⁴⁰ ». C'est uniquement cette dépossession du voir – que Lacan désigne par l'expression « ça montre⁴¹ » – qui caractériserait les images du rêve. Mais la question du « ça » est posée plus directement dans un séminaire qui eut lieu trois ans plus tard⁴². Songeant sans doute à la thèse d'Émile Benveniste selon laquelle « la "troisième personne" est bien une "non-personne"⁴³ », Lacan décrit le « ça » comme « ce qui dans le discours, en tant que structure logique, est tout ce qui n'est pas je, c'est-à-dire : tout le reste de la structure⁴⁴ ». Ce qui pense dans l'œuvre n'est ainsi précisément pas son auteur, celui qui parle à la première personne, mais ce « pas je ». L'emploi de l'impersonnel n'a pourtant pas empêché Damisch de citer Lacan en écrivant que dans le « ça montre », « quelque forme de glissement du sujet se démontre⁴⁵ ». Or, si l'on revient à nos conversations avec Fischli, il nous faut noter que dans les propos de l'artiste, « ça pense » aussi. Ce que nous avons cherché dans nos entretiens, ce n'est assurément pas un « je » qui s'exprime, mais une condensation de la pensée dans le matériau des mots. Le « ça pense » dans les propos n'est pas autre que celui qui se produit dans le travail plastique. Si nous ne nous sommes pas mis en quête de la personne de l'auteur dans son œuvre, nous ne l'avons pas fait davantage dans les conversations. Ce que Fischli construit en revenant sur le travail exécuté de concert avec Weiss, c'est véritablement

38 Daniel Arasse, *L'art dans ses œuvres. Théorie de l'art, histoire des œuvres*, in Danièle Cohn (dir.), *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d'Hubert Damisch*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2003, p. 27.

39 H. Damisch, *L'origine de la perspective*, *op. cit.*, p. 121.

40 Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le séminaire, livre XI*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 72.

41 *Ibid.* : « [...] notre position dans le rêve est, en fin de compte, d'être foncièrement celui qui ne voit pas. Le sujet ne voit pas où ça mène, il suit [...] »

42 J. Lacan, *Logique du fantasme. Séminaire 1966-67*, reprographie, 1981.

43 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* vol. 1, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 256. Seule la sténotype figurant sur le site de l'École lacanienne de psychanalyse porte la référence au linguiste. *La logique du fantasme*, document en format pdf, p. 18, en ligne dans : [<http://ecole-lacanienne.net/bibliolacan/stenotypies-version-j-1-et-non-j-1/>].

44 J. Lacan, *Logique du fantasme. Séminaire 1966-67*, *op. cit.*, p. 75.

45 H. Damisch, *L'origine de la perspective*, *op. cit.*, p. 121 et J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 72.

un élément tiers, distinct tant des artistes que de leurs œuvres. Sans valoir par lui-même, celui-ci n'existe certes que pour autant qu'il y ait travail artistique. Mais s'il occupe une tout autre position que les sculptures, il n'en vient pas moins à former un objet. Propos et travaux constituent ainsi deux entités indépendantes ou opaques, l'une ne se laissant pas indifféremment rapporter à l'autre. Dans les pages qui suivent, nous nous déplacerons entre ces deux pôles, dans une aire qui se dessine aussi bien à partir des tensions pouvant survenir entre eux, un lieu où le regard se fait mot et la pensée se fait œuvre.

Les dessous de l'objet

Au début des années 1980, Fischli et Weiss se tournent vers un matériau plus rarement utilisé dans le domaine de l'art que la photographie, le film ou l'argile dont ils ont également usé lors des premières années de leur collaboration. Ils se mettent à tailler et à peindre une mousse synthétique appelée « polyuréthane ». Ce travail correspond d'emblée à une entreprise de reproduction des choses du monde. S'étirant sur plusieurs décennies, il connaît deux débuts. Le fil du redoublement nous permet de considérer que l'on a affaire à un même travail, à une série, alors même que les objets exécutés à partir des années 1990 diffèrent fortement de ceux de la décennie précédente. Et les différences se situent précisément à l'endroit du lien entre l'objet en polyuréthane et son modèle. À leurs deuxièmes débuts, ces œuvres tendent en effet à se confondre avec l'objet original du fait qu'elles sont à la fois plus finement taillées et plus fidèlement peintes. Le lien s'est resserré. Mais dès les années 1980, les choses faisant office de modèles pour les sculptures en polyuréthane furent reproduites à l'échelle 1 : 1. Le redoublement apparaît comme la condition d'existence de ces œuvres. Indépendamment de la décennie où elles furent exécutées, elles procèdent d'un même travail consistant à refaire. Reproduction, redoublement, refaire : à cette chaîne de mots précédés par la particule « re », on peut se demander s'il faut ajouter le terme « représentation ».

À supposer que l'on veuille bien convoquer la théorie de l'imitation pour l'examen des œuvres de Fischli et Weiss, il nous faudrait considérer la part de distance que le polyuréthane est à même d'introduire entre les sculptures et leurs modèles. Comment ces objets qui tendent à se confondre avec des biens de consommation pourraient-ils souscrire à l'écart que requiert la doctrine de l'imitation ? Le lien très étroit qui les unit à leurs modèles n'exclut-il pas qu'ils entrent dans un rapport propre à la représentation ? Mais c'est tout autrement que l'on devrait encore poser ces questions. Ce n'est pas seulement la relation mimétique que Fischli et Weiss interrogent dans leurs sculptures, mais également ce que Peter Bürger dénomme « une thèse centrale de la pensée postmoderne¹ ». Les répliques en polyuréthane ne font-elles pas référence à une société où les signes incapables d'échapper à la circularité de leur système ne renvoient qu'à d'autres signes ? Ou peut-on admettre qu'à partir d'elles l'on quitte cette chaîne de signifiés pour remonter jusqu'à un référent ?

1 Peter Bürger, *Vorbemerkung*, in Christa et Peter Bürger (dir.), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Francfort, Suhrkamp, 1987, p. 7.

Regroupés en installations pensées pour une exposition ou un lieu spécifiques, les objets en polyuréthane ne se donnent pas en une seule fois. Ils impliquent une approche à deux temps dont on rend aisément compte dans des descriptions que l'on commence par les mots « au premier coup d'œil » pour enchaîner en écrivant « mais ensuite ». Des pans thématiques entiers sont construits dans le présent livre à partir de l'expérience faite devant les sculptures en polyuréthane. Même des fils déroulés à propos d'autres œuvres de Fischli et Weiss se trouvent noués dans ces objets qui traversent ainsi, parfois de façon sous-jacente, l'ensemble des questions que nous posons. Ici, nous ne partirons pas pourtant de ce premier coup d'œil où l'œuvre se fait passer pour ce qu'elle n'est pas. L'interrogation, qui en découle, sur la place du voir et le rôle du sujet dans le travail de Fischli et Weiss nous occupera plus loin. Notre point de départ est autre. Il réside dans le matériau : pas d'effet de tromperie du moment où l'on sait d'entrée de jeu que les sculptures sont faites de polyuréthane. Ce qui importe pour l'heure, c'est de se demander ce que sont ces objets qui ne partagent pas les circuits de leurs modèles tout en se calquant entièrement sur eux.

Dans une installation intitulée *Tisch* (*Table* 1992), Fischli et Weiss ont réuni les articles les plus divers sur une table de neuf mètres de longueur (fig. 1). Dans un grand désordre s'amoncellent des produits de nettoyage et d'entretien, des outils de bricolage, des pneus, des palettes, de la nourriture pour chiens, une brique de jus d'orange et d'autres boissons, un lecteur de cassettes. Laissons ici à nouveau provisoirement de côté une autre question qui concerne quant à elle l'usage de ces biens et nous ramène de ce fait au sujet qui tire parti d'eux. Devant les objets que regroupe la *Table*, ce n'est pas assez de faire appel au trajet de la représentation : la migration du modèle dans un matériau qui n'est pas le sien. On n'assiste pas ici aux retrouvailles à distance que la peinture sait organiser. La forme tableau aurait sinon été suffisante. Taillées dans du polyuréthane, les sculptures de Fischli et Weiss font corps avec leur modèle. Elles possèdent la même étendue dans l'espace. Cet effet de coïncidence avec l'article original les coupe de la représentation. Le gabarit, le caractère tridimensionnel, l'échelle qui reprend en tous points celle du modèle font d'elles de véritables substituts. Pour examiner ce travail de substitution, nous nous appuyerons sur des figures comme le trompe-l'œil et le simulacre. Mais comment peut-on dire que ces œuvres se substituent aux « vrais » objets quand elles n'offrent aucun des services pour lesquels on se tourne vers eux ? Est-il possible de les comparer à leurs modèles au-delà de leur première couche ? La similitude ne s'arrête-t-elle pas à leur surface ? Et que pourrait-il y avoir au-delà ?



Fig. 1 - Peter Fischli et David Weiss, *Tisch (Table)*, 1992

Polyuréthane enduit et peint, dimensions variables. Vue d'exposition, Schaulager, Bâle, 2009
 Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

À propos du matériau de ces sculptures, Fischli aime à rappeler que le polyuréthane est une mousse constituée d'air à quatre-vingt-dix pour cent². Si comme il s'en souvient, Weiss et lui-même n'y ont peut-être pas songé dès le tout début de leur travail dans ce matériau, cette propriété vient renforcer encore sur un autre plan et à une autre échelle le mouvement général dans lequel ces œuvres furent exécutées. Tailler le polyuréthane, le poncer et ajouter une couche de peinture revient à enfermer l'air à l'intérieur de la sculpture. Ce n'est qu'à la surface que ce matériau poreux se fait plus dense. Qu'est-ce à dire? Fischli propose d'aller plus loin et de passer de l'air au rien : au-delà de la couche de peinture déposée sur le polyuréthane, il n'y aurait plus rien. Au dire de l'artiste, ces œuvres furent d'emblée associées à une façon de faire le vide. On se demandera ici si l'air bloqué derrière la surface rend forcément ces sculptures inconsistantes et si elles ne valent que par leurs dehors. Quel sens donner à l'air comme rien? Nous trouvons-nous devant une prédominance de la surface qui l'emporterait sur les autres propriétés des choses? Fischli et Weiss font certes appel au décalage entre dehors et dedans de l'objet, mais ce n'est pas afin de s'inscrire sur la

2 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013.

trajectoire de ce motif au long cours. Avant d'observer leur façon de prendre celui-ci de biais et de le faire dévier, nous mentionnerons quelques-unes de ses stations.

La profondeur qui manque

Partir des *Choses*, le roman que Georges Perec publia en 1965, comme nous le proposons ici, est d'abord un choix dicté par les retours nombreux que Fischli fait à ce livre dans sa conversation³. En l'écoutant, on se prend à imaginer un temps de la présence qui précède la rencontre : le livre aurait accompagné le travail des artistes avant même d'être lu. S'il devient très actuel au moment du projet *Sonne, Mond und die Sterne (Soleil, lune et étoiles)* qui en 2007 répond à l'invitation de l'éditeur Michael Ringier, le rapport à l'objet qu'il décrit semble avoir été toujours déjà là, flottant à l'horizon des installations de sculptures en polyuréthane. Mais partir des *Choses* revient également à prendre une intersection comme point de départ. C'est rendre compte de toute une circulation autour de ce texte. Un premier trajet s'effectue en amont, de Perec aux *Mythologies* de Barthes⁴; un second en aval lie l'auteur des *Choses* à Baudrillard qui au moment de clore *Le système des objets* fait appel au début du roman. Les livres nommés ici ne sont pas considérés pour ce qu'il en est de leur projet d'ensemble – pour Barthes, mettre en évidence au moyen d'un modèle sémiologique « la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle⁵ ». Nous nous attacherons plutôt à des éléments en marge – ce qui ne manque assurément pas de cohérence avec l'entreprise des *Mythologies* –, à des motifs spécifiques et aux déplacements que ceux-ci subissent en migrant d'un livre à l'autre.

Commençons donc par la fin des *Choses*. Après des années passées à désirer plus qu'ils ne peuvent acquérir, Jérôme et Sylvie quittent Paris pour s'installer à Bordeaux où ils ont obtenu le poste de directeurs d'une agence de publicité. Le livre s'achève sur l'évocation du voyage en train et la description de la table du wagon-restaurant où le couple s'apprête à déjeuner : « Le linge glacé, les couverts massifs, marqués aux armes des Wagons-Lits, les assiettes épaisses écussonnées sembleront le prélude d'un festin

3 *Ibid.*

4 Perec n'a pas caché le fait que son roman *Les choses* doit beaucoup à Barthes. Dans une conférence qu'il a tenue en 1967 à l'Université de Warwick, il a inscrit au tableau le titre de son livre au centre d'un rectangle de quatre références : Flaubert, Antelme, Nizan et Barthes. Mais si Perec cite le nom de Barthes sans faire une mention précise d'un de ses écrits, l'historien de la littérature Claude Burgelin estime qu'il n'est pas impossible de considérer *Les choses* comme une transformation en roman des *Mythologies*. G. Perec, Pouvoirs et limites du romancier français contemporain, conférence prononcée le 5 mai 1967 à l'Université de Warwick, transcription Leslie Hill, in Dominique Bertelli et Mireille Ribière (dir.), *Entretiens et conférences* vol. I, Nantes, Joseph K., 2003, p. 82; Claude Burgelin, *Les Choses*, un devenir-roman des *Mythologies*?, *Recherches & Travaux*, 77 | 2010, en ligne : [<http://recherchestravaux.revues.org/426>].

5 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 7.

somptueux. Mais le repas qu'on leur servira sera franchement insipide⁶. » Ce qui se met en place dans les dernières lignes du livre et donne des éléments pour penser le désir insatiable que Jérôme et Sylvie éprouvent devant les biens de consommation, c'est un motif de disjonction. Perec introduit un décalage entre ce qui entoure le repas et le repas lui-même. Les dehors sont somptueux, la chose elle-même inconsistante. Dans l'unité du tout apparaît une fissure. Si à la fin de son roman Perec se souvient d'une mythologie intitulée « Wagon-restaurant » où Barthes mentionne le « linge glacé » et les « couverts massifs⁷ », il ne fait pas sien le mouvement de cet article. Barthes a certes lui aussi usé d'un décalage, mais celui-ci ne se rapporte pas à la relation entre apprêts et repas. Le ressort de son texte réside plutôt dans le contraste entre enracinement et voyage : « Dans le luxe Cook, au contraire, la massivité des objets suggère toujours qu'en dépit des caractères spéciaux du voyage (singularité, anonymat), on vient de les tirer d'une armoire cossue, dont les racines, comme au plus profond de nos campagnes, plongeraient dans la terre⁸. »

Dans « Wagon-restaurant », il est pourtant une notion dont les prolongements pourraient avoir donné lieu à la disjonction introduite par Perec à la fin des *Choses* : le simili. La mention par Barthes du linge glacé et des couverts massifs est prise entre deux expressions qui se renforcent l'une l'autre pour signifier un manque de consistance derrière des dehors qui prétendent le contraire. Devant ces objets qui attesteraient, selon Barthes, la persistance d'une « civilisation du *simili* », on assisterait à un « mirage de la solidité ». Ce qui l'emporte, c'est le faire-croire. Aussi le goût pour le simili distingue-t-il la société française de la « vie américaine » où l'objet se donne pour ce qu'il est : construit dans des matériaux, comme le papier, qui ne survivent pas à son usage, il est voué à une destruction rapide. La notion de simili renvoie avant tout à la prétention. C'est une imitation qui tend vers le haut. Dans une mythologie consacrée au plastique, Barthes écrit que ce matériau bouleverse la donne du simili dès lors qu'il renonce au caractère somptueux de l'imitation pour la tirer vers le commun, le banal. Prosaique, il est « tout entier englouti dans son usage⁹ ». S'il révolutionne le simili, c'est que celui-ci « faisait partie d'un monde du paraître, non de l'usage ; il visait à reproduire à moindres frais les substances les plus rares, le diamant, la soie, la plume, la fourrure, l'argent, toute la brillance luxueuse du monde¹⁰ ». Un repas qui ne soutient pas le luxe présomptueux des apprêts : le décalage perceptible

6 Georges Perec, *Les choses*, Paris, R. Julliard, 1965, p. 142-143.

7 L'article « Wagon-restaurant » a paru dans la rubrique « Mythologies » de la revue *Lettres nouvelles* après la publication du recueil de 1957. R. Barthes, *Wagon-restaurant* [1959], *Œuvres complètes* t. 1, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 946.

8 *Ibid.*, p. 946.

9 R. Barthes, *Le plastique*, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 161.

10 *Ibid.*

dans les dernières lignes des *Choses* semble pousser plus avant l'opération du simili. Entre dehors et dedans, la scission ira grandissant.

Pour rendre compte des transformations subies par les objets du quotidien dans les années 1960, Baudrillard se tourne, dans la conclusion du *Système des objets*, vers le livre de Perec. La description placée en ouverture du roman témoignerait, selon le sociologue, de la disparition des choses que remplacent des signes. À propos de son livre, Perec dit bien que l'attraction exercée par l'objet sur ses personnages ne tient pas à l'objet physique lui-même, mais à l'objet tel qu'il leur apparaît dans sa mise en mots : « J'ai essayé de montrer pourquoi les poutres apparentes c'est le mot "poutres apparentes" d'abord et ce n'est finalement que cela¹¹. » Le propos de Barthes dans *Système de la Mode* (1967) n'est pas autre quand il entreprend d'examiner le vêtement féminin « tel qu'il est aujourd'hui décrit par les journaux de Mode¹² ». Perec n'a par ailleurs pas manqué de faire savoir que différents magazines et guides l'ont accompagné dans l'écriture de son roman¹³. Mais en usant de l'apposition « objets/signes », Baudrillard ne désigne pas cette part verbale des choses. Ce n'est pas l'objet comme signifié qu'il vise, mais la privation qui réduit les choses à des signes. Baudrillard note leur façon d'exceller dans la « référence » au détriment de toute autre qualité. Ce qui leur fait désormais défaut, c'est, selon le sociologue, la présence et l'histoire. Pareils à des coquilles vides, les objets s'épuisent dans un jeu de renvois à différents styles ou ambiances – Baudrillard cite les « références : orientale, écossaise, early american¹⁴ ». Ils n'existent que par leurs dehors et le vide au-dedans rejaillit sur la relation de Jérôme et Sylvie, « pure complicité transparaisant dans le système d'objets qui la signifie¹⁵ ».

En posant l'équivalence entre objet et signe, Baudrillard tend surtout à définir la consommation. Si telle qu'il la décrit, celle-ci ne connaît pas de limites, c'est que le lien unissant bien et besoin est rompu, annulant ainsi la possibilité d'une saturation¹⁶. En tant que « pratique idéaliste totale¹⁷ », la consommation ne concerne pas l'objet,

11 G. Perec, Interview par Pierre Desgraupes, émission télévisée, « Lectures pour tous », ORTF, 6 octobre 1965 (nous transcrivons). G. Perec, *Entretiens et conférences* vol. I, *op. cit.*, p. 21. Interview en ligne : [<http://www.ina.fr/video/I00005530>].

12 R. Barthes, *Système de la Mode* [1967], *Œuvres complètes* t. 2, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 897, (nous soulignons).

13 G. Perec, Pouvoirs et limites du romancier français contemporain, Conférence prononcée le 5 mai 1967 à l'Université de Warwick, in D. Bertelli et M. Ribière (dir.), *Entretiens et conférences* vol. I, *op. cit.*, p. 83 : « Barthes – j'aurais dû ajouter *Madame Express* en dessous – m'a servi réellement à titre de corpus, c'est-à-dire que j'ai écrit *Les choses* avec une pile de *Madame Express*, et, pour me laver les dents après avoir lu un peu trop de *Madame Express*, je lisais du Barthes [...]. »

14 Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 279.

15 *Ibid.*, p. 280.

16 *Ibid.*, p. 282.

17 *Ibid.*, p. 280.

mais le signe et sa place à l'intérieur d'un système. La relation à l'objet elle-même – qui est le véritable propos de l'étude de Baudrillard¹⁸ – s'idéalise, se fait « idée ». Ce dont le sociologue semble rendre compte ici, c'est d'une perte générale de consistance. On ne se porte plus vers l'objet pour ce qu'il est, mais pour ce à quoi il renvoie. Il devient creux et sa matérialité est la rançon d'une accumulation sans limites. Ce qu'il advient des choses qui n'entrent pas dans le circuit ouvert aux objets changés en signes, Perec le montre dans un épisode de son roman. Alors qu'ils se sont installés en Tunisie, Jérôme et Sylvie tombent lors d'un de leurs voyages dans le pays sur ce que l'auteur des *Choses* décrit comme « la maison de leurs rêves¹⁹ ». Or il se trouve, selon l'expression de Perec, que « cette maison est morte²⁰ ». Si le couple ne parvient pas à éprouver le désir de l'acquérir, c'est qu'elle se situe à l'extérieur d'un système déterminé. Loin de Paris, il est impossible de lui attribuer de la valeur, dès lors qu'elle est dépourvue de tout rapport à d'autres objets/signes. Mais adoptant un point de vue quelque peu différent, on pourrait également estimer que ce qui fait obstacle à son attrait, c'est sa trop grande consistance. La circulation rapide requiert la légèreté des choses. C'est ici que les objets/signes de Baudrillard croisent le simili de Barthes. La massivité est écartée. Les choses renoncent à leur solidité, elles s'allègent en se vidant.

Le fil de la perte de consistance des choses, il semble possible de le dérouler au-delà des années 1960. En 1984, Fredric Jameson publie dans la *New Left Review* un article intitulé « Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism » où il décrit le postmodernisme au moyen de la notion de « *depthlessness*²¹ ». Rapprocher Jameson de Baudrillard n'a évidemment rien d'inédit, dès lors que l'auteur de « Postmodernism » n'a jamais caché la dette contractée à l'égard du sociologue français²². Mais dans le livre qu'il publia en 1991, le renvoi explicite à Baudrillard se fait dans un contexte plus général ou différent, qui ne concerne pas la notion de *depthlessness*. Si comme nous l'entendons, il y a néanmoins lieu de relier objet/signe et *depthlessness*, ce n'est pas en supposant sur ce point un rapport direct entre les deux auteurs. On aurait plutôt affaire ici à une résonance diffuse des écrits du sociologue dans la réflexion de Jameson sur le postmodernisme.

Dans le passage du simili ou de l'objet-signe à la *depthlessness*, la dualité se retire au profit de l'unité. Il est vrai que cela, les mots ne le disent pas : les expressions « simili » ou « objet-signe » renvoient davantage à la notion de surface que le terme « *depthlessness* » qui insiste sur l'absence de profondeur. La déploration d'une perte qui

18 *Ibid.*, p. 9.

19 G. Perec, *Les choses*, *op. cit.*, p. 129.

20 G. Perec, Interview par Pierre Desgraupes, *op. cit.*

21 Cet article est repris en tant que première partie d'un livre que Fredric Jameson a publié sous le même titre en 1991. Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*

22 *Ibid.*, p. 549.

entretient la figure du deux se trouve pourtant bien du côté de Baudrillard. Son recours à l'apposition « objet-signe » correspond au regret de voir s'évaporer la matérialité ou la réalité des choses²³. Là n'est nullement le propos de Jameson. En nommant ce qu'il nie – la profondeur –, le terme « *depthlessness* » semble s'inscrire dans le registre de l'évocation de ce qui a disparu. Dans le texte de Jameson, il dépasse cependant le va-et-vient entre matérialité et « idée » que produit l'objet-signe de Baudrillard. Il s'immobilise. Son lieu est unique : à l'exclusion de tout autre endroit, il désigne la surface des choses.

Cela fait partie des points forts de l'essai de Jameson que d'associer aux notions des cas d'étude concrets et d'examiner la façon dont il est possible de rendre compte des premières au moyen des seconds. En décrivant l'édifice du Wells Fargo construit à Los Angeles par l'agence Skidmore, Owings et Merrill et livré en 1983, l'auteur nous pourvoit du terme « façade » pour penser la *depthlessness*²⁴. Sans entrer dans des questions relatives aux modalités de transparence propres à cet élément²⁵, il montre que la façade du Wells Fargo Court a la particularité d'annuler tout ce qui pourrait s'étendre au-delà d'elle. Aucun indice ne nous permet en effet de croire à l'existence d'un espace intérieur ou de la structure constructive de l'édifice. Tout se passe comme si la surface occultait le volume que l'on peut logiquement supposer se trouver derrière elle. Mais ce travail d'effacement de traces ne s'arrête pas là, puisque des bâtiments comme celui du Wells Fargo Court font disparaître, ainsi que l'écrit Jameson, tout un tissu urbain dont ils prennent violemment la place, rendant caduques les anciens systèmes de perception de la ville sans toutefois en proposer d'autres. La *depthlessness* qui, selon l'auteur de « Postmodernism », n'est pas seulement à prendre dans un sens métaphorique, mais dont on peut faire également l'expérience physique et « littérale » devant la façade du Wells Fargo Court²⁶, se définirait ainsi par un rétrécissement brutal de l'extension latérale des objets, par la suppression de tout ce qui ne se donne pas exclusivement sur le plan de la surface.

Pour dire ce manque de profondeur, il y aurait également un autre mot : l'image. Si Jameson ne l'associe pas directement à la notion de *depthlessness*, c'est bien dans ce sens qu'il emploie ce terme dans son développement sur le pastiche²⁷. Qu'est-ce en effet qu'un « monde transformé en pures images de lui-même » ? Ici, Jameson s'en remet entièrement à Guy Debord : disparition de la chose derrière la surface de l'image. Dans *La société du spectacle*, l'image est d'emblée prise dans un jeu

23 J. Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 283 : « Les objets/signes dans leur idéalité s'équivalent et peuvent se multiplier à l'infini : ils le doivent pour combler à tout instant une réalité absente. »

24 F. Jameson, *Le postmodernisme*, op. cit., p. 51.

25 Voir là-dessus Colin Rowe et Robert Slutzky, Transparency: Literal and Phenomenal, *Perspecta. The Yale Architectural Journal* n° 8, 1963, p. 45-54.

26 F. Jameson, *Le postmodernisme*, op. cit., p. 51.

27 *Ibid.*, p. 58.

d'oppositions. Placée en exergue, la citation extraite de la préface à la deuxième édition de *L'essence du christianisme* de Feuerbach oppose « l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être²⁸ ». À eux seuls, de tels auspices annoncent un propos tout entier nourri par le regret de ce qui est perdu. La référence au passé sert de contrepoint à la description du présent. Comme pour Baudrillard, la critique tire ainsi parti, dans *La société du spectacle*, du ressort de la dualité. L'image debordienne a peut-être alimenté la pensée de la *depthlessness*, mais dans « Postmodernism », le constat du manque de profondeur est définitif. Il se passe de l'évocation de la perte de la chose.

Ces réflexions sur la surface qui l'emporte sur le centre entrent assurément en résonance avec l'œuvre de Fischli et Weiss. Encore faut-il apporter des précisions sur les modalités de cette mise en relation, dès lors qu'il serait extrêmement réducteur de la comprendre littéralement et de faire entrer le travail des deux artistes à l'intérieur du cadre conceptuel, tel que le fournit la théorie du postmodernisme. Les notions construites par Jameson, notamment au moyen du regard qu'il porte sur les auteurs français des années 1960, ou la circulation entre les textes de Barthes, Perec et Baudrillard constituent indéniablement un point d'ancrage propice à une pensée plus avant des questions présentes dans les œuvres de Fischli et Weiss. Pour ne mentionner ici que les sculptures en polyuréthane, il est manifeste qu'il y a rencontre entre elles et ces écrits. Seul leur extérieur entretient en effet un rapport de ressemblance avec le modèle qu'elles copient. Au-delà de leur surface ne subsisterait que le rien du polyuréthane fait, comme le rappelle Fischli, à quatre-vingt-dix pour cent d'air. Et pourtant, ces œuvres ne font pas image au détriment de la chose. Si les termes de l'alternative, à laquelle Feuerbach recourt, sont pertinents, il n'est pas approprié ici de les jouer les uns contre les autres. Dans les sculptures en polyuréthane, l'image *est* chose. Les fils sont peut-être séparés, mais il est indispensable de les tenir ensemble, voire de les renouer. Il ne suffit pas d'appuyer sur l'inconsistance. Ce n'est là qu'une des facettes des œuvres de Fischli et Weiss qui de fait ne sont pas *depthless* au sens de Jameson. L'importance accordée à leur surface ne les rend pas forcément superficielles. Aucun des deux pôles ne triomphe.

Il est néanmoins difficile de penser l'œuvre de Fischli et Weiss autrement qu'en rapport avec les mises en forme théoriques du postmodernisme. En un bref retour biographique, Fischli lui-même donne à celui-ci la pertinence d'une période, en disant l'importance des changements perçus même indistinctement à la fin des années 1960 alors qu'il était adolescent : un moment à la charnière de deux époques, les valeurs modernes qui ne semblaient plus avoir cours, le début d'un nouvel âge où

28 Ludwig Feuerbach, *L'essence du christianisme*, *op. cit.*, p. 108. Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 7. Voir là-dessus également G. Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* [1988], Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 56.

d'instinct il s'est porté vers d'autres choses²⁹. Le postmodernisme offrirait au travail des deux artistes un ancrage historique. Mais ce n'est pas l'élément du cadre qui permettrait de rendre compte de la relation que l'œuvre de Fischli et Weiss entretient avec cette période. Le postmodernisme constituerait plutôt un fond sur lequel le travail des deux artistes s'enlève. Comme une figure, celui-ci devient visible dès lors qu'il rejette le fond au loin. L'élément du fond matérialise ce rapport fait à la fois d'inscription et de détachement. On pourrait dire que les œuvres de Fischli et Weiss ont la particularité de faire littéralement fond sur le postmodernisme sans que cela les empêche de se détacher de lui. L'écart qu'elles creusent ainsi leur permet de réfléchir, avec des moyens plastiques, à des notions issues de la théorie postmoderne, comme celles de surface, d'absence de profondeur ou d'image. Si celles-ci ne sont pas dépourvues de validité, il n'en est pas moins qu'elles se trouvent complètement repensées par le travail des deux artistes.

Si ce n'est bien évidemment pas en regardant du côté de l'œuvre de Fischli et Weiss que Jameson forge la notion de *depthlessness*, il ne se réfère pas davantage au travail d'artistes américains comme Jeff Koons qui font leurs débuts au moment même où il rédige son essai sur le postmodernisme. L'œuvre que Jameson considère comme représentative de l'absence postmoderne de profondeur date certes de 1980, mais c'est Andy Warhol qui l'a exécutée – il s'agit de *Diamond Dust Shoes*³⁰. Or ce que nous avons pu dire des sculptures de Fischli et Weiss n'en est pas moins vrai de l'exemple choisi par Jameson et, plus généralement, des œuvres d'artistes des années 1960 : celles-ci ne sont pas *depthless*. Le grand mérite de Jameson résiderait dans le fait d'avoir identifié l'endroit même qui préoccupe ou travaille les artistes principalement américains des années 1960. La *depthlessness* n'est pas à comprendre littéralement comme vide derrière la surface, manque de toute épaisseur. Elle aurait plutôt une portée topologique. C'est une région qui se trouve activée par le travail d'artistes américains des années 1960 : la surface dans son rapport avec ce qui est en dessous. L'art américain des années 1960, dont nous examinerons quelques cas dans la suite de ce texte, montre que la question de la surface, si elle est fréquemment posée, est rarement synonyme de superficialité. Elle revient surtout en tant que réflexion sur la profondeur et exploration des changements que ses modalités ont subis.

²⁹ P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013.

³⁰ F. Jameson, *Le postmodernisme*, op. cit., p. 43.

Surfaces dans l'art américain des années 1960

Isoler des « éléments constitutifs » du postmodernisme (*constitutive features of the postmodern*³¹), car c'est aussi bien en ces termes que s'énonce le projet de Jameson, revient, dans son essai, à successivement comparer *Diamond Dust Shoes* à deux tableaux. L'auteur use du moyen de l'opposition qui ne réside pas uniquement dans la comparaison d'œuvres, mais porte de plus sur les différences censées exister entre les deux périodes du modernisme et du postmodernisme. Le premier tableau qu'il produit, la *Paire de chaussures de paysan* de Vincent van Gogh (1886) est ainsi décrit comme « l'une des œuvres canoniques du haut modernisme dans le domaine des arts plastiques³² ». Les peintures choisies seraient donc les dépositaires d'éléments constitutifs ou caractéristiques d'une époque qu'elles auraient la capacité de cristalliser. Ce qui survient dans le passage, rendu d'autant plus fluide par le jeu sur le motif de la chaussure, du tableau de van Gogh à celui de Warhol correspond peut-être à un assourdissement. Dans la description de Jameson, les chaussures de paysan retentissent « de la misère rurale, de l'âpre pauvreté des campagnes, de tout ce monde humain rudimentaire de l'harassant labeur paysan, un univers réduit à son état le plus brutal et menacé, primitif et marginalisé³³ ». Ces résonances si riches dont l'objet est porteur dans le tableau de van Gogh sont absentes de *Diamond Dust Shoes* qui, selon Jameson, « ne nous parle, en réalité, pas du tout³⁴ ». L'auteur de « Postmodernism » rattache, d'une façon qui n'a rien d'inattendu, le travail de Warhol à la marchandisation et au fétichisme, mais rien n'est dit sur ce qu'il pourrait en être de la marchandise comme objet muet et du lien entre marchandise et silence. Du fait qu'il mentionne à la fin de sa description de *Diamond Dust Shoes* l'émergence d'une nouvelle sorte de superficialité³⁵, on est tenté d'imaginer qu'il donne une acception également auditive à la *depthlessness* qui apparaîtrait alors comme un moment de surdité, l'étouffement soudain des bruits.

C'est comme si, pour être entièrement révélée, la charge postmoderne de *Diamond Dust Shoes* nécessitait une autre comparaison. Un deuxième tableau du « haut modernisme » est convoqué : *Le cri* d'Edvard Munch (1893). L'onde sonore qui part de l'homoncule pour se répandre dans le paysage cristalliserait tout ce qui, selon Jameson, aurait définitivement disparu du postmodernisme. L'expression en tant qu'elle achemine vers l'extérieur des pans entiers – sentiments, émotions –

31 F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 6.

32 F. Jameson, *Le postmodernisme, op. cit.*, p. 40.

33 *Ibid.*, p. 41.

34 *Ibid.*, p. 43.

35 *Ibid.*, p. 45.

du monde de l'intériorité n'a plus cours³⁶. Le motif que Jameson met en place au moyen du face-à-face entre *Le cri* et *Diamond Dust Shoes* est celui du « déclin de l'affect³⁷ » qui, comme il le relève, participe d'un problème plus vaste que la théorie contemporaine pose sous la dénomination de « la mort du sujet³⁸ ». Une nouvelle fois ici, le postmodernisme est présenté comme un lieu insonorisé : cris et autres bruits se trouvent amortis, aucun effet de résonance ne subsiste.

En décrivant *Diamond Dust Shoes*, Jameson ne manque pas cependant de donner lieu à plusieurs évocations qui laissent penser que les objets représentés ne sont pas totalement muets. Ces chaussures ne sont certes pas imprégnées de la présence d'un possesseur à la façon de la paire de souliers peints par van Gogh, mais sont-elles pour autant aussi « dépouillé[e]s de leur monde vécu antérieur » que le veut l'auteur de « Postmodernism » ? Quand Jameson évoque à leur propos « la pile de chaussures qui nous reste d'Auschwitz » ou « les décombres et traces témoignant d'un incendie incompréhensible et tragique dans une boîte de nuit bondée³⁹ », ne montre-t-il pas qu'il est possible de renouer les fils d'un récit où celles-ci ont leur place ? Plus loin, c'est encore le thème de la mort qui revient lorsque du fait de l'aspect radiographié du tableau de Warhol, Jameson mentionne son « caractère morbide⁴⁰ ». Cette description fait peut-être la part des propos de l'artiste lui-même qui dès le début des années 1960 affirmait s'être aperçu que tout son travail avait trait à la mort⁴¹. Mais elle donne surtout, sans doute involontairement, la possibilité de se demander si ce qui constituerait une préoccupation constante de Warhol ne vient pas limiter la thèse de la superficialité de son œuvre. La pensée de la mort ne serait-elle pas propre à rendre ses tableaux plus profonds ?

Il est difficile de décrire le travail de Warhol autrement qu'en tenant ensemble superficialité et profondeur. C'est bien ce à quoi s'attache Hal Foster en puisant dans le célèbre *Séminaire XI* de Lacan, datant de 1964 et portant sur les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. L'écran, tel que le pense le psychanalyste, donne littéralement forme à la tension entre surface et ce qui apparaît comme un dépassement de la surface. Foster se sert de cette notion pour tracer une troisième voie et s'opposer tant au Warhol de l'image en circuit fermé qu'au Warhol qui à l'inverse renverrait à travers ses tableaux à une réalité autre que celle de la représentation⁴². Comment

36 *Ibid.*, p. 49.

37 F. Jameson, *Postmodernism, op. cit.*, p. 15 : « the waning of affect ».

38 F. Jameson, *Le postmodernisme, op. cit.*, p. 54.

39 *Ibid.*, p. 43.

40 *Ibid.*, p. 45.

41 Andy Warhol, What is Pop Art?, interview de Gene R. Swenson, *Art News*, novembre 1963, p. 60 : « I realized that everything I was doing must have been Death. »

42 Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [1996], trad. Y. Cantraine, F. Pierobon et D. V. Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 162-164.

peut-on en effet expliquer le fait qu'en se répétant, l'image nous immunise contre ce qu'elle représente et qu'à la fois elle rend la violence de ce contenu encore plus présente? L'écran, que Warhol glisse entre l'image et son spectateur en recourant au moyen de la répétition, produit deux effets contraires : d'un côté, en s'interposant, il procure de la distance ; de l'autre, il intensifie le choc ressenti devant l'image. Foster décrit ce trajet de la répétition comme écran en employant les trois verbes « *screen* », « *point* » et « *rupture* » : « (...) la répétition sert à *faire écran (screen)* au réel perçu comme traumatique. Mais ce besoin-là *renvoie (points)* également au réel et c'est là que le réel *crève (ruptures)* l'écran de la répétition⁴³. » L'image ne se contente pas de « pointer » vers une réalité existant en dehors de la représentation. Elle est aussi, dans les termes de Barthes auquel Foster se réfère, ce qui « en elle *me point*⁴⁴ ». Et il est vrai que l'art de Warhol, s'il a la capacité de susciter l'émotion de son spectateur, ne le fait pas uniquement par la répétition, mais également, ainsi que le remarque Foster⁴⁵, d'une façon plus surprenante encore au moyen du flou généré par la reproduction des images : on est d'autant plus touché que l'on y voit moins. C'est en bloquant l'accès au référent – par la répétition ou le flou – que l'écran warholien nous rendrait paradoxalement plus proches de celui-ci. Cette proximité malgré l'obstacle nous fait peut-être comprendre l'écran comme un plan qui se fissure.

S'il est pertinent de poser le problème des modalités warholiennes de la profondeur à partir d'une série comme *Death in America* qui constitue le cas d'étude de Foster, on peut se demander ce qu'il en est d'un au-delà de la surface dans des œuvres de l'artiste dont la charge « traumatique » – pour reprendre le terme de l'auteur – n'est pas immédiatement perceptible. Pour examiner ce point, tournons-nous vers une œuvre de l'artiste américain Paul Thek qui, en 1965, demanda à Warhol de mettre à sa disposition une de ses boîtes Brillo. Après avoir retourné celle-ci, Thek plaça à l'intérieur un morceau de fausse chair vive exécutée en cire. Cette œuvre s'insère dans une série qui commence un an plus tôt et s'étend jusqu'en 1967 sous l'intitulé *Technological Reliquaries* pour lequel l'artiste opte en 1977 en renonçant à la simplicité du titre initial – « pièces de viande » – vraisemblablement afin d'échapper au sobriquet « *meat man* » dont on avait pris l'habitude de le désigner dans les cercles new yorkais⁴⁶. Ce qui a d'emblée frappé dans la série des reliquaires, c'est l'effet d'extrême contraste entre contenant et contenu. Le critique Gregory Battcock relève l'aspect hygiénique des vitrines qui renferment des reproductions réalistes de bouts de viande crue et

43 *Ibid.*, p. 168.

44 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 49 : « (...) ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi *me meurtrit, me poigne*) ».

45 H. Foster, *Le retour du réel, op. cit.*, p. 169.

46 Margrit Brehm, « Keep trying to get IN not OUT. » Paul Thek in the Context of American Art, 1964-1970, in Harald Falckenberg et Peter Weibel (dir.), *Paul Thek*, Karlsruhe, ZKM, 2008, p. 80.

parfois pleine de poils⁴⁷. Dans un texte publié en 1992 à l'occasion de l'exposition Paul Thek au Castello di Rivara, l'artiste Mike Kelley décrit plus spécifiquement l'œuvre faite en collaboration avec Warhol comme une rencontre improbable entre le caractère froid, branché, aseptique et propre de la boîte et le côté sexuel, idiot, grotesque et sale du morceau de cire⁴⁸. C'est sans doute à cette même union des contraires que Robert Smithson songe quand en 1966, il parle de « la géométrie sadique de Thek » plus particulièrement à propos de sa sculpture intitulée *Birthday Cake* (1965) qui présente dans un écrin de verre pyramidal de la viande s'étageant sur quatre niveaux où sont plantées des bougies d'anniversaire⁴⁹. Mais il importe davantage à Smithson de rendre compte du caractère horrifiant de l'art de Thek. Il imagine ainsi que les tubes qui sortent parfois des morceaux de chair servent à déguster des cocktails de sang ou il voit dans les bouts de viande la matière même du personnage du film d'horreur *The Blob* (1958) dont Thek aurait momentanément stoppé l'expansion. Pour sa part, Kelley comprend l'œuvre de Thek comme s'inscrivant dans un registre quelque peu différent, quand il s'interroge sur la possibilité de le placer au départ d'une lignée d'artistes des années 1990 parmi lesquels figurent Robert Gober et Paul McCarthy⁵⁰. En s'appuyant, il est vrai, moins sur les reliquaires que sur une œuvre comme *The Tomb* (1967), il fait de Thek une des stations du parcours que construit son exposition sur le thème de l'*uncanny*⁵¹.

Laissant de côté la réception réservée à l'œuvre de Thek, il nous faut à présent revenir à la sculpture *Meat Piece with Warhol Brillo Box* pour examiner les questions qui nous occupent ici. Sans poser le problème sous l'angle du rapport d'opposition s'établissant entre les deux éléments de cette œuvre – même si, comme Kelley l'indique, celui-ci finit par se résoudre dans une « perversité symétrique⁵² » –, nous nous attacherons à décrire le regard que Thek porte sur le travail de Warhol, considérant que l'introduction de la pièce de viande dans la boîte constitue une façon de commentaire. Privées du recours à une iconographie directement liée à la mort, les boîtes de Warhol vaudraient par leur absence de profondeur. Loin d'être des objets

47 Gregory Battcock, Humanism and Reality – Thek and Warhol [1966], *The New Art*, New York, E. P. Dutton, 1973, p. 14.

48 Mike Kelley, Death and Transfiguration (on Paul Thek) [1992], *Foul Perfection*, écrits édités par J. C. Welchman, Cambridge Mass. et Londres, The MIT Press, 2003, p. 142 : « At first it seems an unlikely pairing – the cool with the sexual, the hip with the foolish, the uninflected with the grotesque, the clean with the dirty. »

49 Robert Smithson, Entropy and the New Monuments [1966], *The Collected Writings*, écrits édités par J. Flam, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1996, p. 16 : « Thek's sadistic geometry ».

50 M. Kelley, Death and Transfiguration, art. cit., p. 140.

51 M. Kelley, *The Uncanny*, cat. d'exposition, Arnhem, Gemeentemuseum, 1993.

52 M. Kelley, Death and Transfiguration, art. cit., p. 142 : « But then you realize that the connection lies in a kind of symmetrical perversity [...]. »

s'organisant d'abord autour d'un centre, elles résultent de l'assemblage bord à bord de cinq panneaux sérigraphiés. En elles, tout est surface. Or l'intervention de Thek donne à la réflexion sur ces œuvres un cours tout à fait différent.

S'il est une donnée de *Meat Piece with Warhol Brillo Box* dont il faudrait éviter de sous-estimer l'importance, c'est bien l'action qui consiste à *tourner* la boîte. À lui seul, le verbe produit déjà la sculpture, ce qui n'est pas sans faire penser à la façon dont Richard Serra insistera sur la portée sculpturale des mots dans la *Verb List* qu'il établira deux ans plus tard. Tourner la boîte, c'est d'abord montrer qu'elle n'est pas complètement close sur elle-même : sa sixième face manque et s'ouvre de ce fait sur l'intérieur. Du dehors au dedans, l'espace s'en trouve modifié. L'intérieur de la boîte possède une qualité spatiale très différente de son pan extérieur et cela est littéralement matérialisé par le bloc de chair exempte de peau. Le morceau de viande n'est peut-être pas aussi informe que le voulait Smithson quand il comparait cette matière à celle de *The Blob*. Si étant coupé avec « rigueur et ordre » – ainsi que Thek l'objecte à Gene Swenson l'interrogeant sur ses raisons d'utiliser l'image de la chair mutilée⁵³ – il rejoint la forme géométrique de son contenant, il n'en est pas moins qu'il entre en conflit avec l'aspect autosuffisant de la surface extérieure de la boîte. Pour donner à la *Brillo Box* de Warhol un espace du dedans, Thek semble user d'un pléonasme : non seulement en retournant la boîte, il intervient dans son intérieur, mais ce qu'il y place est de plus dépourvu de toute enveloppe. La chair est mise à nu par écorchement. Ce qui manque, c'est la peau.

Thek n'a pas attendu d'exécuter ses reliquaires pour explorer les dessous de la première couche. En 1963, il acquiert – dans un magasin de souvenirs ou un stand de foire⁵⁴ – une réplique grossière d'un buste de statue antique qu'il recouvre de cire et de peinture acrylique. Il intitule cette œuvre *La Corazza di Michelangelo*. Si la référence au sculpteur suscite l'image de muscles saillants et d'une peau capable de témoigner des protubérances qui se trouvent en dessous, ce que nous avons sous les yeux est tout autre : un buste qui paraît rongé par la lèpre. La peau a disparu, supplantée par des grumeaux de chair informe. Là n'est pourtant qu'une façon d'approcher *La Corazza di Michelangelo*. On pourrait tout aussi bien imaginer que la peau, sans se défaire suite à une attaque de sa surface, ait été retournée. Elle serait à présent en dessous de la chair. Rapportée à *Meat Piece with Warhol Brillo Box*, cette opération ouvre une nouvelle perspective, en permettant de dépasser l'opposition entre intérieur et extérieur. Sans se contenter de tourner la boîte vers sa face manquante, Thek l'aurait véritablement *retournée* sur elle-même. Le morceau de viande ne serait ainsi pas placé à l'intérieur de la *Brillo Box* : il figurerait son envers. Retourner la boîte comme un

53 Gene R. Swenson, *Beneath the Skin*. Interview with Paul Thek, *Paul Thek, op. cit.*, p. 348 : « The flesh is not mutilated. It is rigidly and orderly cut, forced into a precise shape. »

54 Voir M. Brehm, « Keep trying to get IN not OUT », art. cit., p. 74.

gant, ce n'est pas recouvrir la profondeur perdue, mais montrer que la *Brillo Box* est dotée d'une portion d'épaisseur qui risque de passer inaperçue à la seule vue de sa surface.

Reste un dernier élément de *Meat Piece with Warhol Brillo Box* à mentionner. Une fois le morceau de viande introduit, Thek a fermé la boîte par une plaque de Plexiglas. Là où les six panneaux sérigraphiés de la *Brillo Box* pouvaient nous faire croire à la suppression de tout ce qui s'étendrait au-delà de leur surface, le sixième côté nous donne accès à l'intérieur de la boîte. Il est transparent. L'élément de la chair, du fait que la peau est ôtée, va dans le même sens. Faut-il en déduire que Thek est un adversaire de l'opacité et de l'obstacle ? Prendrait-il position en faveur de l'immédiateté du rapport à l'œuvre ? Nous conduit-il directement à ce que Rosalind Krauss dénomme le « *core* » de l'objet, le centre à partir duquel celui-ci devient instantanément intelligible⁵⁵ ? Cela est assurément fort éloigné du projet de Thek. En tournant la boîte Brillo, l'artiste offre certes aux regards un lieu jusqu'alors caché, mais ce n'est pas « l'essence » de l'objet qui est révélée. À la place de « l'idée », le spectateur bute contre un morceau de viande. *Meat Piece with Warhol Brillo Box* lie ainsi la transparence du Plexiglas à l'impénétrabilité de la chair.

Une telle alliance tombe en dehors du propos du livre *Passages in Modern Sculpture* que Krauss publie en 1977. L'opposition entre opacité et transparence régit l'ensemble de cette réflexion sur la sculpture du xx^e siècle. Chaque cas d'étude examiné est rattaché à l'un ou l'autre pôle. Il en résulte comme un affrontement, des dernières décennies du xix^e siècle aux années 1970, entre deux camps : l'un est fait d'œuvres donnant un accès immédiat à leur centre, l'autre est constitué de sculptures qui arrêtent le regard à leur surface. Ce livre procède d'abord d'un questionnement sur la place de l'élément temporel dans la sculpture. Si, suivant Lessing, nous avons affaire à un art de l'espace, il faut encore s'interroger sur la façon dont l'expérience de la sculpture se déroule dans le temps⁵⁶. Krauss raccorde transparence et instantanéité en considérant qu'il existe des œuvres qui misent sur un savoir *a priori* et dont le sens se révèle dans l'instant même où nous reconnaissons en elles ce que nous savions déjà⁵⁷. Du côté de l'opacité sculpturale, le sens se construit en revanche, pour ainsi dire, en temps réel, dans la durée de l'expérience que nous faisons devant l'œuvre. Sans cacher sa préférence pour les sculptures opaques, Krauss décrit magistralement la coupure opérée par Rodin entre surface et profondeurs anatomiques⁵⁸. L'impossibilité de rapporter le mouvement des corps à une structure interne dont nous aurions connaissance avant

55 Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture* [1977], Cambridge Mass. et Londres, The MIT Press, 1994, p. 45 *et passim*.

56 R. Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithsonian*, trad. par C. Brunet, Paris, Macula, 1997, p. 4.

57 *Ibid.*, p. 33.

58 *Ibid.*

notre rencontre avec la sculpture nous ramène sans cesse à sa surface. C'est bien là que se trouve le lieu de l'expérience et loin de précéder celle-ci, le sens de l'œuvre advient, comme l'écrit Krauss, dans le processus même de l'expérience⁵⁹.

Devant les œuvres, il faut pourtant pouvoir penser la transparence et l'opacité au-delà de leur rapport d'opposition. Une surface qui laisse passer les regards jusqu'au centre de la sculpture ne dénote pas forcément un parti pris en faveur de l'essence ou de l'idée. Dans *Meat Piece with Warhol Brillo Box*, Thek montre qu'il est possible de recourir à la transparence à des fins d'opacité. Et ce n'est pas le seul artiste à se retrouver en marge du système des deux camps antagoniques mis en place dans *Passages in Modern Sculpture*. On pourrait à cet égard considérer Robert Watts comme l'inverse de Thek : les dehors opaques de ses objets n'assumeraient pas d'autre fonction que de faire songer à leur centre. C'est tout autrement que Krauss à propos de Brancusi décrit l'effet produit par des surfaces réfléchissantes, semblables à celles que Watts obtient en recouvrant ses sculptures d'une couche de chrome. Jeux de reflets et miroitements modifieraient notre approche de l'œuvre. La surface ne rendrait en effet plus compte d'une structure interne, elle s'ouvrirait au contraire sur l'extérieur où les données changeantes de l'exposition feraient et déferaient à chaque instant la forme de la sculpture⁶⁰.

Mais avant d'en arriver aux œuvres, il nous faut brièvement présenter leur auteur. Watts est en effet souvent décrit comme un artiste éclipsé par d'autres⁶¹. Lui-même disait aspirer à la condition d'un « moine scientifique », faisant ainsi référence à sa première formation et activité d'ingénieur mécanique⁶². Mais ce n'est pas le fait de ce double terrain, art et science, que Benjamin Buchloh retient pour rendre compte du manque de visibilité de Watts. Un autre élément que l'on pourrait invoquer à ce propos est le flottement entre deux groupes d'artistes. Associé à Fluxus, Watts n'en fut pas moins inclus dans des expositions réunissant les artistes du Pop Art, comme celle qui s'est tenue en 1964 sous le titre « The American Supermarket » à la galerie Bianchini à New York⁶³. Si alors que son intérêt pour l'objet de tous les jours le rapproche du Pop Art, son travail n'a pas bénéficié de l'attention que l'on a accordée à celui de Warhol, Claes Oldenburg ou Roy Lichtenstein, c'est selon Buchloh du fait

⁵⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 89-108.

⁶¹ L'artiste Sara Seagull, qui est l'exécuteur testamentaire de Watts, écrit ainsi à son propos : « He is a very interesting artist and has been somewhat under-recognized. » Courriel adressé à l'auteure, novembre 2012.

⁶² Voir Larry Miller, Robert Watts: Scientific Monk, in Benjamin Buchloh et Judith Rodenbeck (dir.), *Experiments in the Everyday*. Allan Kaprow and Robert Watts, New York, Columbia University, 1999, p. 95.

⁶³ Voir Christoph Grunenberg, The American Supermarket, in Christoph Grunenberg et Max Hollein (dir.), *Shopping. A Century of Art and Consumer Culture*, Ostfildern-Ruit, H. Cantz, 2002, p. 170-175.

qu'il s'oppose trop radicalement aux fusions qui commençaient de se produire dans les années 1960 entre l'art « néo-avant-gardiste » et l'industrie culturelle⁶⁴. C'est à leur inscription au point exact de rupture avec ce que l'historien de l'art nomme les « formes avancées de réification » que les objets de Watts et plus généralement les pratiques Fluxus doivent leur réception limitée. Mais leur rejet de la forme marchandise n'empêcherait pas ces artistes de reconnaître qu'il est historiquement impossible de la surmonter⁶⁵. Dans les passages où il est plus spécifiquement question des sculptures de Watts, ce qui est dit semble toutefois tenir davantage au parti pris de l'auteur qu'au travail de l'artiste. Buchloh estime en effet que l'éclat et les reflets issus des surfaces réfléchissantes renvoient aux conditions perceptives mêmes qui accompagnent l'expérience du fétiche⁶⁶. Freud est invoqué afin de construire le lien entre propriétés réfléchissantes et regard⁶⁷. Le double sens qui s'établit dans la fusion entre le *Glanz* allemand et le *glance* anglais est rapporté aux sculptures de Watts. On assisterait ici à une réification tout autant des objets que du regard qui sur eux se pose⁶⁸. Si regarder fétichise les choses, le voir lui-même se trouverait fétichisé devant les surfaces miroitantes des œuvres de Watts.

Éclats et scintillements n'indiquent pourtant pas nécessairement que le problème posé concerne la notion de marchandise. Les sculptures de Watts participent peut-être d'une « esthétique de la surface », mais faut-il en déduire, comme le fait Buchloh, qu'elles évacuent toute considération touchant à la « substance⁶⁹ »? Il semblerait au contraire que les jeux de reflets interrogent le spectateur des objets chromés sur ce qui se trouve en dessous de leur première couche. L'élément de la surface se révèle plus complexe du fait des liens qu'il tisse avec le centre de l'objet. De son côté, Watts aurait surtout relevé le caractère narquois du chromage qui mettrait dans l'impossibilité d'assurer une documentation photographique de l'œuvre chromée⁷⁰. Si l'on peut à nouveau songer ici à Brancusi, ce n'est pas à propos du passage de l'objet artisanal unique au fétiche produit en série⁷¹, mais plutôt afin de réfléchir au refus, imposé à l'objet, de se transformer en image. Ce que les scintillements des objets chromés viennent casser ici, c'est une correspondance trop évidente entre image et surface. Là n'est cependant qu'un des retournements que subit la thèse du manque

64 Benjamin Buchloh, Robert Watts: Animate Objects – Inanimate Subjects, *Experiments in the Everyday*, *op. cit.*, p. 12.

65 *Ibid.*, p. 22.

66 *Ibid.*, p. 19.

67 Sigmund Freud, Le fétichisme [1927], *La vie sexuelle*, trad. par D. Berger et J. Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 133.

68 B. Buchloh, Robert Watts, art. cit., p. 21.

69 *Ibid.*, p. 19.

70 Sara Seagull, Conversation téléphonique avec l'auteure, mars 2014.

71 Voir B. Buchloh, Robert Watts, art. cit., p. 20.



Fig. 2 - Robert Watts, *Box of Eggs (Boîte d'œufs)*, 1963
Métal chromé, 13 x 8 x 5,5 cm
Robert Watts Estate, courtesy du Getty Research Institute

de profondeur quand elle porte sur les objets de Watts. Si l'on prête attention à la technique choisie par l'artiste pour exécuter un grand nombre de ses sculptures, on voit bien que la question de la superficialité doit être examinée en tenant compte de sa complexité. Le chrome est employé pour recouvrir des objets. Il se dépose en couche mince sur leur surface. Le procédé de « plaquage » évoque certes un manque de profondeur, mais il suppose également un support : il y a un objet là-dessous. Il est impossible de chromer autour du vide et Watts eut recours à différents supports : brosse à dents, pierres, substituts en métal ou, pour sa série intitulée *New Light on West Africa* (1976), statuettes en plâtre Hydrocal, obtenues au moyen du moulage. Recouvrir, c'est aussi nier l'autonomie de la surface. On ne considère pas la première couche des sculptures chromées de Watts pour elle-même, mais pour tout ce qui la relie à ses dessous.

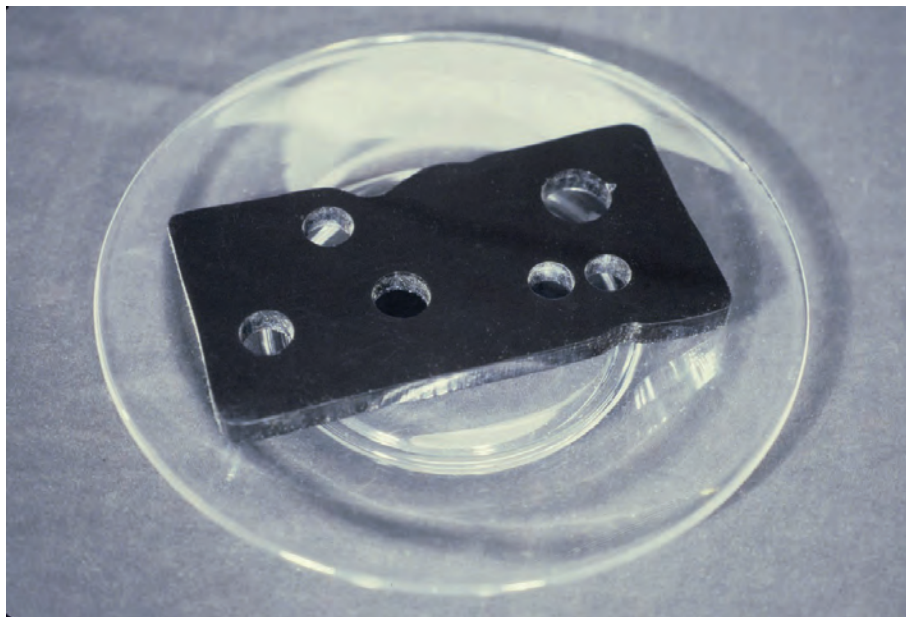


Fig. 3 - Robert Watts, *Chrome Swiss Cheese (Fromage suisse chromé)*, 1964
 Chrome, 15 x 7,5 x 1,2 cm
 Robert Watts Estate, courtesy du Getty Research Institute

Durant plusieurs années, Watts s'est attaché à travailler à l'aide de divers matériaux sur le thème des denrées comestibles (figs 2 et 3). À partir de la boîte d'œufs chromés de 1963, toutes sortes d'aliments constituent le sujet de ses sculptures : fruits, légumes, crustacés, chocolats, pain, fromage, côtelettes. Or, avec le manger, on tient un cas limite de l'étroitesse du lien unissant surface et centre. Regarder un aliment revient en effet généralement à tenter d'anticiper son goût. Les yeux traversent la denrée, la sondent en quête de ce qui leur échappe en relevant d'un registre non visuel. Si le voir, et parfois le toucher, servent à se figurer la saveur, c'est qu'il n'y a pas lieu, pour tout ce qui est comestible, de considérer la surface comme autonome et indépendante du reste. Le goût fait disparaître l'opposition entre strates au profit de l'unité et du tout où les saveurs se mêlent. Mais si Watts retient la qualité intriquée de l'aliment, il ne tarde pas à réinstaurer un partage et à opérer une élision. C'est bien ce que montre le fait de se détourner du chromage dès 1965 pour recourir à des photographies d'aliments montées sur bois. Le volume et les textures des objets chromés ont disparu, seule subsiste l'image. On pourrait considérer ces œuvres comme une parfaite traduction de la *depthlessness*. Or la photographie des aliments ne parvient pas à nous faire oublier ce dont, sur les assiettes ou le plateau télé, elle a pris



Fig. 4 - Robert Watts, *Lamb Chop Box* (Boîte en forme de côtelette d'agneau), 1974
Cuir et laine d'agneau, 2 x 18 x 11,5 cm
Robert Watts Estate, courtesy du Getty Research Institute

la place⁷². Loin d'être autosuffisante, elle ne fait que témoigner du vide laissé par la disparition des denrées. Il n'y a rien ici de la plénitude d'une surface occultant ce qui se trouve derrière elle. L'image rappelle, au contraire, à chaque instant la consistance dont elle nous prive.

Si ces œuvres donnent forme au manque, c'est sans doute du fait que Watts, contrairement à Warhol, ne s'intéresse pas aux produits, mais aux denrées elles-mêmes : nulle marque, nul logo qui l'emportent sur l'objet, mais des pommes, des petits pois, des escalopes, de la purée. Le choix des menus comporte assurément des résonances sociologiques, de même que le repas pris sur un plateau devant la télé renverrait, comme il a été noté, à l'isolement et à la solitude⁷³. Mais les sculptures exécutées par Watts sur le thème de la nourriture nous intéressent ici avant tout pour

⁷² Voir *Pork Dinner* (1965) ou *TV Dinner* (1965).

⁷³ Voir Simon Anderson, *Living in Multiple Dimensions. George Brecht and Robert Watts, 1953-1963*, in Joan Marter (dir.), *Off Limits. Rutgers University and the Avant-Garde, 1957-1963*, New Brunswick et Londres, Rutgers University Press, 1999, p. 107.

leur capacité à poser la question du rapport de la surface et de la substance. Vides, elles ne sont pas pour autant *depthless*. Si la substance se trouve en elles élidée, le souvenir de la consistance continue de les hanter. Il n'est à ce titre pas étonnant de voir Watts reprendre à son compte la forme boîte. *Lamb Chop Box* (1974) est un objet en cuir d'une dizaine de centimètres qui épouse le contour d'une côtelette (fig. 4). Le dessus du couvercle est garni de fourrure de mouton. On retrouve ici le rappel insistant de l'extérieur. Mais de même que dans les objets chromés où derrière les reflets, il y a encore le volume de l'aliment, de même dans les sculptures où les photographies sont montées sur un socle de bois détourné, l'insistance sur la surface n'annule pas ce qui s'étend au-delà d'elle⁷⁴. Dans *Lamb Chop Box*, ce prolongement possède au contraire une existence concrète sous la forme de l'intérieur de la boîte. La fourrure abrite un espace – vide, mais que l'on peut remplir.

Des surfaces qui s'alourdissent des résonances de l'objet situé en dessous, l'art de Jasper Johns les a multipliées. En 1958, l'artiste recouvrait une lampe torche d'un matériau pour bricoleurs dénommé « sculp-métal », une pâte prête à l'emploi, facile à modeler comme l'argile et qui prend une fois sèche un aspect et une consistance métalliques⁷⁵. Le chromage, tel que Watts l'effectuera quelque cinq ans plus tard, est encore un recouvrement, mais il enferme l'objet sous une couche impénétrable qui se pense d'abord en tant qu'inclusion du dehors dans l'œuvre. Le sculp-métal se range au contraire dans le registre de la répétition. Il vient redoubler la surface de l'objet, souligne les aspérités et s'enfonce dans les creux. C'est comme si la lampe torche remontait jusqu'à cette seconde peau. Mais qu'en est-il du retentissement de l'objet quand il s'absente de la sculpture? Dès *Flashlight II* (1958), Johns se détourne en effet de l'application du sculp-métal sur la lampe torche pour recourir au procédé du moulage. L'objet ne sert plus désormais qu'à exécuter un moule que Johns emploie soit en tapissant ses parois de papier mâché (*Flashlight II*), soit pour couler du plâtre ou du bronze (*Flashlight III* 1958)⁷⁶. Dans ces deux autres versions de la sculpture, il est pourtant moins question de l'absence de la lampe de poche, que d'une détermination différente de la surface. Celle-ci ne termine plus en tant que dernière couche un objet qui pousse depuis l'intérieur. En elle, ce ne sont pas les dessous qui résonnent, mais ce qui vient du dessus.

Aussi ce n'est pas la question du vide qui se pose en premier lieu dans la série de sculptures intitulées *Light Bulb* que Johns exécute à partir du moulage d'une ampoule. De 1958 à 1960, l'artiste eut recours à divers matériaux – sculp-métal, plâtre, bronze –

74 Pour une description différente de *Lamb Chop Box*, voir B. Buchloh, Robert Watts, art. cit., p. 21. On aurait affaire, selon Buchloh, à un étrange exercice tautologique où s'effacent les frontières entre dispositif de présentation et objet représenté. *Lamb Chop Box* serait une boîte-prothèse possédant la forme même de l'objet qu'elle est supposée contenir.

75 Voir Fred Orton, *Jasper Johns: The Sculptures*, Leeds, The Henry Moore Institute, 1996, p. 25.

76 Voir *ibid.* p. 20.

pour traduire l'enveloppe de verre sans prêter attention à sa transparence. On peut certes remarquer que l'objet comme la sculpture prennent forme autour du vide – dont le filament n'occupe, pour ce qui est de l'ampoule, qu'une portion minimale –, mais ce n'est peut-être pas cette équivalence qui a principalement intéressé Johns. Dans la rencontre différée entre objet et sculpture, le moule sert d'intermédiaire. La surface de l'œuvre n'abrite aucun objet, mais elle ouvre sur le souvenir d'une adhérence qui indirectement la lie à ce qui était là avant elle. Si elle s'épaissit, ce n'est pas du côté du dedans, mais vers l'extérieur. Les objets, issus en 1960 de la transformation du tableau *Flag* (1954) en sculpture, montrent cependant que la surface doit être comprise dans une double ouverture : en direction aussi bien du dessous que du dessus. C'est peut-être le terme, pris dans un sens littéral, « interface » qui rend le mieux compte de cette opération : double face où s'impriment d'un côté les divers papiers fixés sur la toile⁷⁷ et de l'autre l'empreinte du pinceau, du couteau et des doigts qui les ont recouverts de sculp-métal ou celle du moule qui fait du tableau un objet en plâtre ou en bronze. On n'aurait moins affaire ici à une surface qu'à une membrane de part et d'autre de laquelle se pressent deux mondes qui se côtoient.

C'est tout autre chose que montrent, selon Krauss, les premiers travaux de Johns. Ceux-ci porteraient sur l'impossibilité de croire encore à un espace pictural⁷⁸. Il n'y aurait rien que l'on puisse imaginer se prolongeant au-delà du tableau. À tout jamais inaccessibles, les contenus de la peinture seraient bloqués derrière une surface qui ne s'ouvrirait plus. Krauss décrit le travail de Johns comme une pratique de l'ironie, dans le sens que Kierkegaard donne à cette notion : l'exploration de la peinture, à laquelle l'artiste s'attache, ne se fait pas dans le but d'isoler des éléments de certitude ; elle tend au contraire à l'épuiser, à ne laisser d'elle que le vide. Dans leur réflexion sur la peinture comme surface, Wolfram Pichler et Ralph Ubl poursuivent dans cette voie quand ils écrivent que la mise à l'épreuve de la peinture revient, pour Johns, à se demander ce que cela a été, un tableau⁷⁹. Ce que cela était, la peinture, et ce en quoi résidait son sens historique, on ne pourrait à présent plus l'entrevoir. Johns était peut-être sceptique, mais en regardant son travail depuis une autre perspective – notamment celle des années 1980 – on peut aussi bien considérer que son rapport à la peinture était moins fait de tentatives d'épuisement que de propositions censées étendre les possibilités de cet art. L'espace du tableau ne disparaît pas quand, dans *Drawer* (1957), il cède sa place à celui d'un tiroir. Sous cette nouvelle forme sans doute déclassée, tirée vers le bas, il reste encore présent. Et si le tiroir est certainement scellé, il est peu vraisemblable qu'il exclue tout prolongement au-delà de la surface

⁷⁷ Voir *ibid.*, p. 27.

⁷⁸ R. Krauss, Jasper Johns: The Functions of Irony, *October* 102, été 1976, p. 92.

⁷⁹ Wolfram Pichler et Ralph Ubl, Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche, *Neue Rundschau* n° 4, 2002, p. 68.

du tableau. Il y aurait quelque chose non seulement là-dessous, mais aussi peut-être là-dedans.

Ce serait pourtant se méprendre que de penser qu'en donnant sa préférence à des surfaces opaques, Krauss s'avance vers ce que Jameson désignera dans les années 1980 par le terme « *depthlessness* ». Les références de l'historienne de l'art diffèrent de celles du théoricien du postmodernisme. Son refus de la notion d'intériorité repose ainsi principalement sur l'œuvre du dernier Wittgenstein⁸⁰. La mise en doute du caractère privé et intime de l'expérience ne constitue pas un plaidoyer en faveur de la superficialité et de l'annulation de ce qui se trouverait au-delà de la surface. Elle indique plutôt, ainsi que l'écrit Jean-Pierre Cometti, « qu'il nous faut chercher à l'*extérieur* – à vrai dire dans la complexité des rapports entre nos jeux de langage et de ceux-ci avec notre forme de vie – les caractères de la vie intérieure que la psychologie introspectionniste recherche dans une improbable investigation mentale⁸¹ [...] ». Faire remonter l'intériorité psychologique à la surface, dans le domaine public et accessible, opère une transformation forte de la façon de penser l'extérieur. On assiste à un épaissement : c'est une multitude de couches qu'il faut imaginer, à l'opposé de la table rase que désigne la notion de *depthlessness*.

Une surface épaisse est bien le lieu où se retrouvent, aussi différentes qu'elles puissent être les unes des autres, les œuvres de Warhol, Thek, Watts et Johns. Écrans qui mettent à distance le référent tout en le rendant plus présent, retournement de l'objet sur lui-même, recouvrements qui ne cessent pas de poser la question du centre, surfaces prises entre dessus et dessous sont autant de motifs renvoyant à un processus d'épaissement et au feuilletage des couches. Et c'est peut-être sur le modèle de la peau que l'on devrait penser la particularité de ces surfaces. On songe au mot de Paul Valéry que Gilles Deleuze cite dans *Logique du sens* : « Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau⁸². » Le propos n'est certes pas dépourvu d'un parti pris contre la profondeur et l'intérieur (du corps), mais si l'extérieur est privilégié, c'est dans la mesure même où il est capable d'épaisseur.

Le vide

Trois mots en allemand pour décrire les sculptures en polyuréthane de Fischli et Weiss : *Gedanke*, *Phantom*, *Abbild* (fig. 5). C'est Peter Fischli qui parle ainsi et les trois termes rendent compte de ce que les œuvres sont au regard de leur modèle. Si l'objet subsiste en elles, c'est en tant que pensée, fantôme, reproduction. On s'étonne.

⁸⁰ R. Krauss, *Passages*, *op. cit.*, p. 269.

⁸¹ Jean-Pierre Cometti, *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie. Essai sur la signification de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 115.

⁸² Paul Valéry, *L'idée fixe ou deux hommes à la mer* [1932], *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1960, p. 215.



Fig. 5 - Peter Fischli et David Weiss, Objets divers, 1982-2013

Polyuréthane enduit et peint, dimensions variables

Vue d'exposition, Sprüth Magers Berlin, 2014

Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

On supposait que les sculptures valaient avant tout pour leur étendue corporelle. Si au départ elles nous apparaissent comme de « vrais » objets, c'est bien qu'elles partagent avec eux leur présence dans l'espace tridimensionnel. La matérialité physique des œuvres, il faut pourtant parvenir à la penser en même temps que l'aplanissement qui se fait jour dans la suite des mots « *Gedanke, Phantom, Abbild* ». Les sculptures seraient l'objet tel qu'en pensée, comme si nous retirions de lui une image mentale. Le surgissement de cette image appelle la figure du fantôme. Mais dans cette apparition, il nous faut encore demander quelle est la part du corps. Et quant au terme « *Abbild* », il correspond à une séparation. L'éloignement qu'indique le préfixe « *ab* » est celui de l'image qui se détache de son modèle. Les illustrations qui accompagnent un texte se disent en allemand « *Abbildungen* ». Il semblerait qu'avec l'*Abbild* on quitte une nouvelle fois le domaine tridimensionnel. En tant que copies ou reproductions de l'objet, les sculptures en polyuréthane entretiendraient un rapport privilégié avec la surface.

Allons plus loin. Prenons au pied de la lettre cette proposition : les sculptures de Fischli et Weiss ne rendraient pas seulement compte des objets à la façon de la photographie, ce seraient proprement des photographies d'objets. Le fait que l'on tient dans ces œuvres tout l'objet à l'exception de la possibilité de s'en servir constitue sans doute une bonne raison pour les considérer comme des photographies. Un autre élément réside dans la duplication elle-même. Selon Philip Ursprung, Fischli et Weiss auraient calqué leur travail sur l'opération effectuée par l'appareil photographique. L'enregistrement instantané laisserait sa place à une reproduction empruntant des voies artisanales⁸³. Mais avant toute chose, il faudrait remarquer que la mise en équation des sculptures et de la photographie fait de la surface le véritable lieu de l'œuvre. Fischli relève la qualité matérielle particulière de celle-ci : c'est là où la mousse de polyuréthane devient plus dense et se referme⁸⁴. Recouverte d'une couche de fond, la surface est apte à assumer la fonction de support. Devant les installations du début des années 1990 comme *Tisch* (1992) ou *Raum unter der Treppe* (1993), on n'a pas de mal à savoir quelle image vient s'inscrire à la surface des sculptures : marques et logos abondent et l'on rencontre parfois même des répliques de calendriers ou de couvertures de magazines illustrés (fig. 6). Mais que prendre pour une image quand baisse le nombre d'articles portant labels et étiquettes ? Dès lors que les marques se font plus rares, comment parler encore d'image ? Ce qui dans une peau de clémentine, une bûche de bois, une chambre à air, des tiges de bambou fait image, c'est sans doute l'objet lui-même (fig. 7). Or il reste à comprendre comment l'effet de surface, auquel l'image se trouve réduite, s'allie avec la matérialité physique du polyuréthane.

83 Philip Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*, Munich, Verlag C. H. Beck, 2010, p. 88.

84 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013.



Fig. 6 - Peter Fischli et David Weiss, *Raum unter der Treppe* (Pièce sous l'escalier), 1993
Polyuréthane enduit et peint, dimensions variables
Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber



Fig. 7 - Peter Fischli et David Weiss, *Sans titre*, 1994-2013
 Installation d'objets pour la galerie Matthew Marks Los Angeles, 2014
 Polyuréthane enduit et peint, dimensions variables
 Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

Car le volume des sculptures de Fischli et Weiss n'est pas sorti d'une image de synthèse. Nous n'avons pas affaire à une traduction de la « 3D », mais bien à une tridimensionnalité réelle. Qu'est-ce alors que cette image qui enfle jusqu'à faire corps avec l'objet ?

Le mot « *Abbild* », tel que l'emploie Fischli, ne se limite pas au champ de la représentation artistique. Mimer une activité, à la façon de l'enfant qui joue avec des répliques d'ustensiles, constitue également un *Abbild*. Et les sculptures en polyuréthane ne rejetteraient pas l'association à des jouets, permettant ainsi de contrebalancer le fort ancrage des objets dans la vie de tous les jours par le recours à leur investissement symbolique et imaginaire. Mais si des gestes peuvent donner lieu à un *Abbild*, c'est qu'il nous faut penser différemment la notion d'image. Le projet est certes très vaste, mais contentons-nous ici d'envisager une image qui ne soit pas exclusivement rattachée à la deuxième dimension. Les sculptures de Fischli et Weiss seraient des photographies tridimensionnelles. Loin d'être virtuel, leur corps occupe cependant la place même des objets qui leur servent de modèles. L'image possède une étendue physique. Elle ne se porte pas uniquement à la surface. C'est l'objet tel qu'en

pensée, mais avec son corps matériel propre. C'est le fantôme de l'objet contre lequel on peut réellement buter.

L'image qui grossit et prend corps s'enracine historiquement dans la forme tableau. Tout au long du xx^e siècle, une bonne partie de la production artistique s'est employée à lier intimement représentation et support⁸⁵. C'est dans la matérialité du tableau que l'image puise pour se pourvoir d'un corps. La coïncidence – dans le sens littéral du terme – entre support et figure représentée donne lieu au déploiement tridimensionnel de l'image. En tant qu'il est découpé suivant le contour même du motif, le support fusionne avec la représentation. De cette fusion naît l'objet. Et l'incertitude quant au domaine artistique auquel il faut le rattacher. Entre sculpture et peinture, le travail en polyuréthane de Fischli et Weiss réactive certes une telle histoire de l'objet dans l'art. Mais il ne suffit pas de dérouler ce fil historique pour rendre compte de leurs œuvres. L'épaisseur qu'elles tirent de la forme tableau est sans cesse parcourue par un mouvement vers le peu de profondeur. L'image, dans l'acception réduite que donnent à ce terme Debord et Baudrillard suivis de Jameson, n'est assurément pas étrangère au travail de Fischli et Weiss. C'est bien la particularité de celui-ci que de traverser cette notion dans deux sens contraires. À la fois matérielle et superficielle, l'image subit dans leurs œuvres un battement ininterrompu, dès lors qu'elle est ballottée entre épaissement physique et *depthlessness*.

Si l'objet en vient à être une pensée, un fantôme, une reproduction, c'est qu'il a été vidé. « Nous lui avons tout pris », dit Fischli⁸⁶. Ce « tout » qui fut enlevé, c'est la possibilité de se servir à nouveau de l'objet. À la différence du ready-made duchampien, les sculptures en polyuréthane sont évidemment irréversibles. Elles ne remonteront pas vers ce point, inexistant pour elles, où elles se seraient séparées des autres choses de la vie de tous les jours. Enlever est bien l'acte constitutif de la sculpture. Mais quand ils taillent le polyuréthane, les deux artistes ne comptent pas faire venir à la lumière la figure ou l'idée emprisonnées dans le bloc. Alors qu'il s'attachait à la duplication de l'objet, il est, aux dires de Fischli, une supposition qui se présentait à lui de manière insistante : le travail qu'il était en train d'exécuter mettait au jour un vide extrême⁸⁷. À mesure qu'il avançait, l'objet se vidait. Le vide qui apparaît ainsi ne résulte pas d'un procédé d'extraction, mais de la mise hors circuit de l'objet qui l'éloigne des façons habituelles dont nous usons de lui. Mais évoquer le vide, c'est aussi commencer d'entrevoir la possibilité de remplir l'objet. À nouveau plein, celui-ci ne peut l'être qu'à la condition, comme le précise Fischli, d'en passer par autre chose

85 Voir à ce propos Ileana Parvu, *La peinture en visite. Les constructions cubistes de Picasso*, Berne, P. Lang, 2007.

86 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « Wir haben ihr [der Bohrmaschine] das alles weggenommen; all das haben wir ihr genommen. »

87 *Ibid.* : « Eine Vermutung, die ich habe und die mir immer wieder durch den Kopf geht: Was dadurch entsteht, ist ein extremer Leerraum, eine Leerstelle. »

que ce qui avant se trouvait en lui. Et si l'on demande alors ce qui vaut pour remplir ce vide, l'artiste répond : « J'espère que rien⁸⁸. »

Ce creux de l'objet, désœuvré du parti que nous tirons habituellement de lui, s'associe pour le mieux avec la découverte des propriétés matérielles du polyuréthane. En tant que mousse, celui-ci n'apparaît pas comme une substance. Fait d'une multitude de bulles d'air, c'est du vide mis en forme. Si afin de rendre l'objet fantomatique, les artistes ont recouru à un matériau composé à quatre-vingt-dix pour cent d'air, c'est, à en croire Fischli, une coïncidence. Ce n'est que plus tard, après avoir choisi d'employer du polyuréthane que Fischli et Weiss se sont aperçus qu'il possédait cette particularité. Reste à savoir si l'écho qu'apporte le matériau au vide produit dans l'objet par les artistes donne lieu à des œuvres sans profondeur. Si l'on se demande dans quelle mesure et de quelle façon les sculptures de Fischli et Weiss sont vides, il semble difficile qu'afin de trouver des éléments de réponse, on ne tente pas de les comparer aux œuvres de Jeff Koons.

Dans une interview datant de 2006, l'architecte Rem Koolhaas confie à l'artiste américain qu'avant de le rencontrer pour la première fois au début des années 1990, il s'attendait à quelqu'un « de frivole, de positif et d'optimiste⁸⁹ ». Du côté des œuvres, c'est le motif du vide intérieur que les critiques font ressortir avec insistance⁹⁰. Il serait même possible d'aller jusqu'à affirmer qu'une étroite correspondance s'établit entre la thèse de Jameson sur le monde postmoderne et les sculptures de Koons qui ne seraient pas loin d'apparaître comme des illustrations de la *depthlessness*⁹¹. Il y a bien sûr, comme Koolhaas s'empresse de le dire, plus que la frivolité. Et le vide derrière l'éclat des surfaces n'est pas pris en mauvaise part. On pourrait néanmoins très facilement donner d'emblée, à la comparaison entre les œuvres de Fischli et Weiss et celles de Koons, le tour d'une opposition. Là n'est pourtant pas d'abord le mode sur lequel nous choisissons ici de construire le rapport entre ces artistes. Et c'est Fischli qui en premier annule cette façon d'examiner leurs œuvres respectives, en manifestant un grand intérêt pour le travail de Koons.

Ce n'est pas assez de dire que les sculptures de l'artiste américain font comme si elles étaient remplies d'air. Il y aurait en elles, comme l'ajoute Fischli, « un peu trop

88 *Ibid.* : « Hoffentlich nichts. » Puis se ravisant, Fischli ajoute : « Hoffentlich nichts Verfestigendes. »

89 H. U. Obrist, *Jeff Koons*, Cologne, Verlag der Buchhandlung W. König, 2012, p. 45.

90 Voir Isabelle Graw, « There Is No Art in It. » Conversation with Jeff Koons, *Jeff Koons. The Painter*, cat. d'exposition, Ostfildern, H. Cantz Verlag, 2012, p. 78 : « The theme of the inner void is always there, too – from the inflatables and the vacuum cleaners right up to *Hanging Heart* – as if to remind us that there is nothing “inside” art except air; that it has no substance. »

91 Voir P. Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute, op. cit.*, p. 67 : « [Die ersten Skulpturen] wirken fast wie Illustrationen zu Fredric Jamesons These [...]. Jamesons Idee, dass die Kultur sich in eine alles überziehende kulturelle Oberfläche verwandelt habe, die durch “Tiefenlosigkeit” charakterisiert sei, entspricht Koons’ Motiv des Ausblasens und der makellosen Oberfläche. »

d'air ». Pourquoi est-ce précisément cette pression trop importante (« *Überdruck* ») qui les rend intéressantes aux yeux de l'artiste suisse? L'évocation des sculptures qui prennent comme modèle des ballons gonflés ne va pas sans le rappel des débuts. Fischli mentionne les premiers travaux où Koons faisait exactement le contraire : les aspirateurs procèdent en effet d'un manque d'air⁹². Un fil commence d'être déroulé de la basse à la haute pression. Mais qu'est-ce qui peut bien intéresser ici Fischli? N'est-ce pas le paradoxe du rien en excès? Le fait, pour les sculptures de Koons, d'être trop remplies alors même que nous sommes persuadés de ne trouver que du vide derrière leurs surfaces? Ou alors ce pourrait être l'insistance sur l'intérieur de l'objet auquel renvoient aussi bien les aspirateurs que les œuvres semblant gonflées comme des ballons. Il est difficile de ne pas songer à redéfinir la superficialité, dès lors que l'éclat des extérieurs ne change rien à ces retours que sans cesse nous faisons en pensée vers le centre de l'œuvre.

Partout présent, le souffle ne semble pourtant pas donner lieu à une respiration. Des *Inflatables* (1979) à la *Balloon Venus* (2008-2012), Koons a constamment travaillé à affirmer le caractère pneumatique de la sculpture. Certains critiques n'ont d'ailleurs pas hésité à décrire ses œuvres comme l'image du souffle de l'artiste⁹³. On peut toutefois se demander s'il y a lieu de considérer comme un souffle l'air que celles-ci semblent contenir, alors qu'aucun frémissement ne les agite. Il vaut à cet égard d'examiner la suite de sculptures issues de moulages d'objets coulés en bronze que comporte la série intitulée *Equilibrium*. Ce qui frappe dans *Aqualung*, *Lifeboat*, *Snorkel* et *Snorkel Vest* – toutes œuvres datant de 1985 –, ce n'est pas le fait que Koons associe la vie et la mort⁹⁴ en recourant à la lourdeur du bronze qui inévitablement s'enfonce dans l'eau, mais bien l'absence de vibration de sculptures qui, et cela concerne plus spécialement la veste avec la bouteille de plongée ainsi que le tuba, sont étroitement liées à la respiration. Si la mort est évoquée ici, c'est moins par le poids, le manque d'éclat et les teintes sombres du bronze que par l'air apparaissant comme figé à l'intérieur de l'objet : Koons a véritablement fait de ces sculptures des tombeaux du souffle.

Rien de tel ne se produit dans le travail de Fischli et Weiss. Si Fischli en vient d'ailleurs à mentionner dans la discussion les œuvres de l'artiste américain, c'est d'abord afin de faire remarquer qu'en paraissant remplies d'air, elles se distinguent de leur propre pratique et plus particulièrement de la série de sculptures noires moulées en caoutchouc massif qu'ils exécutèrent durant la deuxième moitié des années 1980. Or, contrairement à ce que nous pouvions alors penser, ce n'est pas sur le terrain

92 Voir la série intitulée *The New* (1979-1986).

93 Voir par exemple Jerry Saltz, *The Dark Side of the Rabbit: Notes on a Sculpture by Jeff Koons*, *Arts Magazine*, février 1988, p. 26 : « Ultimately, what we have before us is the image of the artist's breath. » Il est à noter qu'aucune référence n'est faite ici à l'œuvre de Piero Manzoni.

94 Voir là-dessus Peter Jones, *Uncanny Koons*, *Art Criticism* vol. 15, n° 2, 1999, p. 60.

de l'opposition entre vide et plein, superficialité et consistance que se trouvent les différences entre ces deux œuvres. Celles-ci seraient plutôt à chercher du côté du ton adopté : l'emphase particulière aux sculptures de Koons est entièrement étrangère au travail de Fischli et Weiss. Il serait certes facile d'appuyer ici sur le contraste existant entre la lourdeur du bronze et la légèreté du polyuréthane. Mais ces deux termes – lourdeur, légèreté – sont à prendre dans un sens qui excède celui de la référence au poids effectif de la sculpture. Fischli et Weiss n'ont d'ailleurs pas manqué de recourir parfois à des matériaux lourds, comme ce fut le cas du caoutchouc pour les sculptures en gomme noire précédemment mentionnées. Mais, là où pour Koons la lourdeur équivaldrait à une quête de monumentalité et à une certaine grandiloquence, les artistes suisses parviennent à maintenir leur exigence de simplicité même quand ils tirent parti de matériaux particulièrement pesants. Les différences entre ces deux pratiques ne s'arrêtent pourtant pas là. On devrait pouvoir penser l'emphase de la sculpture de Koons en lien avec son caractère définitif. L'effet changeant, l'aspect transitoire produits par les reflets et les miroitements des surfaces ne nous empêchent pas de constater que nous avons véritablement affaire ici à des œuvres déterminées une fois pour toutes et jusqu'en leurs moindres détails. C'est aussi en cela que réside leur lourdeur. Et celle-ci est fort éloignée du lourd dont il arrive parfois à Fischli et Weiss de faire usage dans leur travail.

Mais revenons au vide afin d'examiner comment celui-ci préserve sa légèreté dans les sculptures en polyuréthane. Ni l'air, ni le peu de poids ne se donnent ici d'emblée. Fischli dit en effet ne s'être aperçu du fait que le vide est le composant principal du polyuréthane qu'après avoir commencé de l'employer. Et dans les salles d'exposition, l'occasion est rarement offerte aux spectateurs de soupeser les œuvres. L'extérieur des sculptures n'atteste pas ici, comme dans les œuvres de Koons, de l'air qui les remplit. On n'assiste pas à une prise d'importance du vide, à des strates de sens qui se greffent progressivement sur lui. C'est un tout autre mouvement qui s'effectue ici : les sculptures sont *vidées*. Rappelons le tour par lequel Fischli résume cette opération : « Nous leur avons tout pris. » Partant de l'objet, la sculpture se dépouille. Fischli ne parle pas du vide (*die Leere*), mais il emploie des mots composés : *Leerraum*, *Leerstelle*⁹⁵. L'objet est devenu un lieu. S'il est vide, c'est afin d'échapper à ce qui pourrait le figer⁹⁶. En lui prévaut la circulation. Il est traversé par les liens que nous développons avec lui, par nos pensées, nos émotions, nos souvenirs⁹⁷. En décrivant la sculpture comme un espace vide, Fischli dit la possibilité, pour l'ustensile, de dépasser les limites posées par ses fonctions. Vide, l'objet est ouvert et il accueille ce qui nous relie à lui.

95 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013.

96 *Ibid.* Fischli ajoute que rien de ce qui pourrait le figer ne remplit l'objet : « Nichts Verfestigendes. »

97 *Ibid.* : « Das, was wir mit diesen Gegenständen tun, das ist dann drinnen: unser Verhältnis, unsere Gedanken, unsere Emotionen zu diesen Gegenständen – damit füllen wir sie. »

Succédanés et simulacres

Il nous faut ici poser à nouveau une question annoncée et jusqu'à présent laissée en suspens : que sont les sculptures de Fischli et Weiss en relation avec les objets qui leur servent de modèles? D'un côté, on constate qu'en elles tout concourt à brouiller la frontière séparant l'œuvre de son référent. La reproduction en trois dimensions à l'échelle 1 : 1 est principalement responsable de l'erreur du spectateur qui prend la représentation pour la chose elle-même. D'un autre côté, ce qui ressort clairement des propos des artistes, c'est que l'on a affaire à deux éléments distincts dont il importe de pouvoir penser le rapport. Comment imaginer la relation entre les pôles de l'objet et de la sculpture? Sont-ils superposables? Doit-on les dissocier et, malgré l'étroitesse de leurs liens, introduire une distance entre eux? La sculpture tendrait-elle, dans l'esprit du spectateur, à supplanter l'objet? Ou faut-il considérer à l'inverse qu'elle ouvre en lui de nouvelles perspectives? Dans l'œuvre en polyuréthane, tient-on un remplaçant de l'objet? Et quelles pourraient être les modalités d'un tel remplacement?

L'artiste américain Allan McCollum a proposé d'établir un rapport de substitution entre l'œuvre et son référent. « *Surrogate* » est le terme qui revient pour qualifier son travail tant dans ses propos que dans les intitulés de deux séries – *Surrogate Paintings* (1978-1982) et *Plaster Surrogates* (dès 1982) (fig. 8). L'œuvre surviendrait-elle dès lors que la chose elle-même fait défaut? Est-ce en tant que succédané qu'il faut la penser? McCollum semble au premier abord prendre le mot « *surrogate* » dans une acception plus particulièrement sociologique. L'œuvre en soi importerait moins que les opérations auxquelles elle donne lieu : « faire, montrer, acheter, vendre et regarder de l'art⁹⁸ ». Elle serait à l'origine de toute une série d'actions qui finiraient par prendre le pas sur sa propre existence. McCollum se plaît à répéter que sa place se trouve à l'arrière-plan : elle constituerait le fond devant lequel se jouent les relations et les échanges sociaux au moyen desquels se construisent son sens et sa valeur⁹⁹. C'est peut-être une double absence que l'artiste produit dans ses séries de *Surrogates*. Les succédanés ne remplacent pas en effet une chose parmi d'autres. Ce sont des « signes standard pour une peinture¹⁰⁰ ». Or, tirant parti de la forme générique du tableau, ils renoncent à la capacité de présence propre au signe pour incarner l'œuvre d'art qui, selon McCollum, ne cesse pas de reculer derrière les acteurs qu'elle met en mouvement¹⁰¹.

98 Voir David Robbins, Interview with Allan McCollum, *Arts Magazine*, octobre 1985, repris dans *The Velvet Grind. Selected Essays, Interviews, Satires (1983-2005)*, Zurich et Dijon, JRP/Ringier et Les presses du réel, 2006, p. 83 : « (...) I began to discover the powerful grip of all those emotions that go into making, showing, buying, selling, and looking at art. »

99 Voir Gray Watson, Interview with Allan McCollum, *Artscribe*, décembre/janvier 1985/1986, p. 66.

100 Voir D. Robbins, Interview with Allan McCollum, art. cit., p. 81 : « a standard sign-for-a-painting ».

101 L'artiste Andrea Fraser prend en quelque sorte McCollum au mot quand elle écrit le scénario de sa performance intitulée *May I Help You* (1991) qui se déroule devant une centaine de *Plaster Surrogates* accrochés dans une galerie. A. Fraser, *May I Help You? 1991/2013, Texts, Scripts, Transcripts*, Cologne, Verlag der Buchhandlung W. König, 2013, p. 20-30.

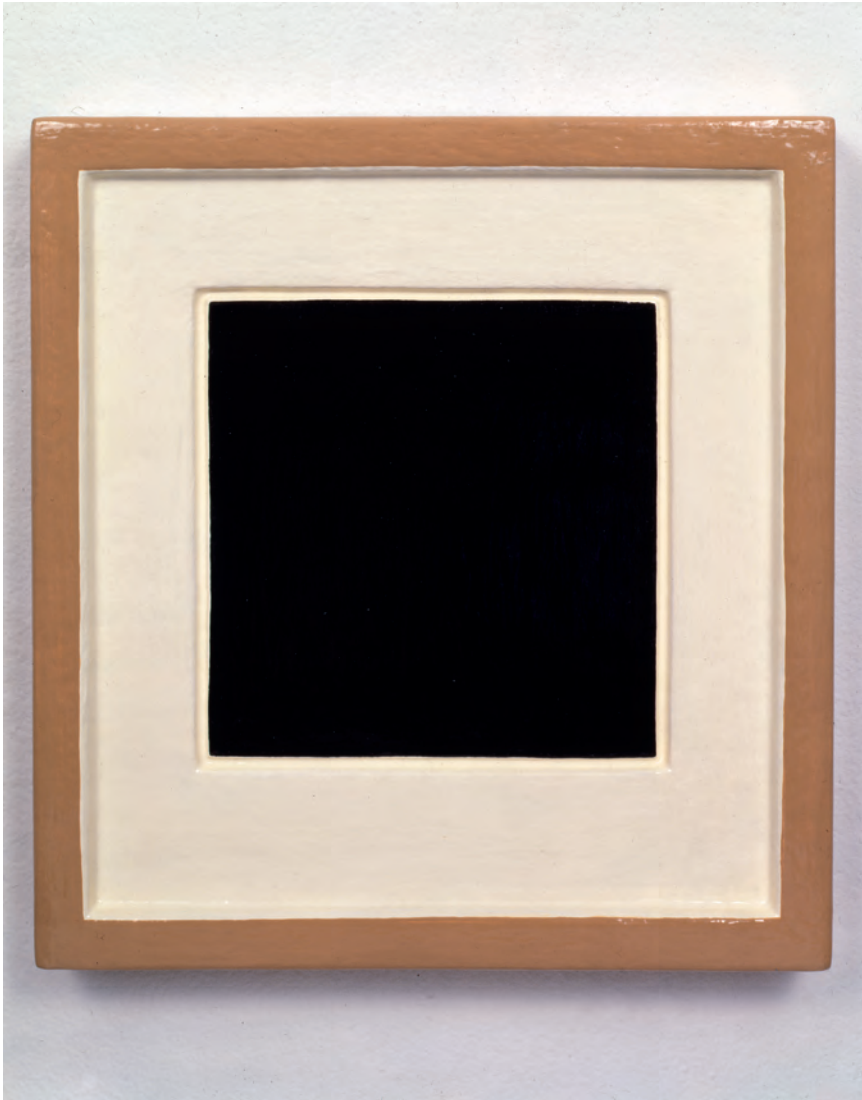


Fig. 8 - Allan McCollum, *Plaster Surrogate (Substitut en plâtre)*, 1982/83
Émail sur plâtre Hydrostone, 18 x 19 cm
Courtesy de l'artiste et Petzel, New York

La métaphore théâtrale participe explicitement du travail de l'artiste américain ainsi que l'on peut en juger par l'emploi répété qu'il fait du mot « *prop* ». Les tableaux en bois ou en plâtre seraient des accessoires tels que l'entend le vocabulaire du théâtre : ils représenteraient l'objet sans coïncider en tous points avec lui, à la façon de livres que l'on ne peut pas ouvrir pour lire ou de denrées que l'on ne consomme pas. Si les mots « *prop* » et « *surrogate* » se renforcent l'un l'autre pour rendre compte du mouvement de substitution effectué par l'œuvre, il est à noter que McCollum ne recourt à aucun moment au registre du faux et au qualificatif « *fake* ». En tant qu'accessoires, les tableaux possèdent la capacité de transformer en une représentation le lieu où ils sont accrochés. Ce qui prévaut ici, c'est le modèle de la scène de théâtre et imaginant les spectateurs d'une exposition en train de prendre conscience de leur désir de contempler des tableaux, McCollum mentionne le motif brechtien de la distanciation¹⁰². Mais la représentation n'est pas uniquement comprise dans son sens théâtral. La galerie n'est pas seulement une scène sur laquelle montent des visiteurs ; en tant qu'elle est aussi « comme l'image d'une galerie », elle effectue une opération de renvoi propre à la représentation picturale¹⁰³. Des expositions récentes des *Plaster Surrogates* montrent cependant que l'accrochage de tableaux peut nous transporter également ailleurs, hors des lieux institutionnels de l'art¹⁰⁴. Le format vertical propre au portrait ainsi que les teintes pastel choisies pour recouvrir les murs évoquent en effet plutôt le groupement de photographies familiales dans des intérieurs domestiques. C'est à la lumière de ces transformations du lieu physique que la discussion du caractère figuratif des *Surrogates* prend tout son sens¹⁰⁵. Si ces œuvres retracent une histoire de l'abstraction, elles n'en ont pas moins une fonction représentative. En elles, le tableau se fait tout à la fois objet et image.

Le décor de théâtre n'est pas une référence moins pertinente pour les sculptures en polyuréthane de Fischli et Weiss. Une exposition en cours de préparation pour une galerie à Los Angeles a fourni l'occasion de ce rapprochement. Décrivant la genèse du projet, Fischli se souvient que le choix des deux artistes s'est précisément porté sur les objets en polyuréthane dès lors qu'il s'agissait d'exposer dans cette

102 Voir la conversation entre McCollum et Thomas Lawson publiée en anglais dans *Allan McCollum*, Los Angeles, A. R. T. Press, 1996, en ligne : [http://allanmccollum.net/allanmccollum/Lawson_AMC_Interview.html], non paginée et traduite en français par B. Hœppner dans *Allan McCollum*, Villeneuve d'Ascq, Musée d'Art moderne de Lille Métropole, 1998, p. 20.

103 Voir *ibid.* : « So with the *Surrogate Paintings* the goal was to make them function as "props" so that the gallery itself would become *like* a picture of a gallery by re-creating an art gallery as a stage set. »

104 Voir par exemple l'exposition de McCollum qui s'est tenue au Musée d'Art moderne et contemporain, Genève du 12 février au 18 mai 2014 et où les *Plaster Surrogates* furent présentés sur des murs recouverts de peinture vert clair.

105 Voir la conversation entre McCollum et Lawson publiée en français dans *Allan McCollum*, *op. cit.*, p. 20.

ville¹⁰⁶. Cette association repose essentiellement sur le matériau des sculptures qui se trouve être fréquemment employé dans la production de décors. De la rencontre entre ces œuvres et Los Angeles découle la possibilité, telle que Fischli la mentionne, de considérer l'installation d'objets en polyuréthane comme une scénographie. Il nous faut ici nous interroger sur le rapport au référent que construit une sculpture capable de se présenter comme un décor. « *Ersatz* » ne fait pas partie des mots dont Fischli use à ce propos : la sculpture n'advient pas ici en remplacement de l'objet. On aurait plutôt affaire à une exploration des liens que le faux entretient avec le vrai. Les termes employés lors de la conversation au sujet de l'exposition à Los Angeles ont d'ailleurs en allemand tous trait à la tromperie : « *Kulisse* », « *Attrappe* », « *Inszenierung*¹⁰⁷ ». La sculpture ne dédaignerait pas d'assumer la fonction d'un piège à regards. Les installations de Fischli et Weiss suscitent parfois des réactions inadéquates de la part de leurs spectateurs. Il arrive ainsi que des visiteurs pensent entrer dans la salle d'exposition au mauvais moment, alors que l'œuvre est encore en cours de montage : tromper revient aussi à montrer ce qui est habituellement dissimulé.

L'effet de duperie est sans doute également à penser au regard de la relation complexe entre sculpture et image. Car c'est aussi sur ce terrain que doit s'étendre la comparaison des travaux de Fischli et Weiss d'une part et de McCollum d'autre part. D'un côté comme de l'autre, il est manifeste que l'objet ne peut pas se construire en dehors de son rapport à l'image. Mais il nous faut ici avant tout prêter attention aux différences existant entre ces deux approches. Si les sculptures en polyuréthane parviennent à nous abuser, c'est que nous les prenons pour de « vrais » objets. La tromperie est liée au moment spécifique où l'objet coïncide avec son image. Or on pourrait tout aussi bien considérer qu'elle se produit uniquement dans la mesure même où l'objet se soustrait à sa propre image. La méprise du visiteur croyant pénétrer dans la galerie durant le montage de l'exposition est rendue possible par l'impression de désordre à laquelle tendent les installations de Fischli et Weiss. L'accumulation de sculptures – qui pour certaines échappent de surcroît à leur image dès lors que le spectateur ne parvient pas à les identifier et à savoir à quel ustensile il a affaire – brouille la vue et génère un flou où les objets deviennent indistincts. Il vaut à cet égard examiner la façon contrastée dont Fischli a présenté les sculptures en polyuréthane lors de l'exposition déjà mentionnée ici qui s'est tenue en 2014 à la galerie Matthew Marks à Los Angeles. Tandis que les objets semblaient moins exposés que momentanément déposés dans l'espace de la galerie, le livre d'artiste exécuté à cette occasion passe méticuleusement

106 Peter Fischli, Conversation téléphonique avec l'auteure, septembre 2013. Il s'agit de l'exposition intitulée « Polyurethane Objects » qui s'est tenue à la Matthew Marks Gallery, Los Angeles du 18 janvier au 12 avril 2014.

107 *Ibid.*

en revue une à une toutes les sculptures de cette installation¹⁰⁸. Les photographies dont il est constitué montrent les objets en reprenant à leur compte les conventions fixées par l'administration des douanes pour le transport d'œuvres d'art. Chaque sculpture apparaît ainsi sur un même fond neutre, dans un cadrage rapproché qui met en évidence ses moindres particularités. À travers ce livre, c'est comme si Fischli cherchait à compenser la part d'invisibilité inhérente à la présentation des objets sous la forme d'installations. Le trop plein de lumière auquel les sculptures sont soumises dans les photographies appellerait ce qui en elles résiste à l'image quand dans l'espace d'exposition elles s'amoncellent à profusion.

Dans son travail, McCollum donne en revanche à l'image un caractère plus clairement incontournable. Cinq ans après le début de sa série de tableaux en bois peint, il exécute des photographies de l'écran de son téléviseur qui montrent des scènes à l'arrière desquelles figure un décor de peintures en tous points semblables à ses *Surrogates* (fig. 9). L'artiste décrit avec humour le plaisir quelque peu infantile que lui procure le sentiment de passer à la télévision¹⁰⁹. Mais ce n'est pas l'un des moindres intérêts de cette série intitulée *Surrogates on Location* et commencée en 1982 que de revenir par le moyen de l'image à ce qui fut le point de départ de la production des objets. McCollum dit considérer ces photographies comme une sorte de preuve comique de la capacité de ses œuvres à rendre compte d'un phénomène s'étendant au-delà de la sphère artistique¹¹⁰. Citant le mot d'un ami, il suppose qu'elles dotent son projet d'une « provenance fictive¹¹¹ ». On pourrait aussi estimer que ces images où l'artiste reconnaît l'objet, tel qu'il a commencé de l'exécuter des années avant, constituent une origine du travail qui intervient dans l'après-coup. Le fil de la chronologie s'en trouve bouleversé. Il est impossible de savoir si l'objet sort de l'image ou s'il y fait son entrée. À aucun moment, ni au début, ni à la fin, l'image ne cède. Cette omniprésence de l'image dans la construction de l'objet, McCollum l'atteste à sa façon quand il confie qu'il aime parfois regarder ses *Surrogates* comme si ces œuvres existaient uniquement pour être photographiées¹¹².

108 Peter Fischli David Weiss, *Polyurethane Objects*, New York et Cologne, M. Marks Gallery et Verlag der Buchhandlung W. König, 2014.

109 Voir D. Robbins, Interview avec Allan McCollum, art. cit., p. 91.

110 *Ibid.* : « I started taking these pictures as a kind of facetious “proof” that my works were an accurate rendering of a real-life phenomenon. »

111 *Ibid.* : « a fictitious *provenance* ».

112 *Ibid.*, p. 94 : « There's a certain way I like to look at my surrogates, sometimes: that they exist solely to be photographed. »



Fig. 9 - Allan McCollum, *Surrogates on Location (Incidental to the action)*
 (*Substituts sur place [Secondaires par rapport à l'action]*), 1982/84

Photographie, 20 x 25 cm

Courtesy de l'artiste et Petzel, New York

Il est pourtant, tout particulièrement dans les *Plaster Surrogates*, un élément dont l'image ne parvient pas à rendre compte. Ces tableaux font en effet naître un désir de rapprochement : on voudrait les décrocher, les manipuler. Ils sont capables d'une sorte d'appel tactile lancé à leurs spectateurs. Ce pouvoir d'attraction tient sans doute à leur qualité matérielle et, plus précisément, à la brillance des couches de peintures déposées sur du plâtre – aspect et procédé qui ne manquent pas d'ailleurs de faire songer aux objets exécutés au début des années 1960 par Claes Oldenburg pour son projet *The Store*. Mais relever l'affinité entre les *Surrogates* et la photographie, c'est faire état de la possibilité d'une reconnaissance rapide de la forme de ces œuvres. Les tableaux de McCollum sont dépourvus de détails. Cette élimination de ce qui nuit à la perception de la forme comme un tout, il faudrait pouvoir la penser en même temps que l'agrandissement d'images dont résulte la série intitulée *Perpetual Photos* (fig. 10).

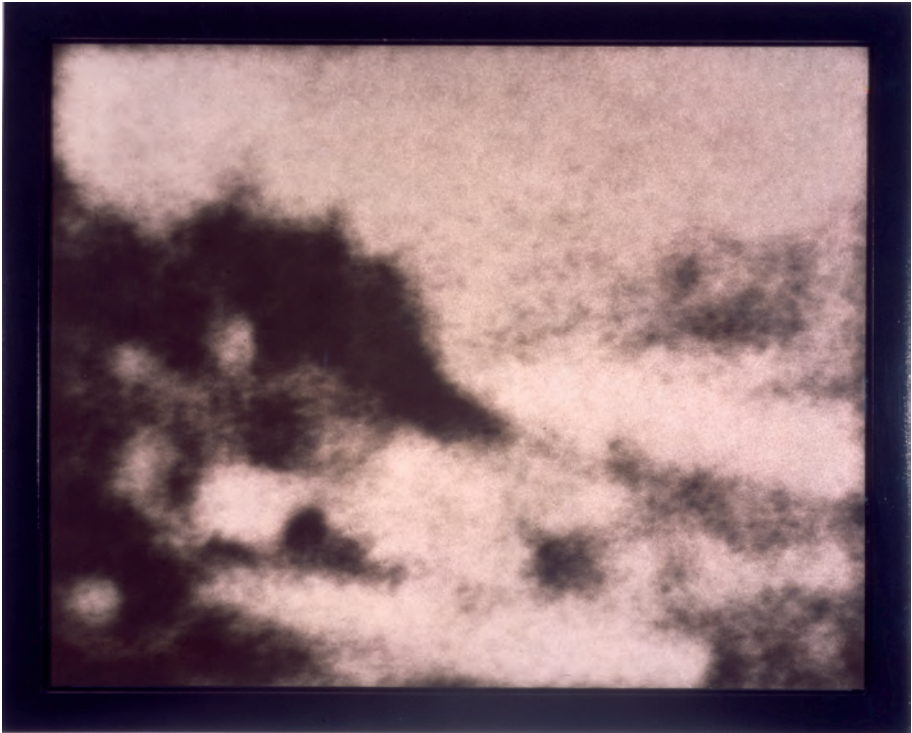


Fig. 10 - Allan McCollum, *Perpetual Photo (No. 126B)* (*Photo perpétuelle, [N° 126B]*), 1982/1989
Tirage argentique, 109 x 134 cm
Courtesy de l'artiste et Petzel, New York

McCollum donne ici au spectateur la possibilité de se rapprocher des tableaux figurant à l'arrière-plan de ses *Surrogates on Location*. On peut remarquer que ce mouvement vers l'avant accompagne une curiosité entièrement visuelle et ne réserve aucune place au désir de toucher l'œuvre que suscite le tableau en tant qu'objet. Ce qui dans la vue d'ensemble laissait encore deviner un semblant de motif se défait complètement de près. La représentation s'ouvre comme un gouffre et paraît alors, dans les termes de l'artiste, « le fantôme d'une œuvre d'art, le fantôme d'un contenu¹¹³ ».

Ce qui se produirait au fond tant dans les *Perpetual Photos* que dans les moulages de tableaux, c'est une poussée jusqu'à la limite. L'interrogation sur ce qui reste – de la représentation ou de la peinture – quand on a presque tout enlevé, McCollum la poursuit en lui imprimant peut-être, comme le propose Rosalind Krauss, un tour

113 *Ibid.*, p. 95 : « the ghost of an artwork, the ghost of content ».

ironique¹¹⁴. Cette exploration des limites reprend certes de façon distanciée les impératifs modernistes de Clement Greenberg. Mais il importe davantage ici de penser la façon dont McCollum lie la réduction, héritée du Modernisme, et la notion de *surrogate*. Si les moulages de tableaux assument une fonction de succédanés, il faudrait relancer notre questionnement à partir de ce dont ils prennent la place : un modèle idéal dont nous ne tenons qu'une multitude de copies. Il y a, dans le succédané, l'indication d'un amoindrissement. Le modèle possédait peut-être des spécificités, nous n'avons accès à présent qu'à des tableaux génériques. Ce passage du spécifique au général ne résulte pas seulement d'un processus de soustraction, c'est également ce qui fait des moulages de tableaux des succédanés. McCollum aligne ces deux opérations – réduction et remplacement – et installe ses *Surrogates* dans la dépendance d'un modèle auquel ces œuvres comme amoindries n'atteignent pas.

Il reste à se demander si l'on peut penser les sculptures en polyuréthane de Fischli et Weiss en tant que « *surrogates* ». Leur façon de mimer l'objet sans toutefois posséder ses propriétés semble tout d'abord indiquer qu'une telle approche pourrait leur convenir. Le terme succédané parviendrait à rendre parfaitement compte du manque tel qu'il définit l'élément qui remplace dans son rapport à la chose elle-même. Du fait qu'il nous est généralement impossible d'en avoir l'usage, les sculptures en polyuréthane peuvent apparaître comme occupant une place en deçà de celle de leurs référents. Or c'est précisément sur ce point que la pratique de Fischli et Weiss s'écarte des *Surrogates* de McCollum. Loin de déterminer l'œuvre dans la relation qu'elle entretient avec son modèle, le manque est en effet, dans les sculptures en polyuréthane, l'occasion d'un renversement. En cela réside le sens du vide tel que le décrit Fischli. Priver les sculptures des fonctions de l'ustensile, ce n'est pas les rendre inférieures à leurs référents. C'est construire en elles le lieu d'un passage, d'une circulation. Fischli et Weiss ont peut-être travaillé à instaurer un nouvel équilibre : ce qui est enlevé est remplacé par une ouverture sur d'autres possibilités. Le rapport de l'œuvre à son référent n'est pas pensé ici sur le mode d'un amoindrissement. On assiste au contraire à un élargissement de la pensée de l'objet : ce qui en lui est parfois occulté trouve dans la sculpture sa pleine résonance.

Si l'œuvre n'est pas prise dans un rapport d'infériorité à son modèle, pouvons-nous aller jusqu'à supposer qu'elle vaut à l'inverse mieux que lui? Tendrait-elle à le surpasser? Ce questionnement fait tenir les sculptures en polyuréthane de Fischli et Weiss entre deux pôles : si ce ne sont pas des succédanés, peut-être avons-nous affaire à des simulacres. Il ne suffirait pas alors qu'elles surpassent l'objet; encore faudrait-il qu'elles le supplantent. Elles reprendraient ainsi à leur compte le travail

114 R. Krauss, X marks the spot, in Yve-Alain Bois et R. Krauss, *L'informe. Mode d'emploi*, Paris, Centre G. Pompidou, 1996, p. 205.

de destruction des modes de la représentation tel que le décrit Gilles Deleuze¹¹⁵. S'emparer de la place du modèle, c'est en effet mettre fin à la dualité de l'original et de la copie. Du modèle à l'œuvre, le trajet est le fait de la représentation. Le simulacre l'annule en se substituant à ce qui serait son point d'origine. C'est aussi d'une suppression de la distance qu'il s'agit ici et ce n'est pas manquer de pertinence que de se demander si la proximité existant entre les sculptures en polyuréthane et leurs référents ne fait pas de ces œuvres des simulacres. Louis Marin resserre la question du simulacre autour du trompe-l'œil dont il reconnaît l'opération dans la mise en suspens de la relation référentielle¹¹⁶. Loin de se faire vide et absence pour renvoyer au modèle, le trompe-l'œil s'approprie la présence de son référent. Il est certes impossible d'associer les sculptures en polyuréthane aux « bonnes copies¹¹⁷ » de Platon ou au principe d'imitation, garant de la distance entre modèle et copie, que Deleuze et Marin opposent respectivement au simulacre et au trompe-l'œil, mais convient-il pour autant de les décrire comme adoptant le rôle d'usurpatrices ?

Les sculptures de Fischli et Weiss nous mettent au défi de penser la perte de distance entre œuvre et référent en même temps que le maintien de la fonction de modèle. Si elles tentent de se faire passer pour leur référent, à aucun moment elles n'entendent prendre sa place. La coïncidence avec le modèle ne détruit pas ici la possibilité de poursuivre une relation avec lui. Malgré la pratique de la copie qui les prive de la distance propre à l'imitation, malgré leur propension à la tromperie, les sculptures en polyuréthane ne sont ni des simulacres, ni des trompe-l'œil¹¹⁸ : nulle part, on ne trouve en elles des traces du projet d'élimination du référent. *Gedanke, Phantom, Abbild* : la façon dont Fischli les décrit montre qu'au-delà d'elles le référent continue d'exister. On pourrait aller plus avant et dire qu'elles prennent sens uniquement dans la mesure où elles sont mises en rapport avec leur référent. Pour mesurer tout ce qui les lie à celui-ci, mais aussi ce qui les distingue de lui, un point de repère extérieur est nécessaire : le référent assume cette fonction.

C'est précisément par le maintien du référent que Fischli et Weiss s'écartent de la notion jamesonienne de « *depthlessness* ». Car ce manque de profondeur ne correspond-il pas au fond à la prise dans un plan unique de l'image, de la représentation, du discours ou du texte ? C'est une circulation en boucle qui annule ce qui se trouve au-delà d'elle. Or les sculptures de Fischli et Weiss refusent de se priver de l'existence d'un élément extérieur à ce circuit. Dans l'opération de la référence,

115 Gilles Deleuze, *Simulacre et philosophie antique*, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 302.

116 Louis Marin, *Représentation et simulacre*, *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994, p. 309.

117 G. Deleuze, *Simulacre et philosophie antique*, art. cit., p. 296.

118 Pour une discussion plus approfondie du parallèle entre les sculptures de Fischli et Weiss et le trompe-l'œil pictural, voir I. Parvu, *Pouvoir des choses*. Les sculptures de Peter Fischli et David Weiss, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* n° 2, 2011, p. 253-266.

elles puisent un moyen pour sortir de cette boucle. Elles se tiennent ainsi sur un double terrain : en tant que signes, elles admettent un système clos sur lui-même ; en tant que reproductions (*Abbilder*), elles conservent leur relation avec un référent extérieur. La particularité de leur position, nous voudrions la rapporter à la place qu'elles occupent dans l'histoire de l'art. Les œuvres de Fischli et Weiss ne sont pas étrangères à ce que Deleuze décrit à la fin de son appendice sur Platon et le simulacre comme le « moment du Pop Art » : « Le factice est toujours une copie de copie, qui doit être poussée *jusqu'au point où elle change de nature et se renverse en simulacre* (moment du Pop'Art) ¹¹⁹. » Mais ce moment qui résonne encore en elles, le fait en s'affaiblissant. Les sculptures de Fischli et Weiss ne nous renseignent pas seulement sur les liens qui les unissent à l'art des années 1960. Elles portent également témoignage du passage du temps, des décennies qui se sont écoulées, des changements qui se sont produits. Le renversement en simulacre, qu'elles ne méconnaissent pas, s'accommode en elles avec la présence d'objets extérieurs au monde de la représentation.

119 G. Deleuze, *Simulacre et philosophie antique*, art. cit., p. 307.

L'espace du dedans

La profondeur n'est pas absente de l'art des années 1960, mais le plus souvent c'est à la limite extérieure des œuvres qu'elle se porte. L'épaississement des surfaces qui en résulte diverge pourtant de ce qui, dans les années 1990, apparaît comme une dilatation de l'espace du dedans. Peut-être ne force-t-on pas le trait en disant que les dessous stratifiés sont supplantés par la construction d'un intérieur. Les mots auxquels on recourt changent. Ils reviennent pour laisser entendre que là, au fond, au-delà de la surface, un espace s'étend : l'air, le vide et, comme c'est aussi bien rempli qu'il faut penser ce lieu, le plein. Dans l'œuvre de Fischli et Weiss, la question de l'intérieur se pose dès les années 1980. Regroupés pour la plupart dans deux séries – *Les sculptures grises* (1984-86) et *Les sculptures noires* (1986-88) –, ce sont leurs objets qui soutiennent cette interrogation. Maison, vase, tuyau, armoire, tiroir, voiture, les motifs choisis nous renvoient invariablement à l'espace existant derrière leur surface.

Pour traiter de l'intérieur, le relais est passé aux objets. Doit-on en déduire que Fischli et Weiss les envisagent comme des substituts d'êtres humains? Les choses tiennent-elles le rôle de personnes? Sont-elles douées de profondeur psychologique? Leur intérieur fait-il signe à l'intériorité? Il nous semble qu'à tout cela, c'est « non » qu'il faut répondre. Pourvoir les objets d'un espace du dedans reviendrait plutôt à prendre la notion d'intérieur au ras des choses. Loin de former le projet d'une remontée, les deux artistes la rabattent en la plaçant au centre de l'objet. Mais même plat, l'intérieur fournit le moyen de doter la sculpture de profondeur. En tirant du côté du dedans, Fischli et Weiss parviennent à se distancier du tout à la surface. Sans être substantielles, leurs œuvres coupent court à la suprématie de la superficialité. Il en résulte une inscription paradoxale dans l'histoire de l'art contemporain. Dès les années 1980, l'intérêt que Fischli et Weiss manifestent pour l'intérieur fait en effet d'eux des artistes des années 1990. Ils se rapprochent de développements à venir. On pourrait certes rappeler ici les limitations que connaissent les entreprises de découpage de l'art contemporain par décennies, mais le tiraillement même entre les années 1980 et 1990 ne manque pas de pertinence au regard de l'œuvre de Fischli et Weiss. Le flottement du rattachement historique se retrouve sur le plan plastique dans la tension des sculptures entre surface et profondeur. Tel qu'il nous apparaît, c'est un rapport de proximité qui existe entre le travail de Fischli et Weiss et celui d'artistes dont les débuts se situent dans les années 1990. Pour le mettre à l'épreuve, nous décrivons d'abord les pratiques de Rachel Whiteread et de Gabriel Orozco.

Nous examinerons ensuite plusieurs sculptures de Fischli et Weiss en maintenant tout à la fois l'unité des séries et l'ouverture sur les faisceaux de fils auxquels le retour de certains motifs donne lieu.

Rachel Whiteread

Le nom de Rachel Whiteread est associé à un procédé technique. Cela est d'autant plus surprenant que le moulage, auquel l'artiste recourt depuis ses débuts, possède une longue histoire liée à celle de la sculpture et qu'une vingtaine d'années avant elle, Bruce Nauman en a usé, comme le rappelle Rosalind Krauss¹, d'une façon semblable pour prendre l'empreinte du vide et le transformer en plein. En moulant l'espace que contiennent certains objets, Whiteread a cependant donné un tour singulier à ce procédé. C'est en effet une double fonction que l'objet assume dans son travail : il est à la fois le modèle, que l'artiste cherche à reproduire au moyen du moulage, et le moule. Se servir de l'objet comme d'un moule revient à assurer sa destruction. Il faut nécessairement le casser pour mettre au jour ce qui a pris forme en son intérieur. Si l'exécution de certaines sculptures comme *Air Bed II* (1992) a exigé une étape intermédiaire et la construction d'un moule, il n'en est pas moins que le caractère direct de l'usage que l'artiste fait du procédé du moulage constitue le trait marquant de sa pratique.

Whiteread n'hésiterait peut-être pas à décrire son travail comme une mise à mort de l'objet par la sculpture qui, en même temps, l'immortalise en préservant sa trace. Mais la mort dans son œuvre ne se rattache pas uniquement à l'objet. L'artiste a véritablement déployé le motif de la perte, de la disparition dans l'ensemble des strates de sa production. Cette thématique ne se nourrit pas seulement de la fin de l'objet, de l'association entre prise d'empreinte et masque mortuaire ou de la forme de ses sculptures issues du moulage de baignoires qui évoquent des sarcophages. Elle est de plus alimentée par les propos de Whiteread qui n'a pas manqué de mettre en relation ses œuvres avec le décès de son père², puis celui de sa mère³, qui a mentionné les expériences faites lors de son stage au cimetière Highgate de Londres⁴ et a fait part de la fascination qu'exerce sur elle le macabre. Un autre fil qui croise ce motif réside dans la déchéance sociale. Porter son choix sur des objets comme les matelas où

1 R. Krauss, Making Space Matter. Rachel Whiteread, *Tate. The Art Magazine* n° 10, hiver 1996, p. 33-36.

2 R. Whiteread, Interview by Andrea Rose, *Rachel Whiteread. British Pavilion Venice Biennale*, Londres, The British Council, 1997, p. 29.

3 R. Whiteread, Conversation with Gordon Burn, *Rachel Whiteread. Embankment*, Londres, Tate Publishing, 2005, p. 74.

4 R. Whiteread, Conversation with Iwona Blazwick, *Rachel Whiteread*, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1993, p. 10.

l'on dort dans la rue quand on n'a plus de chez soi, où l'on meurt sans que personne n'y prenne garde est une façon, selon Whiteread, de rendre compte, avec des moyens d'artiste, de la pauvreté et de la précarité qui durant « les années Thatcher » sont devenues le lot de toute une partie des Britanniques⁵.

Si la destruction de l'objet qui intervient au moment d'extraire la sculpture se prête au développement du thème de la disparition, il est encore un autre versant thématique du travail de Whiteread que met en lumière l'examen du procédé technique employé. Le compte-rendu des opérations effectuées pour produire la sculpture laisse apparaître celle-ci comme une matérialisation de l'intérieur même de l'objet. L'artiste a décrit les diverses étapes aboutissant à celle qu'elle considère comme sa première œuvre : pour exécuter *Closest* (1988), il lui a fallu choisir une armoire, qui d'une certaine façon lui évoquait son enfance, la vider, la poser à plat sur son dos, percer ses portes et la remplir de plâtre. Une fois le processus de séchage terminé, le meuble est éloigné et Whiteread de conclure : « Ce qui me reste de l'armoire est une parfaite réplique de son intérieur⁶. » Mais mentionner l'intérieur des choses ne peut être qu'un début de la réflexion portant sur les sculptures de l'artiste. Le lieu manque assurément d'évidence : peut-on seulement parler d'intérieur quand rien d'autre n'est aussi clairement inexistant dans ces œuvres ? Comment associer ces blocs clos sur eux-mêmes à un témoignage de l'espace du dedans ? Qu'est-ce qui peut renseigner sur l'intérieur un spectateur définitivement laissé au dehors ? Est-ce la surface des sculptures, l'endroit du contact avec l'objet ? Et pourquoi ne pas s'en tenir alors à la deuxième dimension ?

Mentionner l'intérieur, ainsi que Whiteread le fait fréquemment dans les interviews qu'elle accorde, c'est aussi choisir de parler de la sculpture depuis son point le plus obscur. Tenter de l'éclaircir n'aurait pas de sens, dès lors que le ressort du travail de l'artiste réside essentiellement dans l'incertitude quant à la place qu'occupe l'intérieur. Mais s'il n'y a pas lieu de percer à jour ce qui résiste et se dérobe, du moins pourrions-nous essayer de penser plus avant les manières – même contradictoires – dont l'intérieur se donne dans la sculpture de Whiteread. Introduire un élément de comparaison pourrait à cet égard se révéler opportun. Le travail de l'artiste suisse Heidi Bucher, née en 1926 et décédée en 1993, est à même de porter un questionnement au sujet de l'intérieur précisément en des endroits où il vaut d'être posé au regard de la sculpture de Whiteread. La comparaison est assurément inattendue. Whiteread n'a pas connu le travail de Bucher. Aucun lien biographique ne peut être établi entre les deux artistes. Mais ce qui pourrait surtout constituer un frein à un tel rapprochement, c'est la disparité des trajectoires artistiques. Si malgré cela, nous maintenons cette

⁵ *Ibid.*, p. 14-15.

⁶ Christoph Grunenberg, *Stumme Tumulte der Erinnerung, Rachel Whiteread*, cat. d'exposition, Bâle, Kunsthalle Basel, 1994, p. 12 : « After the curing process the wooden wardrobe was discarded and I was left with a perfect replica of the inside. » (Nous traduisons.)

comparaison, c'est du fait de la possibilité, qu'elle ouvre, d'examiner le problème de l'intérieur de deux points de vue distincts : à la fois depuis l'angle de l'intériorité et dans la perspective du rapport qu'il entretient avec la surface.

Les débuts de Bucher sont américains. À la fin des années 1960, l'artiste s'installe avec sa famille au Canada. Elle effectua plusieurs séjours en Californie où deux séries de sculptures virent le jour et firent l'objet d'expositions. Pour les intituler, Bucher a recouru à l'anglais. En 1969, *Landings to Wear*, une de ses œuvres exécutée en collaboration avec son mari, figura en couverture du magazine *Harper's Bazaar*. Le travail de Bucher connu pourtant dans l'ensemble une résonance restreinte. Peu nombreux furent les moments où il accéda à une visibilité qui dépassât un cercle étroit de relations. Quand en 1973 Bucher rentra en Suisse, sa pratique prit un tour résolument intimiste. Mais si l'on peut certainement qualifier son travail de confidentiel ou estimer qu'à sa mort, l'artiste fut immédiatement oubliée⁷, il faut s'empresse d'ajouter que le peu de retentissement ne tient nullement à un repli de l'œuvre sur elle-même. L'examen des sculptures rend au contraire clairement compte de l'intégration de Bucher à la scène artistique de son temps⁸. Bucher entretenait d'ailleurs une relation soutenue d'amitié avec divers artistes comme Karel Appel, Max Bill, Ed Kienholz ou Hans Namuth⁹. Son travail s'ancre quant à lui plutôt dans l'art américain des années 1960 et 1970 dont il semble prolonger des traits tout en leur imprimant un caractère fortement singulier ou personnel. La comparaison avec les œuvres de Whiteread donne à ce titre la possibilité de prêter attention non seulement aux différences existant entre deux positions artistiques, mais également à l'empreinte laissée sur elles par les deux époques qui les ont vues naître.

À la façon de la langue allemande, c'est un verbe substantivé qui pourrait rendre compte du questionnement présent dans l'œuvre de Bucher : habiter. Ce fil du lieu où l'on prend place, de l'abri, de la maison, de l'espace intérieur parvient à traverser l'écart qui sépare à première vue les sculptures américaines de l'artiste des œuvres exécutées à son retour en Suisse. Le travail de Bucher prendrait son sens précisément dans le décrochement entre les enroulements du début et les réductions à la surface opérées par la suite. Trois séries de sculptures furent produites aux États-Unis : les *Bodysbells*, les *Landings to Wear* et les *Wrappings*. Elles ont en commun d'être construites en tant qu'enveloppements du corps vertical. Coquille, capsule à habiter ou vêtement, c'est toujours une maison que l'on transporte avec soi. Le corps est protégé, entouré de toutes parts. Dans l'interstice entre lui et son enveloppe, il trouve la confirmation de

7 Voir Philip Ursprung, *Interiors. Heidi Buchers fragile Räume*, *Heidi Bucher*, cat. d'exposition, Zurich, JRP Ringier, 2004, p. 119.

8 Philip Ursprung insiste sur la familiarité de Bucher avec l'art américain des années 1960 et sur le fait que son travail serait impensable sans le Pop Art, l'art minimal, le *happening* et la performance. *Ibid.*, p. 120.

9 Voir Mayo et Indigo Bucher, *Biographische Notizen zu Heidi Bucher*, *Heidi Bucher*, *op. cit.*, p. 126-127.

sa propre existence. À Zurich, Bucher procède différemment. Elle installe son atelier dans la chambre froide d'une ancienne boucherie dont elle recouvre les murs de larges feuilles de latex. Dès que l'empreinte a pris, elle décolle cette pellicule afin de l'exposer comme la peau d'un espace ou, pour rendre plus fidèlement l'expression de l'artiste, comme un espace tenant tout entier dans sa peau (*Hautraum*). Le procédé a changé, mais Bucher continue de s'interroger sur ce qu'habiter veut dire.

Des couches plus profondes sont explorées dès lors que l'artiste décide de retourner dans la maison de ses parents à Winterthur pour effectuer le même recueil de traces à fleur de murs. La maison familiale pourrait aussi bien renvoyer au monde de l'enfance, mais c'est la remontée vers les générations d'avant qui prévaut ici. Dans *Herrenzimmer*, Bucher prend ainsi l'empreinte d'une pièce fortement marquée par la présence du père (figs 11 et 12). C'est le lieu qui, dans cette demeure construite dans les premières années du xx^e siècle, est réservé aux hommes. Le terme français « fumoir » ne fait que glisser sur la division existant dans la répartition des espaces domestiques entre les hommes et les femmes. À la suite de *Herrenzimmer*, Bucher a exécuté des moulages de plusieurs chambres de la maison où vécurent ses grands-parents et elle les a intitulés *Abnenhaus* (*Maison des aïeuls* 1980-1982). Pour être visibles hors des lieux dont elles portent témoignage, les feuilles de latex, disposées selon le plan original de la pièce, doivent être accrochées, suspendues : aux branches des arbres du jardin familial, au plafond des salles d'exposition. Dans les photographies, on les voit flotter au vent. Fixé à une grue, un *Hautraum* issu de la maison des grands-parents a pris son envol (fig. 13). Devant ces transformations, il est impossible de ne pas mentionner le travail exécuté par Gordon Matta-Clark dans les années 1970. On assisterait à un renversement semblable des valeurs : l'un porte la lumière jusqu'au milieu des intérieurs les plus sombres, tandis que l'autre met en mouvement les lieux où s'ancre l'ordre de la structure familiale et troque l'ancienne lourdeur contre la légèreté.

Mais dans ces métamorphoses de l'intérieur domestique, il y a plus. Le matériau auquel Bucher recourt est la part de l'histoire personnelle sur laquelle nous n'avons pas prise : celle qui se met en place en dehors de nous et qui est néanmoins la nôtre. Le retour dans les maisons des parents et des grands-parents marque ainsi le début de tout un processus psychologique. On pourrait en effet aussi bien considérer que l'accrochage des feuilles de latex ne constitue que la dernière étape du travail. Si l'on en juge d'après le nombre élevé de photographies rendant compte du moment où Bucher tire sur les bâches dont elle a préalablement recouvert les murs afin de les décoller¹⁰, il est vraisemblable que l'artiste n'ait nullement négligé cet élément de son travail. Sans se limiter à la sculpture, l'œuvre réside peut-être également en une

10 Voir en particulier les photographies de Hans Peter Siffert et de Dagmar Bürger dans *Heidi Bucher*, cat. d'exposition, Kunstmuseum Winterthur, 1983, p. 16-21 et 24-27.



Figs 11 et 12 - Heidi Bucher, *Herrenzimmer (Fumoir)*, non daté
Processus de travail
Photographie : Hans Peter Siffert 1982. Courtesy Heidi Bucher Estate



Fig. 13 - Heidi Bucher, *Fliegender Hautraum (Salon de peau volant)*, 1982

Photographie : Jan Jedlicka 1982

Courtesy Heidi Bucher Estate

action ou une performance. Le lien aux premières sculptures se fait en cet endroit plus étroit dès lors qu'afin de disposer de la force nécessaire à cette opération, Bucher s'enroule dans les toiles, son corps disparaissant parfois entièrement sous la pesanteur des bâches. Ce qui se produit semble pourtant moins concerner un décollement qu'un arrachement – terme qu'il faut entendre résonner également sur un plan psychologique. Mais dans un texte rédigé au début des années 1980, Bucher use quant à elle d'un autre mot : le verbe « *abwickeln*¹¹ ». Celui-ci renvoie autant au déroulement qu'au dénouement. Dévider une pelote de fil comme régler une affaire, en finir avec elle. Le substantif « *Wickel* » élargit ce champ sémantique en désignant la compresse, le pansement. Dès la première ligne du texte, l'enveloppe – *Hülle* qui fait référence au latex dont Bucher tapisse les murs – est associée au *Wickel*. Enlever une compresse – *abwickeln* pris littéralement –, c'est peut-être guérir.

Dans le déroulement de son œuvre, Bucher atteint à un changement d'état. La sculpture résulte certainement de la condensation d'un processus, mais ce qu'il vaut surtout souligner ici, c'est le fait que la charge psychologique, voire thérapeutique

11 Heidi Bucher, *Hülle wie Wickel*. Die wie Der, texte publié dans le catalogue de l'exposition *Heidi Bucher* qui s'est tenue au Kunstmuseum Winterthur, *op. cit.*, p. 29.

du travail est ramassée sur une surface. Les deux dimensions suffisent pour rendre compte de l'ancrage familial, de la rupture avec lui, de ce qui se continue en nous malgré nous. Très présent dans le lexique de l'artiste, le mot « peau » rend avec force la capacité de l'œuvre à tenir dans une surface. Il traverse la description du procédé de prise d'empreintes de murs que Bucher assimile à un dépiautement. « Des enveloppes comme des peaux. Détacher une peau après l'autre¹². » Le vers suivant consiste en une succession de quatre verbes. Développer et dérouler se construisent en allemand sur une même base – *wickeln*, seul le préfixe change : *entwickeln*, *abwickeln* –, tandis qu'un effet d'écho lie les mots « envelopper » et « dépiauter¹³ ». Des espaces de peau flottant au vent montrent que l'épaisseur psychologique, c'est ici aussi à la surface des choses qu'il faut la chercher. Ce trait instaure effectivement un lien fort entre l'œuvre de Bucher et l'art américain des années 1960. Mais en s'étirant d'un continent à l'autre, d'une décennie à l'autre, il donne lieu à des mises en forme assurément inédites. Le motif de la profondeur de la peau, c'est encore d'une tout autre façon que l'on l'entend résonner dans l'œuvre de Bucher.

Si nous revenons aux sculptures de Whiteread, il apparaît clairement que l'artiste ne recherche pas, à travers son œuvre, des moyens pour s'engager dans un processus psychologique. Le travail n'est pas exempt pour autant de toute dimension personnelle. Mais celle-ci relève plutôt de mises en relation que l'artiste effectue dans ses entretiens. Quand on tente de connaître ses raisons de réaliser des moulages à partir de meubles, Whiteread va ainsi jusqu'à parler « d'impulsion autobiographique » et, songeant à *Closet*, elle évoque l'emploi de choses lui paraissant familières du fait qu'elles sont liées à son enfance¹⁴. Or, à la différence de Bucher, l'artiste britannique dit n'avoir jamais usé d'objets ayant appartenu à sa famille¹⁵. Les choses dont elle se sert pour exécuter des sculptures ne sont pourtant pas neuves¹⁶. Pourquoi donner sa préférence à des objets qui ont une histoire alors que ce qui a trait à l'histoire familiale se trouve rejeté ? Qu'est-ce qui travaille dans cette distinction entre effets personnels et choses marquées par des utilisateurs anonymes ? Ce n'est pas à un essai de généralisation que l'on assiste ici, mais bien plutôt à une façon de bloquer l'accès à l'intériorité de l'artiste. Si le lien à l'histoire personnelle est maintenu, Whiteread met à distance un matériau intime comme s'il fallait éviter de céder à l'appel des profondeurs psychologiques.

12 *Ibid.* : « Hüllen sind Häute. Eine Haut nach der anderen ablösen. » (Nous traduisons.)

13 *Ibid.* : « Entwickeln und einhüllen und abwickeln und abhäuten. »

14 R. Whiteread, Conversation with Iwona Blazwick, *Rachel Whiteread, op. cit.*, p. 8 : « This was at first, an autobiographical impulse, using something familiar, to do with my childhood. »

15 R. Whiteread, Wenn Wände sprechen könnten: Ein Interview mit Craig Houser, *Rachel Whiteread: Transient Spaces*, Ostfildern, H. Cantz Verlag, 2001, p. 52.

16 R. Whiteread, Conversation with Iwona Blazwick, *Rachel Whiteread, op. cit.*, p. 13 : « I always use second hand things, because there's a history to them. »

Il semble inutile de dire encore que l'on n'a néanmoins pas affaire ici à un art de la surface. La présence pesante du bloc, dont la sculpture de Whiteread tire parti, est étrangère à la fine pellicule que Bucher arrache des murs des demeures familiales. Et pourtant l'artiste britannique n'a pas cessé de revenir sur l'intérêt qu'elle porte à la surface de ses sculptures. Dans une interview avec le critique David Sylvester, elle estime que la surface constitue l'œuvre « à cent pour cent¹⁷ ». Comment comprendre l'importance que revêt cet élément pour Whiteread alors qu'au même endroit elle avoue son indifférence quant à la sculpture de Brancusi¹⁸ ? Si ni le caractère artisanal du polissage, ni la finesse du grain de la pierre, ni les miroitements du bronze n'ont la capacité de susciter l'attention de Whiteread, c'est qu'elle s'intéresse à la surface en tant que peintre. Elle décrit la fascination éprouvée devant le badigeonnage des sculptures de Cy Twombly, cette dernière couche d'émulsion blanche dont elle se plaît à imaginer, sans le croire tout à fait, que le peintre a recouvert le bronze¹⁹. Quand elle suggère que sa pratique se ressent d'une formation initiale en atelier de peinture, on songe inévitablement au parcours des artistes du Minimalisme américain. Mais cela ne suffit pas : il faut encore s'interroger ici sur ce qui, singulièrement dans sa sculpture, lie la surface et le bloc.

Mentionnant les fluides corporels qui s'écoulent durant la nuit et imbibent notre matelas²⁰, Whiteread décrit un trajet effectivement pictural, un apport venant de l'extérieur et s'apposant sur le support. Mais au regard des œuvres, on peut tout aussi bien inverser ce trajet et observer la façon dont des liquides montent de l'intérieur de l'objet et affluent vers la surface. C'est ce qui se produit dans *Untitled (Bath)* (1990). Pour lutter contre le sentiment de claustrophobie qu'elle dit ressentir devant cette œuvre, Whiteread décide de la percer de deux trous²¹. Le liquide contenu dans le plâtre regorge et il se répand sur le côté de la baignoire en formant des coulures brunâtres. L'importance accordée par l'artiste aux surfaces doit en effet d'abord être comprise comme une attention prêtée aux taches. Et c'est à cela que tient sans doute également le recours à des objets ayant déjà servi : les taches sont autant de traces qu'impriment, dans les choses, leurs vies antérieures. De cette histoire de l'objet, la sculpture ne manque pas de retirer une sorte d'épaisseur, mais il est moins question d'elle ici que de la présence du bloc. Au-delà de l'afflux en surface, tout un monde grouille dans le tréfonds de la sculpture. L'extérieur de l'œuvre ne vaudrait que par sa capacité d'annoncer, de porter jusqu'à la surface ce qui s'enfonce dans le bloc. D'où l'intérêt que l'artiste porte aux perforations, aux interstices entre les éléments de

17 David Sylvester, *Carving Space*, *Tate Magazine*, printemps 1999, p. 43 : « The surface is absolutely 100 per cent the piece. »

18 *Ibid.*, p. 43-4.

19 *Ibid.*, p. 43.

20 R. Whiteread, *Conversation with Iwona Blazwick*, *Rachel Whiteread, op. cit.*, p. 13.

21 *Ibid.*, p. 12.

plâtre, à toutes ces failles qui promettent de laisser passer notre regard vers l'intérieur de la sculpture. Il est à cet égard un souvenir auquel Whiteread revient dans ses interviews : le stage effectué dans un cimetière au nord de Londres, l'état d'abandon des tombes et des cryptes et l'impossibilité de se soustraire à l'envie de regarder à travers les fissures. « Il me semblait que quelque chose se trouvait à l'intérieur²². »

Ce n'est qu'après avoir réuni les côtés de sa sculpture *Ghost* (1990) que Whiteread s'aperçoit de la perturbation que celle-ci est capable de produire. Retournant à l'atelier une à deux semaines après la fin du montage, elle ouvre la porte pour se retrouver le nez contre une autre porte : celle de *Ghost*. Un coup d'œil sur l'empreinte de l'interrupteur et elle a compris : « Je suis le mur. Voilà ce que j'ai fait. Je suis devenue le mur²³. » Beatriz Colomina reprend l'incident de façon plus détaillée. L'artiste a réalisé, selon l'historienne de l'architecture, qu'elle adoptait la position du mur dès lors que le bouton de l'interrupteur se détourne du côté du bloc de plâtre. Les empreintes architecturales de Whiteread ne nous placeraient pas devant l'alternative entre l'intérieur ou l'extérieur d'un espace ; elles nous incorporeraient au mur²⁴. Peut-être faudrait-il encore se demander ce que c'est « devenir mur » quand nous nous trouvons devant des sculptures qui ne sont pas exécutées à l'échelle de l'architecture. À propos de son projet intitulé *Embankment* (2005) et destiné à une installation dans le hall des turbines de la Tate Modern, Whiteread affirme que les moulages sont tous issus de l'intérieur de boîtes en carton²⁵. Comme dans *Ghost*, l'endroit assigné au spectateur est ici celui de la paroi. Nous sommes pris dans l'intérieur de l'objet, mais aucun espace ne s'ouvre devant nous. C'est au contraire serré contre un bloc qu'il faut imaginer le spectateur des sculptures de Whiteread. Se faire mur revient à penser l'intérieur pendant que l'on n'y est pas.

Les œuvres de Whiteread construisent pour leur spectateur un lieu où il lui est impossible de se tenir. Si l'entrée dans la sculpture lui est manifestement interdite, il ne parvient pas davantage à se camper *devant* elle. Comment pourrions-nous en effet nous placer en dehors d'un objet précisément privé d'extérieur ? Là est bien le sens de l'incident rapporté par l'artiste : fusionnant avec le mur, le spectateur est compris dans un espace intérieur. La face que nous présente la sculpture est indissociable de son volume. Elle n'abrite aucun intérieur qui s'étendrait derrière elle, dès lors qu'elle est cet intérieur même. Ce n'est pas une surface qui fait office de peau, que

22 *Ibid.*, p. 10 : « I had a sense of something being inside. Although I didn't want to look, I was curious, peering through the cracks was, and remains, so compelling. » (Nous traduisons.)

23 R. Whiteread, *If Walls Could Talk. An Interview by Craig Houser*, interview réalisée le 18 avril 2001 dans l'atelier londonien de l'artiste, en ligne : [<http://pastexhibitions.guggenheim.org/whiteread/interview2.html>], n. p. : « There was the door in front of me, and a light switch, back to front, and I just thought to myself: 'I'm the wall. That's what I've done. I've become the wall'. » Nous traduisons.

24 Beatriz Colomina, *Ich träumte, ich sei eine Wand*, *Rachel Whiteread: Transient Spaces*, op. cit., p. 82.

25 R. Whiteread, *Conversation with Gordon Burn*, *Rachel Whiteread. Embankment*, op. cit., p. 75.

l'on pourrait arracher pour la séparer du reste. Disposées selon le périmètre de la pièce dont elles sont issues, les bâches en latex des œuvres de Bucher montrent qu'une surface détachable porte en elle la possibilité de reconstituer un intérieur. Se retrouvant entouré des anciens lambris, il semblera au spectateur qu'en tirant parti de l'entrebâillement de la porte ou des interstices laissés par l'accrochage des bâches, il pénètre véritablement dans l'espace de la *Herrenzimmer*. Rien de tel ne se produit dans les sculptures de Whiteread. Nous ne pouvons ici ni pousser plus avant, ni nous mettre définitivement à l'écart. Ces œuvres nous maintiennent dans leur stricte dépendance. L'inconfort de cette position ne réside pas seulement dans l'incertitude quant à l'endroit que nous occupons. Le bloc d'espace solidifié pèse de plus comme une menace. Les sculptures de Whiteread nous ballottent entre le désir de savoir ce qu'elles contiennent et la frayeur de les voir s'ouvrir.

Gabriel Orozco

Dans un des cahiers de notes dont la série, rétrospectivement inaugurée en janvier 1992, succède à ses carnets de croquis²⁶, Gabriel Orozco recopie, en date du 13 septembre 1994, une citation issue du livre de Slavoj Žižek intitulé *Looking Awry* et paru en 1991²⁷. Ce même passage apparaît une nouvelle fois, à un autre endroit des cahiers de notes. C'est l'artiste lui-même qui le photographie pour le catalogue d'une exposition qui s'est tenue en 1999²⁸, montrant ainsi l'importance que celui-ci continue de revêtir pour lui. Dans le premier chapitre de *Looking Awry* dont cette citation est tirée, Žižek décrit, en s'appuyant sur de nombreux exemples littéraires et cinématographiques, la façon dont le réel du désir sous-tend la réalité. Alors que cette dernière désignerait la vie qui s'expose au grand jour, le réel serait un ressort nécessairement secret, caché, devant rester comme en dessous. Sans se présenter frontalement, il est néanmoins visible pour qui adopte un point de vue latéral, celui-là même qui rend possible la perception d'une anamorphose²⁹. Orozco a sans doute reconnu dans ce chapitre des motifs qui lui sont propres, comme le désir, le

26 Voir Briony Fer, *Constellations in Dust: Notes on the Notebooks*, Gabriel Orozco, cat. d'exposition, Londres, Tate Publishing, 2009, p. 93.

27 Gabriel Orozco, Notebook VI, *Gabriel Orozco*, cat. d'exposition, Mexique, Museo del Palacio de Bellas Artes, 2006, p. 330. Nous constatons cependant que le paragraphe de *Looking Awry* recopié par Orozco paraît, selon les publications, dans des notes de l'artiste à chaque fois différentes. C'est une autre date – le 17 août 1994 – qui figure ainsi au-dessus de cette citation dans l'édition intégrale des carnets. Voir G. Orozco, *Materia escrita. Cuadernos de trabajo 1992-2012*, Mexico, Ediciones Era, 2014, p. 159.

28 G. Orozco, *Photogravity*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1999, p. 36.

29 Slavoj Žižek, *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge Mass. et Londres, The MIT Press, 1992, p. 10-11.

mouvement, le changement de point de vue, mais il est avant tout une expression que, dans le passage cité, il a soulignée : c'est « *central lack*³⁰ ».

Dans *Looking Awry*, ce « vide central » renvoie au réel en même temps qu'il le qualifie. Au centre de la réalité, c'est lui qui lui donne forme. Mais il constitue celle-ci en tant que vide ou, dans les termes de Žizek, en tant que « trou noir » (« *black hole* »). La réalité ne parvient à prendre consistance qu'au moyen de l'exclusion du réel. L'évocation d'un trou noir sur fond blanc ne se passe pas d'une référence au tableau de Malevitch, mais l'exemple dont Žizek se sert d'abord pour rendre compte de cette articulation est la peinture de Mark Rothko. Le rapport entre réel et réalité est ainsi calqué sur la relation entre la figure et le fond. Les dernières toiles du peintre sont décrites comme « une lutte pour sauver la barrière séparant le réel de la réalité, ce qui équivaut à empêcher le réel (le carré noir central) de submerger l'intégralité du champ, à préserver la distance entre le carré et ce qui doit à tout prix rester le fond sur lequel il s'inscrit³¹ ». Les tableaux de Rothko mériteraient sans doute un examen plus nuancé notamment du fait que les éléments internes se présentent alternativement comme figure et comme fond, mais Žizek poursuit en proposant une nouvelle explication du suicide du peintre. Si Rothko s'est donné la mort, c'est, selon l'auteur de *Looking Awry*, afin d'éviter de se voir englouti par le réel débordant hors des limites qu'il essayait en vain de lui assigner.

Le réel est un autre mot pour désigner *das Ding*. À partir de son apparition dans *L'Esquisse* et *La dénégation* de Sigmund Freud, la notion de chose est développée par Jacques Lacan dans son séminaire portant sur l'éthique de la psychanalyse. Elle a trait au désir et à l'interdit. Lacan décrit le mouvement dialectique dans lequel ces deux éléments sont pris en disant que « l'homme cherche toujours ce qu'il doit retrouver, mais ce qu'il ne saurait atteindre³² ». La chose est constituée par une double opération freudienne qui consiste, selon Lacan, à faire de l'inceste le désir le plus fondamental et de l'interdiction de l'inceste le principe de la loi primordiale³³. Mais au-delà de la place trouvée pour la mère qui est *das Ding*, ce séminaire ouvre un questionnement sur le lieu de la chose. Si d'une part *das Ding* occupe une position centrale, il est d'autre part associé au *Fremde* et, en tant que tel, étranger, « même hostile à l'occasion » – pour reprendre l'expression de Lacan – et extérieur : « C'est ce autour

30 *Ibid.*, p. 19 : « The reality (white background surface, the “liberated nothingness”, the open space in which objects can appear) obtains its consistency only by means of the “black hole” in its center (the Lacanian *das Ding*, the Thing that gives body to the substance of enjoyment), i.e., by the exclusion of the real, by the change of the status of the real into that of a central lack. »

31 *Ibid.* : « All late Rothko paintings are manifestations of a struggle to save the barrier separating the real from reality, that is, to prevent the real (the central black square) from overflowing the entire field, to preserve the distance between the square and what must at any cost whatsoever remain its background. » (Nous traduisons.)

32 Jacques Lacan, *Livre VII. Éthique de la psychanalyse 1959-1960*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 83.

33 *Ibid.*, p. 82.

de quoi s'oriente tout le cheminement du sujet³⁴. » Le problème de l'emplacement de la chose comme « intérieur exclu³⁵ » n'apparaît jamais aussi clairement qu'au moment où Lacan, se mettant dans la peau du « simple d'esprit », se donne comme tâche d'inscrire *das Ding* au tableau³⁶. Il faudrait pouvoir représenter la position de la chose à la fois au centre *et* à l'extérieur.

L'interdiction qui pèse sur l'élément central ressort de l'expression de Žizek « *central lack* » dès lors que le manque traduit l'exclusion. Le rapprochement qui, dans *Looking Awry*, est fait entre *das Ding* et le carré, se détachant sur le fond du tableau, peine en revanche à rendre véritablement compte de la perplexité quant au lieu de la chose. Il n'est en effet pas si malaisé de localiser une figure sur une toile. Or les difficultés que *das Ding* suscite sont précisément qualifiées par Lacan de « topologiques ». Qu'est-ce que cet intérieur central qui obligatoirement se présente à nous comme extérieur ? Cette question, nous l'avons ici déjà rencontrée. Comme *das Ding*, la sculpture de Whiteread produit une interrogation sans fin sur les relations entre intérieur et extérieur. Mais elle ne *figure* pas la chose : ce lieu impossible est d'abord – aux dires mêmes de Lacan – impossible à représenter.

Quand Orozco inscrit dans son cahier de notes les quelques lignes issues de *Looking Awry*, il ne prend pas l'expression « *central lack* » au sens du *Ding* lacanien. Le thème de l'intérieur assume certainement la fonction d'un fil rouge pour ses sculptures exécutées dans les années 1990, mais il n'est pas abordé depuis l'angle d'un rapport perturbé et perturbateur avec l'extérieur. Aucun heurt ne survient dans le passage de l'intérieur vers l'extérieur. Dans *Path of Thought* (1997), ce qui se produit dans la boîte crânienne s'inscrit au-dessus sous la forme d'un tracé concentrique. Nulle nécessité pour le spectateur de quitter sa position extérieure pour savoir, ou du moins deviner, ce que contient l'objet. La peau d'orange, que l'artiste mêle à la plastiline dans *Orange without Space* (1993) pour constituer une boule, remonte jusqu'à la surface de la sculpture. Et il est inutile de montrer l'intérieur de *Recaptured Nature* (1990) pour faire comprendre que ce ballon de caoutchouc, qu'Orozco photographie sur un fond de pneus de camion, est rempli d'air.

De tous les lieux de l'œuvre, le centre est celui qui importe à l'artiste mexicain. Mais ce n'est pas une région interdite. On ne brûle pas d'y arriver sans pouvoir l'atteindre. Certaines sculptures donnent au contraire libre accès à leur intérieur. Entrer dans l'objet permet ainsi de faire parfois l'expérience d'un espace rétréci. Dans *La DS* (1993), Orozco a en effet réduit la largeur d'une voiture Citroën ; dans *Elevator* (1994), il a abaissé le plafond de la cage d'un ascenseur. Ces objets modifiés agissent sur le corps du spectateur qui, d'une façon ne manquant pas de rappeler

³⁴ *Ibid.*, p. 65.

³⁵ *Ibid.*, p. 122.

³⁶ *Ibid.*, p. 87.

les investigations post-minimalistes de Bruce Nauman, prend conscience de son étendue physique. À défaut de nous laisser les pénétrer, d'autres sculptures exhibent leur intérieur. Lors de la Biennale de Venise de 1993, l'artiste mexicain a exposé à même le sol une boîte à chaussures vide et ouverte, son couvercle ramené sous elle. Physiquement ou seulement en pensée, c'est toujours un espace accessible qui s'étend au centre des sculptures d'Orozco.

Si ce lieu central jamais ne se refuse, pourquoi avoir souligné l'expression « *central lack* » ? L'intérieur de *La DS* se trouve certes diminué par l'effet de la coupe longitudinale pratiquée par l'artiste qui la prive de sa portion médiane, mais cela suffit-il pour penser au manque ? Ces questions l'annoncent : il faut ici encore rendre compte d'Orozco, lecteur de Žizek – non pas du texte lui-même, mais du regard que l'artiste porte sur lui. Or le premier chapitre de *Looking Awry* est riche de plusieurs passages capables de susciter l'intérêt d'Orozco. Il nous semble assister à un véritable processus de reconnaissance se produisant lors de la lecture, l'artiste retrouvant dans le texte le fil de questionnements déjà amorcés dans ses œuvres. Dès les premières pages du livre, Orozco a pu ainsi songer à une de ses notes où il tentait de décrire *La DS* à l'aide de mots-clés : « Intérieur. Voyage. Chambre. Déplacement. La moitié de la moitié de la moitié de la moitié³⁷. » Ce décompte à l'infini d'une distance parcourue évoque les paradoxes de Zénon sur le mouvement. C'est précisément sur la mention de la course d'Achille et de la tortue que s'ouvre *Looking Awry*³⁸. Plus loin, Žizek s'étend sur le décalage entre l'intérieur et l'extérieur en prenant l'exemple d'un objet qui possède clairement une résonance particulière pour l'artiste : la voiture³⁹. Enfin, arrivé au passage qu'il a recopié dans son cahier, Orozco n'a pas seulement relevé l'importance qu'il accorde au centre en tant que lieu à partir duquel il pense la sculpture ; il a également reconnu dans la proposition d'une absence au cœur des choses – ou « *central lack* » – le motif du trou dont il avait commencé à se servir pour qualifier la photographie⁴⁰.

Il est un tour qui revient à la façon d'un fauil dans les cahiers de notes d'Orozco. Extraite au départ du texte de Jorge Luis Borges *La sphère de Pascal* (1951), cette phrase se délie par la suite de son premier ancrage pour circuler sans attaches. Comme le passage de *Looking Awry* qu'Orozco cite dans une note avoisinante, elle comporte

37 G. Orozco, *Photogravity*, *op. cit.*, p. 82. La note est intitulée « DS » et elle ne porte pas de date : « Interior. Viaje. Habitación. Desplazamiento. La mitad de la mitad de la mitad de la mitad de la mitad. » (Nous traduisons.)

38 S. Žizek, *Looking Awry*, *op. cit.*, p. 5 : « [...] we never can cover a given distance X , because, to do so, we must first cover half this distance, and to cover half, we must first cover a quarter of it, and so on, ad infinitum. »

39 *Ibid.*, p. 15 : « Here, we should refer to the basic phenomenological experience of discord, the disproportion between inside and outside, present to anyone who has been inside a car. »

40 G. Orozco, *Photogravity*, *op. cit.*, p. 54 : « La fotografia como un hoyo. »

une réflexion sur ce qu'est un centre : « Le centre est partout, la circonférence nulle part⁴¹. » Pour Borges déjà, ce sont là des mots voyageurs. Depuis l'Antiquité, ils traversent les siècles. Sur fond de révolution copernicienne, ils refont leur apparition dans l'allégresse sous la plume de Giordano Bruno. Moins d'un siècle plus tard, l'exultation laisse la place au découragement. Ici se situent les lignes recopiées par Orozco : « [...] les hommes se sentirent perdus dans le temps et dans l'espace. [...] Rien n'est tel jour, à tel endroit; personne ne connaît les dimensions de son visage⁴². » Le vertige, la peur, la solitude emplissent Pascal quand à son tour, il écrit que le centre est partout, la circonférence nulle part. Borges conclut en relevant la part de l'intonation : l'histoire universelle, si elle est faite de l'histoire de quelques métaphores, est peut-être l'histoire des diverses intonations trouvées par ces quelques métaphores.

Précédant de quelques lignes la citation issue de *La sphère de Pascal*, l'Aleph borgésien prolonge la réflexion sur les propriétés du centre. Orozco le décrit comme « un centre où convergent toutes les choses⁴³ ». « Ce qui nous arrive à chaque instant est une monstration de toute l'histoire de l'univers⁴⁴. » L'intérêt que l'Aleph revêt aux yeux de l'artiste semble cependant davantage résider dans le mouvement dont le centre est capable : « Centre qui se déplace. Centre mobile⁴⁵. » Dans la nouvelle de Borges, l'Aleph est « l'un des points de l'espace qui contient tous les points⁴⁶ ». Il donne accès à une multitude infinie d'images qui toutes occupent un même lieu et jamais pourtant ne se recouvrent ou ne se cachent l'une l'autre. Rien n'étonne autant le narrateur – qui porte le nom même de l'auteur – que cette coïncidence spatiale, sa prise simultanée sur l'ensemble des choses, « sans superposition et sans transparence⁴⁷ ». Poursuivant notre lecture de la nouvelle de Borges, nous rencontrons une qualité de l'Aleph dont Orozco – si ses notes ne gardent aucune trace d'elle – n'a pas manqué de se souvenir dans ses œuvres. Quand il répond à la question du narrateur, Carlos Argentino Daneri dit ainsi de l'Aleph qu'il est « le lieu où se trouvent, sans se confondre, tous les lieux de l'univers, *vus de tous les angles*⁴⁸ ». Quand plus loin Borges se résout à rendre successivement, en une longue énumération, une partie des images qui se présentent simultanément à lui, il écrit : « [...] je vis l'Aleph, sous tous les angles,

41 G. Orozco, Notebook VI, *Gabriel Orozco, op. cit.*, p. 330 et G. Orozco, *Materia escrita, op. cit.*, p. 161 : « El centro en todas partes, la circunferencia en ninguna. »

42 *Ibid.* et Jorge Luis Borges, *La sphère de Pascal*, trad. par P. et S. Bénichou, *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1986, p. 17-18.

43 G. Orozco, Notebook VI, *Gabriel Orozco, op. cit.*, p. 330 et G. Orozco, *Materia escrita, op. cit.*, p. 161 : « Un centro donde confluyen todas las cosas. » (Nous traduisons.)

44 *Ibid.* : « [...] lo que nos sucede en cada instante es una muestra que contiene toda la historia del universo. » (Nous traduisons.)

45 *Ibid.* : « Centro que se desplaza. Centro móvil. » (Nous traduisons.)

46 J. L. Borges, L'Aleph [1949], *L'Aleph*, trad. par R. L.-F. Durand, Paris, Gallimard, 1967, p. 201.

47 *Ibid.*, p. 205.

48 *Ibid.*, p. 201. (Nous soulignons.)

je vis sur l'Aleph la terre, et sur la terre de nouveau l'Aleph et sur l'Aleph la terre, je vis mon visage et mes viscères, je vis ton visage⁴⁹ [...]. » La simultanéité ne concerne pas uniquement le surgissement des images : dans l'Aleph, chaque chose apparaît sous toutes ses faces, en même temps.

Annoncé par d'autres formes du verbe « voir » – « *he visto* », « *mis ojos vieron* » –, le mot « *vi* » (je vis) scande le parcours de Borges à travers la profusion d'images engendrées par l'Aleph. Orozco ne s'y est pas trompé. D'entrée de jeu, sa note pose en effet l'équivalence entre Aleph et spectateur. « L'Aleph est le spectateur⁵⁰. » À cet endroit de la note, ce n'est pas le mouvement qui occupe l'artiste. Le spectateur est immobile. Il attend. Rien ne se passe. Nous examinerons plus bas la façon dont la mise en mouvement de la sculpture, dans l'œuvre d'Orozco, entretient un rapport de correspondance avec la capacité de l'Aleph à produire un objet simultanément depuis tous les angles de vue. Il nous faut, pour l'heure, nous restreindre au début de cette note et mentionner que la page de carnet où l'artiste cite Borges et Zizek porte le titre d'une installation datant de 1994 : *Tapas yogurt*. À la limite de l'invisibilité, quatre couvercles transparents de pots de yaourt furent fixés aux murs de la galerie new yorkaise Marian Goodman. Cerclés de bleu, ils portent simplement la date d'expiration et une étiquette indiquant le prix. Orozco vide l'espace d'exposition. Mais dans cette atrophie du visible, ce qui lui importe, c'est le voir pour lui-même.

Orozco aurait aussi bien pu renchérir sur le nombre et la taille des sculptures. Le lieu, très prestigieux, s'y serait prêté. C'était de plus la première fois que l'artiste présentait une exposition individuelle dans une galerie new yorkaise⁵¹. Mais son projet est tout autre. Deux croquis témoignent du travail préparatoire de l'installation⁵². Les couvercles de pots de yaourt sont numérotés et répartis de façon à ce que chacun occupe un des quatre murs de la galerie. La disposition de ces objets serait de peu d'importance, si elle ne construisait pas en creux la place du spectateur. C'est à partir de lui que l'installation est pensée. Se tenant au centre de la pièce, il fait face à un couvercle, tandis que de chaque côté un cercle bleu surgit dans son champ visuel latéral. Ce point où se nouent visuellement les fils des images, c'est bien l'Aleph et c'est aussi le spectateur. Le quatrième couvercle doit pourtant toujours lui échapper. Situé derrière la nuque, comme l'écrit Orozco sur son croquis (« *en la nuca* »), il apparaît à condition que les autres s'estompent et puis il disparaît à nouveau (fig. 14). Si le dessin en bas de la page est un schéma, celui du haut constitue une représentation

49 *Ibid.*, p. 207.

50 G. Orozco, Notebook VI, *Gabriel Orozco, op. cit.*, p. 330 et G. Orozco, *Materia escrita, op. cit.*, p. 161 : « El aleph es el espectador. » (Nous traduisons.)

51 Voir *Gabriel Orozco* (Tate Publishing), *op. cit.*, p. 95.

52 G. Orozco, Notebook VI, *Gabriel Orozco, op. cit.*, p. 322.

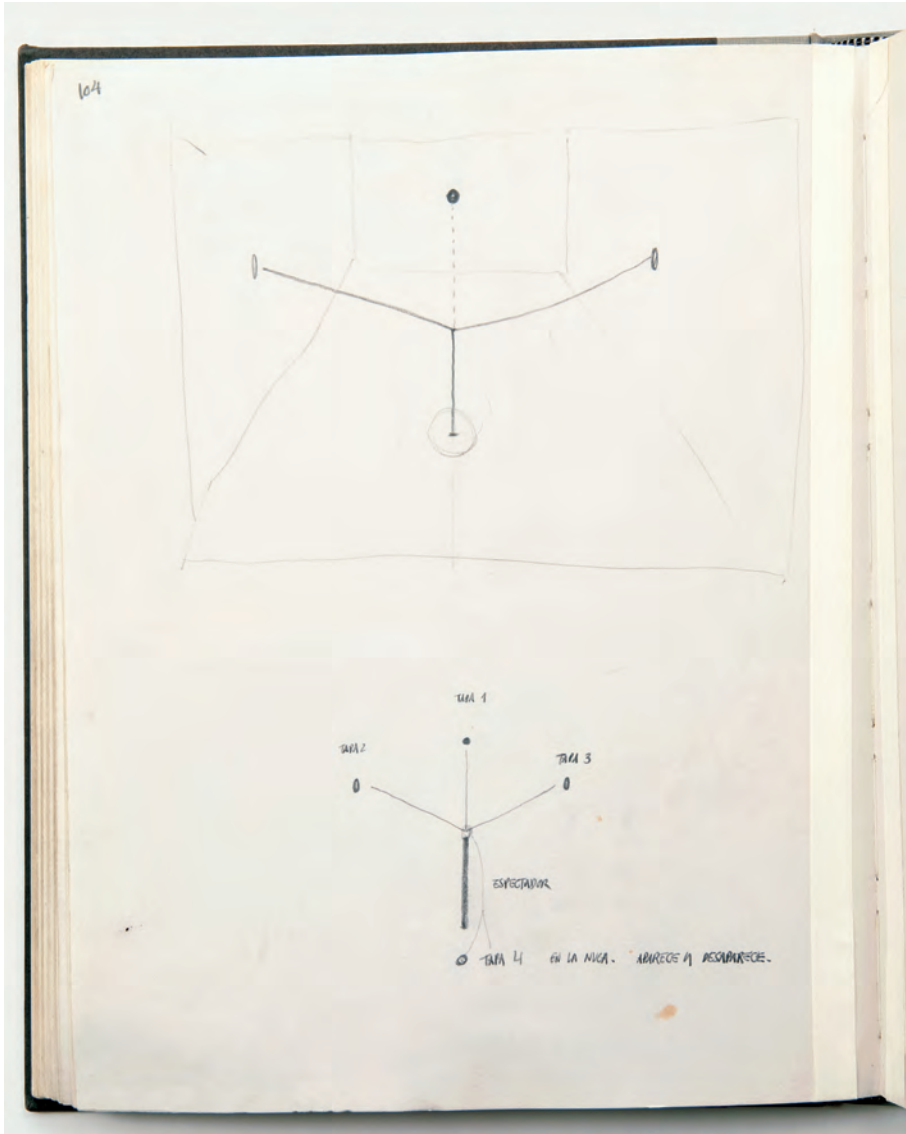


Fig. 14 - Gabriel Orozco, Carnet de notes 6, p. 104, 13 septembre 1994
Graphite sur papier, 27,3 x 20,5 cm
Courtesy de l'artiste et Marian Goodman Gallery

en perspective. L'espace figuré est assurément celui de la galerie comme *white cube*, bien que l'on puisse également le prendre pour celui d'une salle de cinéma ou de théâtre. Regarder provoquerait la disparition de la sixième face du cube. Voir, ce serait – momentanément – tourner le dos à tout un pan du monde.

On n'échappera pas à cette éclipse. Mais du moins n'est-il pas impossible de songer à y remédier. C'est ici que la notion de mouvement intervient dans le travail d'Orozco. À défaut d'accéder simultanément à toutes les images, on peut multiplier les points de vue. Se déplacer pour voir un objet sous plusieurs angles. Examiner tour à tour ses facettes. Ce n'est pas à un voir divin que nous avons affaire. Orozco a adapté l'Aleph – même si l'on peut relever le fait que le narrateur de la nouvelle de Borges est lui aussi oublieux de ce qui se produit dans son dos. Absorbé dans sa contemplation, il ne s'aperçoit pas en effet qu'installé sur la marche la plus élevée de l'escalier, Carlos Argentino Daneri l'épie⁵³. Revenons à Orozco pour nous interroger, comme il le fait dans son cahier de notes, sur la capacité de la sculpture à bouger par elle-même. Il ne s'agit pas pour l'œuvre de faire sien le déplacement du spectateur tournant autour d'elle⁵⁴, mais bien de se mettre en mouvement de manière autonome. Ce dont il faut repartir, selon Orozco, c'est de ce lieu-clé : « entre la base et la sculpture⁵⁵ ». Là se trouve le centre de gravité de l'œuvre, le point où convergent ses lignes de force, où repose sa structure. Pour soutenir la sculpture, la base reste immobile. C'est précisément d'elle qu'Orozco propose de se débarrasser : « Que se passe-t-il si on exclut la base⁵⁶ ? » La suite des propositions avancées par l'artiste lie mouvement et intérieur de la sculpture : « Que se passe-t-il si nous ouvrons la sculpture et la plaçons autour de nous ? Que se passe-t-il si nous évoluons à l'intérieur d'une sculpture dépourvue de base⁵⁷ ? »

Si elles tendent sur un mode général à construire une autre façon de penser la sculpture, ces questions peuvent aussi se rapporter à des œuvres particulières. Et c'est d'abord à *Tapas de yogurt* qu'il nous faut songer. Plus haut, nous avons décrit cette œuvre comme une « installation », mais il vaut mieux suivre Orozco et la considérer plutôt en tant que sculpture désolidarisée d'avec sa base. Or la note de l'artiste suggère que cette base ne fut pas simplement supprimée : Orozco l'a remplacée. Dans le dernier paragraphe, il nous propose le début d'un syllogisme : « Le spectateur est le point de

53 J. L. Borges, *L'Aleph*, *op. cit.*, p. 208.

54 G. Orozco, Notebook VI, *Gabriel Orozco*, *op. cit.*, p. 330 : « El espectador, al moverse, hace moverse a la escultura. »

55 G. Orozco, *Photogravity*, *op. cit.*, p. 54.

56 G. Orozco, Notebook VI, *Gabriel Orozco*, *op. cit.*, p. 330 : « ¿Qué pasa si excluimos la base? » (Nous traduisons.)

57 *Ibid.*: « ¿Qué pasa si abrimos la escultura y la ubicamos a nuestro alrededor? ¿Qué pasa si nos movemos adentro de una escultura sin base? » (Nous traduisons.)

fuite. Dans la sculpture, le point de fuite se trouve dans la base⁵⁸. » À nous de tirer la conclusion et d'identifier le spectateur avec la base. C'est sur lui que se décharge la sculpture. Il la soutient en nouant au centre de la pièce, moins immobile que la base, les fils visuels qui se déroulent à partir de chaque couvercle de pot de yaourt. Et à la fois, il est lui-même exposé, comme pris sous le regard de ces cercles bleus. Orozco le dit bien quand il remarque que « nous sommes à l'intérieur et à l'extérieur en même temps⁵⁹ ».

La page de notes du 13 septembre 1994 est certes placée dans la stricte dépendance des *Tapas de yogurt*, mais elle possède des résonances au-delà de cette œuvre. On pourrait aussi bien considérer qu'elle se rapporte à des sculptures antérieures, dont elle assurerait un prolongement verbal. Elle ne manque pas en effet de pertinence notamment au regard de *La DS*. Si elle surgit après coup, à propos de la mise en espace de couvercles de pots de yaourt, cela tient peut-être au caractère minimal et à l'extrême réduction des moyens de cette œuvre qui se passe difficilement d'une extension en mots. À l'opposé, *La DS* se situerait sur le versant littéral du projet de sculpture que construit Orozco. Elle matérialise le déplacement dont découle l'éclatement du point de vue unique. Prendre place dans une voiture, ce serait, pour l'artiste, moins l'occasion d'expérimenter, comme le veut Zizek, la rupture spatiale entre intérieur et extérieur, que la possibilité de se retrouver dans une position à la fois centrale et en mouvement. En tant que lieu dont procède le regard, l'intérieur de *La DS* devient le centre mobile d'un monde dépourvu de périphérie.

Mais dans l'œuvre d'Orozco, le regard n'a pas comme seule origine le dedans de l'objet. Parmi les notes de l'artiste, celles qui portent explicitement sur *La DS* décrivent la voiture modifiée comme « une photographie tridimensionnelle⁶⁰ ». Une autre page de son cahier débute par ces mots : « *DS* : Illusion perspective tridimensionnelle⁶¹ ». Est-ce en tant qu'image qu'Orozco tente ici de penser *La DS*? C'est en tous les cas ce que l'on peut déduire de sa façon d'user des termes « photographie » et « perspective » comme s'ils étaient interchangeables. La transformation de *La DS* en objet à deux dimensions passe pourtant par un travail tridimensionnel. C'est sur le corps physique de l'automobile qu'il faut agir. Mais transposé en deux dimensions, le retranchement effectif du centre s'estompe. Il apparaît comme un raccourci. La largeur réduite de *La DS* ne semble être qu'un effet d'image. Orozco investit l'objet tridimensionnel des moyens même de la représentation du volume en deux dimensions. Faire de *La DS* une image ne s'arrête toutefois pas là. Cette conversion ne témoigne pas seulement

58 *Ibid.* : « El espectador es el punto de fuga. En escultura el punto de fuga está en la base. » (Nous traduisons.)

59 *Ibid.* : « Estamos en el interior y en el exterior al mismo tiempo. » (Nous traduisons.)

60 G. Orozco, *Photogravity*, *op. cit.*, p. 91 : « La DS es una fotografía tridimensional. »

61 *Ibid.*, p. 82 : « DS: Ilusión perspectiva tridimensional. » (Nous traduisons.)



Fig. 15 - Gabriel Orozco, *Yielding Stone (Pierre qui cède)*, 1992
 Plasticine, 35,5 x 43 x 43 cm
 Courtesy de l'artiste et Marian Goodman Gallery

d'une mise en forme de la matière du voir. Ce qui produit l'image, c'est également le regard qui, se posant sur l'objet, vient de l'extérieur. *La DS* se situe ainsi à la croisée des regards. De l'intérieur de l'objet ou inversement vers lui depuis l'extérieur, elle suscite les deux sens contraires d'une rencontre.

Ce nœud, où entre la sculpture et son spectateur s'échangent les regards, avait déjà occupé Orozco avant qu'il n'exécute *La DS*. Parmi ses premiers objets figure une boule de plasticine datant de 1992 et intitulée *Piedra que cede* : une pierre molle dans un matériau associé aux modelages d'enfants, faite pour rouler à travers les rues des villes (fig. 15). Poussières et saletés se collent à sa surface et les empreintes laissées par son passage ne durent que le temps d'être remplacées par d'autres traces. Mais quel regard pourrait provenir des tréfonds de cet objet ? À l'opposé de *La DS*, aucun espace intérieur n'est disponible ici. À aucun endroit et malgré son titre, *Piedra que cede* ne se creuse pour faire de la place. Quelle sorte de regard cette boule massive de plasticine serait-elle capable de produire ? Il faut nous interrompre ici pour remarquer que rien n'est plus étranger à la pensée d'Orozco que l'opposition entre vide et plein⁶².

62 Cette question est développée dans I. Parvu, *L'espace des chaussettes. Socks (1995) de Gabriel Orozco dans le projet Migrateurs, Objets en procès. Après la dématérialisation de l'art*, Genève, MetisPresses, 2012, p. 111.

Le vide remplit l'objet, de même que tout ce qui a le pouvoir de transporter est un récipient. *Piedra que cede* ne diffère par conséquent ni d'autres objets ni d'autres œuvres de l'artiste et, dans la chaîne d'associations qu'il construit, cette sculpture se trouve citée après les fruits, le carton à chaussures et la voiture⁶³. La boule de plasticine n'est pas un contenant dans une moindre mesure que *La DS*. Au-delà des traces et de la poussière, ce qu'elle porte n'est autre qu'un second Orozco. Son poids correspond en effet exactement à celui de l'artiste. C'est un face-à-face avec lui-même que le sculpteur a organisé. « Je vis mon visage et mes viscères, je vis ton visage⁶⁴ [...] ». Étendue au sol, la plasticine doit être retournée⁶⁵. Elle est autour de nous. Je vois depuis l'intérieur de l'objet et c'est encore moi qui me regarde depuis l'extérieur. Je suis simultanément dedans et dehors.

Les motifs de l'intérieur

Maisons

Devant les *Sculptures grises (Graue Skulpturen)* que Fischli et Weiss ont exécutées entre 1984 et 1986 en polyuréthane et étamine, il nous semblera d'abord que la série manque de cohérence. La teinte à elle seule ne suffirait pas pour relier des objets aussi disparates qu'une oreille interne (*Gleichgewichtsorgan*), un haricot (*Bohne*), un tube (*Röhre*), un appartement meublé (*Möblierte Wohnung*), un animal (*Tier*), une usine (*Fabrik*), une sculpture pourvue d'un titre en italien (*Casa metafisica*), une tour (*Turm*), ainsi que deux pots dont les parois internes portent des questions (*Grosser Fragentopf* et *Kleiner Fragentopf*). En 2006, la série s'enrichit d'un élément supplémentaire : un œuf (*Ei*). Si le travail de Fischli et Weiss se prête ailleurs au surgissement de récits, souvent improbables⁶⁶, on ne peut tenter ici aucun début d'histoire. Nulle amorce de fil narratif ne court entre les sculptures. La cohésion ne leur fait toutefois pas défaut pour autant que l'on accepte de ne pas la chercher dans le passage d'un objet à l'autre.

63 G. Orozco, Interview par Benjamin Buchloh, trad. par D. Collins, *Clinton is Innocent*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1998, p. 130 : « *La DS* est également un vide solide pour le transport, de la même manière que les fruits sont des objets pour transporter les graines. Ils ont des couleurs pour attirer les animaux qui les mangent et qui les rejettent; c'est ainsi que les arbres se reproduisent. Les fruits sont des récipients, tout comme le carton à chaussures, la voiture, la *Yielding Stone*. »

64 J. L. Borges, *L'Aleph*, op. cit., p. 207.

65 G. Orozco, *Photogravity*, op. cit., p. 54 : « Plastilina extendida en el suelo. Voltear. »

66 Dans une conversation avec Patrick Frey au sujet des sculptures en gomme noire, Fischli et Weiss n'ont pas hésité à lier entre elles plusieurs œuvres de la série en déroulant un fil narratif. Si le cheminement d'une étape à l'autre jusqu'au point d'arrivée restait improbable, l'exercice n'en montre pas moins que dans cette série une place est faite au récit. Patrick Frey, *Die Kunst der sanften Abstossung. Über das Gummihafte in den neuen Arbeiten von Peter Fischli und David Weiss*, *Stiller Nachmittag. Aspekte Junger Schweizer Kunst*, Zurich, Kunsthaus Zürich, 1987, repris dans *Fischli Weiss. Fragen und Blumen*, cat. d'exposition, Zurich, Kunsthaus Zürich, 2006, p. 256.

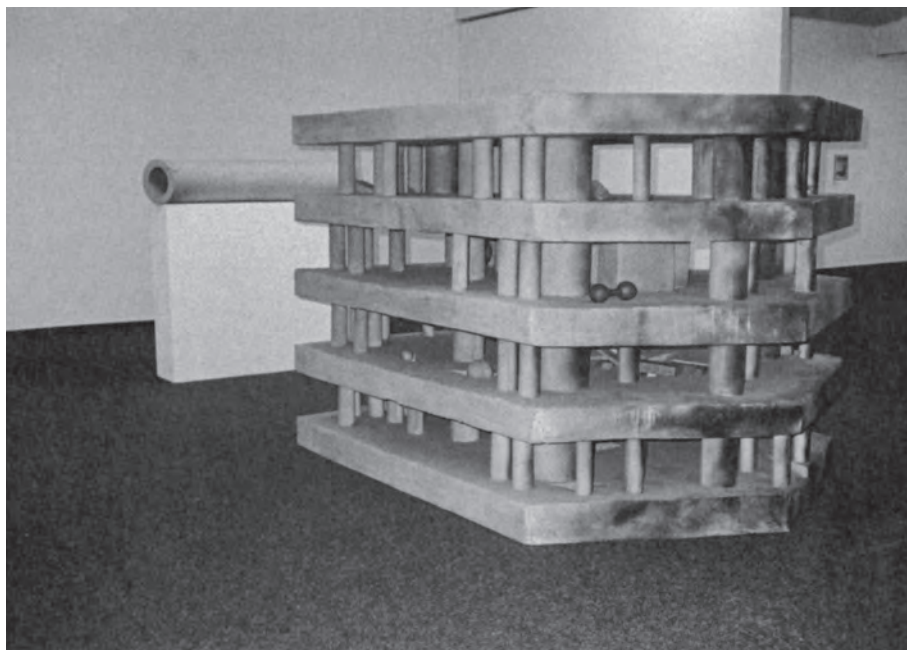


Fig. 16 - Peter Fischli et David Weiss, *Casa metafisica*, 1985
 Polyuréthane, étamine, peinture, 190 x 250 x 200 cm
 Vue d'exposition, Kölischer Kunstverein, Cologne, 1985
 Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

Le lien, qui les unit, réside plutôt dans la relation que chaque sculpture entretient singulièrement avec un thème qui leur est commun à toutes. Parmi les onze objets que compte la série, il n'est en effet pas un seul qui ne pose de près ou de loin la question de l'intérieur. L'unité s'obtient ainsi simplement à partir de la répétition d'un rapport particulier. Dans ce qui suit, nous tirerons parti de ce tout peu serré, où du jeu existe entre les différentes sculptures, pour défaire leur série. L'ensemble sera ouvert au profit de voies transversales formées par l'alignement d'œuvres possédant un même motif. Se tenant au départ d'axes prolongés par des objets extérieurs à la série, les *Sculptures grises* donneront lieu à d'autres regroupements se produisant autour des éléments de la maison, du tuyau et de la perforation.

Aussi bien partirons-nous de *Casa metafisica* pour dérouler le fil de l'intérieur domestique (fig. 16). Cette sculpture est d'abord un titre. La sortie hors de l'allemand pour l'intituler ne semble pas devoir passer inaperçue. Et l'adjectif « métaphysique » n'est pas propre à amoindrir nos attentes. Est-ce bien De Chirico que l'on commence

d'entrevoir ici ? Fischli nous arrête⁶⁷. C'est le saut qu'il ne faut pas perdre de vue. L'intitulé « *Casa metafisica* » nous éloigne de l'objet qu'il nomme. Les associations découlant du titre importent moins que la construction de l'écart. Le point de décrochement prime. Dans l'œuvre de Fischli et Weiss, il n'en est pas toujours ainsi. Au moment où elle fut exécutée, la maison n'était pas seule à être qualifiée de « métaphysique ». Dans les années 1980 et 1990, Fischli et Weiss se servaient en effet – non sans une pointe d'humour – de l'expression « sculptures métaphysiques » pour désigner leur série de *Sculptures grises*⁶⁸. C'est une exigence de simplicité qui fait que les artistes sont passés de la métaphysique à un ton de couleur. Il vaut mieux éviter de renchérir sur les promesses. À l'opposé, le gris prend les sculptures à leur niveau le plus bas. On n'a peut-être même pas véritablement affaire à un intitulé. La dénomination colle à la chose. Elle relève davantage d'une entreprise de description. Le travail qu'elle effectuerait serait en-deçà de la tâche généralement confiée au titre de l'œuvre. *Casa metafisica* a conservé son appellation. Mais dans le va-et-vient qui s'établit entre les deux pôles de l'œuvre et de son intitulé, ce qui fait surtout question, c'est le mot « *casa* ».

En matière de maison, la sculpture nous offrirait plutôt, ainsi que le remarque Fischli, l'image d'un parking⁶⁹. Si le titre prétend à une élévation de la pensée, du côté de l'œuvre seule lui répond une très grande « banalité ». Un autre terme surgit pour prolonger ce rapprochement : « *Gestell* ». *Casa metafisica* constituerait aussi bien une surface de rangement. Toutes les maisons servent à cela. Fischli note pourtant l'étrangeté des objets entreposés sur les divers étages de la sculpture. Des fossés creusés dans le plan horizontal, des sphères, des colonnes, des éléments en forme d'escalier, ces choses qui au dire de l'artiste seraient « inexplicables » ne dessinent-elles pas un trajet en sens inverse, de la banalité du parking ou du rayonnage à une sculpture imprégnée de l'univers de la *Pittura Metafisica* ? On touche peut-être ici à un revirement de la relation entre titre et œuvre qui, malgré l'écart donné au départ, ne tarderait pas à se resserrer. Mais il nous importe au fond davantage de mettre l'accent sur le fait que Fischli et Weiss dotent leur sculpture d'un intérieur. C'est en effet au dedans de l'œuvre que le regard du spectateur est attendu. *Casa metafisica* semble certes au premier abord tenir entièrement dans une vue d'ensemble, mais la présence des éléments placés en son centre montre que l'on ne peut pas se passer d'un examen de détail. Attiré à l'intérieur, le regard n'en est pas moins gêné. Des obstacles se dressent, rendant l'accès tortueux. Regarder au dedans de *Casa metafisica*, ce n'est jamais plus qu'entrevoir.

67 P. Fischli, Conversation téléphonique avec l'auteure, février 2015 : « Titel und Skulptur stehen in grossem Kontrast zueinander. »

68 À titre d'exemple, nous relevons le fait que les œuvres exécutées entre 1984 et 1986 en polyuréthane peint en gris apparaissent sous le titre « Sculptures métaphysiques » dans le catalogue de l'exposition Fischli et Weiss qui s'est tenue au Centre Pompidou en 1992. *Peter Fischli David Weiss*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1992, p. 62.

69 P. Fischli, Conversation téléphonique avec l'auteure, février 2015.

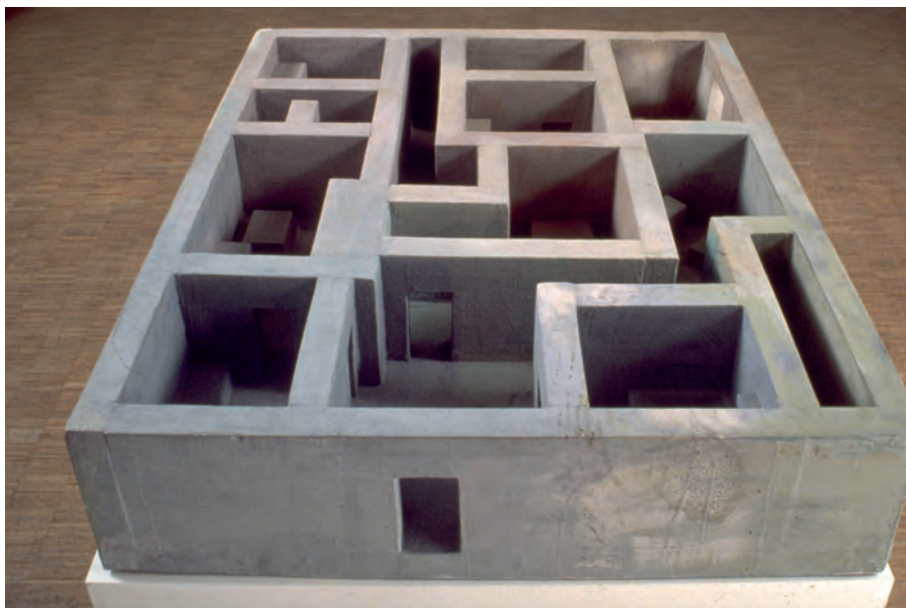


Fig. 17 - Peter Fischli et David Weiss, *Möblierte Wohnung* (Appartement meublé), 1985
 Polyuréthane, étamine, peinture, 30 x 120 x 140 cm
 Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

La teneur du voir n'est pas plus assurée dans une autre sculpture de la série. *Möblierte Wohnung* rend également compte d'un intérieur (fig. 17). Si point n'est besoin ici de se mettre en mouvement, comme dans *Casa metafisica*, pour contourner des poteaux qui bloquent la vue, il n'en est pas moins que le fait de regarder manque d'évidence. *Möblierte Wohnung* opère en effet une crase entre le coup d'œil du dessus et le cheminement au ras du sol. Tout se passe comme si les deux pôles isolés par Robert Smithson se trouvaient réunis. Rien ne subsisterait de l'immense distance qui sépare l'atelier new yorkais de l'artiste où figure une photographie aérienne de la spirale et la marche sur la jetée caillouteuse construite dans le Grand lac salé de l'État de l'Utah. C'est penchés au-dessus de *Möblierte Wohnung* que nous examinons cette sculpture disposée la plupart du temps sur un socle n'excédant pas une cinquantaine de centimètres. Cette vue plongeante nous permet à la fois d'embrasser d'un coup d'œil l'ensemble des éléments et de parcourir une à une les pièces de l'appartement en une déambulation dont seul se charge notre regard. Mais le nom de Smithson n'est pas indissociablement lié à l'alternance de ces deux modes d'approche. Ce qu'une telle description de *Möblierte Wohnung* évoque pour Fischli, c'est, d'une manière très différente, la double articulation du tableau : le fait que celui-ci se présente en tant que surface ne l'empêche pas de s'ouvrir afin de nous laisser pénétrer et nous promener à

l'intérieur⁷⁰. Il ne nous reste alors plus qu'à penser la façon dont *Möblierte Wohnung* aurait renoncé à un accrochage au mur pour prendre place à l'horizontale.

Ce basculement est l'occasion, pour le corps, d'entrer dans l'œuvre. Car loin de la face-à-face vertical entre spectateur et tableau, c'est tout entier que l'on chemine dans *Möblierte Wohnung*. À la faveur de notre capacité de projection, le regard se fait corps. Le plan horizontal qui s'offre à nous est avant tout charnel. Deux figures sont mentionnées par Fischli à propos de cette sculpture : celles de l'architecte et de l'enfant⁷¹. *Möblierte Wohnung* constitue, à en croire l'artiste, un en-deçà du labyrinthe. La sculpture n'en est pas un, elle s'arrête juste avant⁷². Aussi le plan de l'appartement comporte-t-il des erreurs. C'est comme si, pour atteindre la cuisine, il nous fallait traverser la chambre à coucher⁷³. Fischli et Weiss ne font pas œuvre d'architecte, mais *Möblierte Wohnung* se ressent du modèle de la maquette. La façon dont l'artiste décrit cette sculpture dessine un lieu où la maquette est rejointe par la maison de poupée. Issues d'un même processus de réduction, toutes deux adviennent à partir de l'appel qu'elles lancent à l'imagination. Fischli s'attarde sur l'enfant qui joue. Alors que le verbe existe en allemand (*sich vorstellen*), il dit : « *imaginieren*⁷⁴ ». On reste dehors, mais l'intérieur de l'appartement n'en est pas moins intensément habité, dès lors que l'on s'y installe en pensée.

Au-delà de la série des *Sculptures grises*, le motif de la maison continue d'occuper Fischli et Weiss. En 1987, un objet intitulé *Haus (Maison)* fut exécuté en bois et plexiglas pour la deuxième édition de l'exposition de sculptures dans l'espace public de la ville de Munster (fig. 18). Respectant l'alignement des immeubles qui bordent le trottoir, il prend place entre un cinéma et un stand de saucisses, à la faveur d'un interstice qui sert également de parking à vélos. Ses dimensions sont trop importantes pour que l'on songe encore à la maison de poupée, mais on ne peut pas espérer pour autant pénétrer véritablement à l'intérieur. La sculpture pose un problème d'échelle. Si quatre niveaux pour une hauteur totale de trois cent cinquante centimètres ne suffisent certainement pas à accueillir des visiteurs, les portes d'entrée ne sont pas entièrement en dehors de tout rapport avec le corps humain. Seule une bouteille portant les mots « bois-moi » nous manque pour pouvoir, comme Alice, nous glisser dans ce bâtiment. De *Möblierte Wohnung* à *Haus*, les proportions ont changé, mais nous n'avons pas quitté le monde de l'enfance. S'il a abandonné la taille d'une maison de poupée, l'immeuble de Munster ne cesse pas de se présenter comme un jouet.

70 *Ibid.* : « Bilder als Oberflächen zu betrachten, ist eine allgemeingültige Konvention; wir aber begeben uns in die Bilder auch hinein. »

71 *Ibid.*

72 *Ibid.* : « Es ist kein Labyrinth, aber knapp davor. »

73 *Ibid.*

74 *Ibid.*

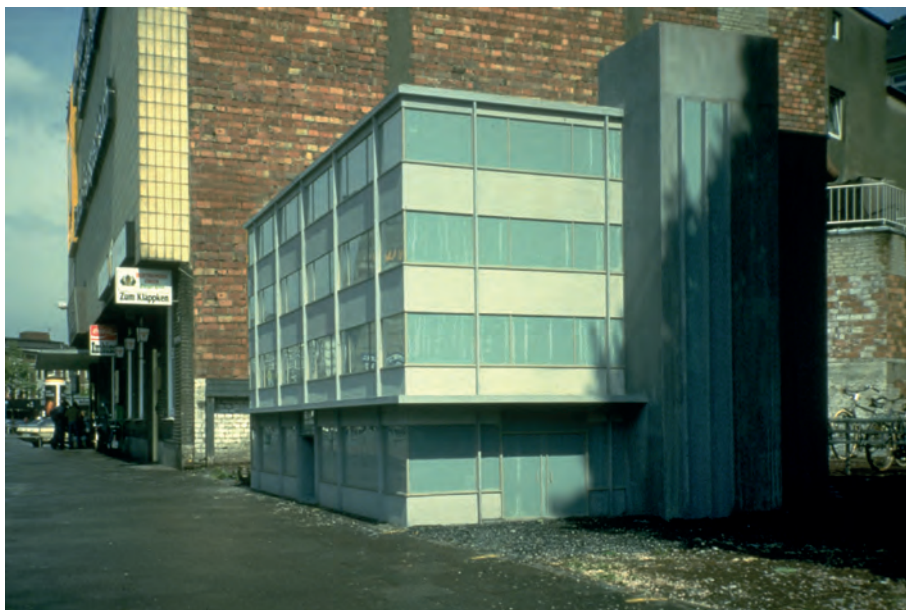


Fig. 18 - Peter Fischli et David Weiss, *Haus in Münster* (Immeuble à Münster), 1987

Bois peint et perspex, 350 x 570 x 410 cm

Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

Mais à quoi bon jouer à ce que l'on fait tous les jours? Entre *Haus* et les bâtiments qui l'entourent, les différences ne sont au fond ni formelles, ou architecturales, ni fonctionnelles. La réduction ne nous porte pas ailleurs. C'est un voyage vers le même.

Une nouvelle fois nous retrouvons-nous à l'extérieur. C'est posté sur le trottoir que l'on examine *Haus*. La place est suffisante : rien ne nous empêche de faire également le tour de l'immeuble. Une deuxième façade surgit alors. Les bureaux donnent sur la rue, tandis que du côté de la cour, tout est prévu pour la sortie de marchandises. *Haus* apparaît aussi bien comme un lieu de production. Dans une interview avec Hans Ulrich Obrist, Fischli suggère de mettre entre parenthèses la réduction dont la sculpture a fait l'objet⁷⁵. Si l'on considère que l'échelle 1 : 1 est maintenue, c'est que l'on voit le bâtiment de loin. Réduire reviendrait à creuser une distance entre l'œuvre et son spectateur. Quand on aperçoit *Haus*, c'est comme si, sans changer de trottoir, on s'était soudain éloigné. Un fossé infranchissable nous sépare de *Haus*. L'impossibilité de nous rapprocher de la sculpture excite l'imagination. Dans les fenêtres en plexiglas se reflètent les alentours. L'intérieur des bureaux reste hors d'atteinte, mais c'est pour mieux l'imaginer.

⁷⁵ Hans Ulrich Obrist, *Der Stoff der Wirklichkeit, Fischli Weiss. Fragen und Blumen, op. cit.*, p. 243.

Ce qui s'étend au-delà de la façade, Fischli et Weiss n'eurent pas de peine à se le représenter. Il y aurait dans l'entrée un réceptionniste assis à côté d'un gommier. On peut également se figurer le mobilier et la décoration, les bureaux des premier et deuxième étages que traversent un comptable ou une stagiaire⁷⁶. Les images défilent, mais qu'en serait-il d'un immeuble où il nous serait permis d'entrer? La sculpture *Haus* réside-t-elle exclusivement dans son renfermement sur elle-même? Des intérieurs accessibles, Fischli et Weiss ne se sont pas privés d'en former le projet. Dans une version différente, l'immeuble de Munster aurait pu accueillir des visiteurs. Les six niveaux annoncés à l'extérieur se seraient changés à l'intérieur en trois niveaux à l'échelle 1 : 1⁷⁷. Fischli se souvient aussi d'un autre projet, destiné au jardin de sculptures du Musée Kröller-Müller à Otterlo : une maison abandonnée en cours de construction⁷⁸. Des barres d'acier se seraient dressées en attendant le béton que l'on n'aurait jamais fini de couler. La hauteur du plafond n'aurait pas excédé un mètre soixante-dix. Ce n'est qu'à la condition de se courber que l'on aurait pu pénétrer dans cette maison. Aucun des deux projets ne fut exécuté. Dans les mots de Fischli, ce furent des « idées rapides⁷⁹ ». Il n'est pas difficile de supposer que la possibilité d'entrer effectivement à l'intérieur de l'œuvre, si elle avait été offerte au spectateur, aurait singulièrement restreint le cours de son imagination. Fischli et Weiss ont peut-être opté finalement en faveur d'espaces où l'on peut se projeter sans véritablement pénétrer, mais les maisons auxquelles ils avaient commencé de réfléchir mettent avant tout l'accent sur l'ouverture du dedans de la sculpture. S'il donne lieu au déploiement de l'imagination, l'intérieur n'est sous le coup d'aucun interdit. Partiel, l'accès est néanmoins libre.

Un même ancrage dans le temps réunit *Haus* et les immeubles photographiés par Fischli et Weiss au début des années 1990, dans la périphérie zurichoise et regroupés dans une série intitulée *Siedlungen, Agglomeration (Cités, agglomération 1992-1993)*. Fischli déroule le fil qui lie les deux ensembles d'œuvres : « C'est aussi ce temps⁸⁰. » L'histoire de l'architecture est chargée de la matérialisation temporelle. Comme la maison de Munster, les barres construites dans les banlieues de Zurich ont la capacité de désigner une période. Le temps prend contour. Entre la fin des années 1950 et les années 1970, le Mouvement moderne se trouve à un tournant. « Le modernisme n'est plus une utopie, il est devenu un pur pragmatisme⁸¹. » L'époque héroïque est

76 *Ibid.*

77 P. Fischli, Conversation téléphonique avec l'auteure, février 2015 et H. U. Obrist, *Der Stoff der Wirklichkeit*, art. cit., p. 244.

78 P. Fischli, Conversation téléphonique avec l'auteure, février 2015.

79 *Ibid.* : « schnelle Idee ».

80 *Ibid.* : « Es war auch diese Zeit. »

81 *Ibid.* : « Und diese Häuser stehen am Ende der Moderne. Zu einem Zeitpunkt, wo die Moderne schon keine Utopie mehr war, sondern nur noch reiner Pragmatismus. »

révolue. Une seconde génération d'architectes modernes approche différemment le réel qu'elle ne soumet plus à une vision de créateur, mais dont elle rend compte au moyen d'un travail de relevés. Quand dans la deuxième moitié des années 1980 ou au début de la décennie suivante, les deux artistes reproduisent ou photographient ces immeubles de la fin du Modernisme, ils mettent en forme le passage du temps. Dans la conversation avec Obrist, Weiss mentionne le sentiment de mélancolie que l'on peut ressentir devant *Haus*⁸². Le passé trouve dans l'histoire de l'architecture un lieu propice à la cristallisation. Fischli relie les cités photographiées dans la série *Siedlungen, Agglomeration* aux étapes de la propre vie des artistes : « Ces immeubles furent construits durant notre enfance et notre jeunesse, alors que nous étions enfants, adolescents, jeunes gens, adultes⁸³. »

La vie, c'est bien d'elle qu'il est au fond question dans la série *Siedlungen, Agglomeration* (fig. 19). Et ce n'est pas seulement celle dont l'architecture condense les images. Fischli dit d'elle qu'elle se déroule derrière les fenêtres et les façades des immeubles photographiés⁸⁴. Nous la guettons aux rideaux écartés, au store à peine relevé. Point n'est besoin de plus, nous la connaissons. Et depuis l'extérieur, nous la reconnaissons. L'intérieur de ces appartements ne nous est assurément pas étranger. Nous sommes sans doute déjà entrés dans de tels immeubles. Or nous tenons-nous devant ces photographies comme devant *Haus* à Münster? Nous faut-il recourir à notre imagination pour reconstituer la vie qui passe entre ces murs? L'intérieur est-il – comme le décrit Fischli – véritablement soustrait à notre vue? Photographie après photographie, la série *Siedlungen, Agglomeration* met au jour un vide qui s'étend au centre de la composition (fig. 20). Les bâtiments encerclent cet espace et lui donnent forme. Ils sont repoussés à l'arrière-plan. Ce qui d'abord s'offre à nous le plus souvent, c'est la végétation. La répartition du vide et du plein dans ces photographies laisse apparaître ces espaces verts comme des intérieurs. Il serait là, sous nos yeux, l'espace domestique. Ce n'est pas nécessaire de le chercher au-delà des fenêtres et des façades. Fischli et Weiss opèrent un renversement en faisant de l'intérieur un lieu à ciel ouvert. Leurs photographies montrent que le chez-soi ne s'arrête pas à l'appartement. Il imprègne les endroits environnants. L'espace se trouve comme retourné sur lui-même. Le dedans se présente au dehors. L'intérieur s'avance vers nous, il est en-deçà des immeubles.

82 H. U. Obrist, *Der Stoff der Wirklichkeit*, art. cit., p. 243.

83 P. Fischli, Conversation téléphonique avec l'auteure, février 2015 : « Diese Häuser wurden gebaut, als wir selber aufwuchsen. Als wir Kinder waren, Teenager, junge Erwachsene, in dieser Zeit wurden solche Häuser gebaut. »

84 *Ibid.* : « Der Innenraum befindet sich dann hinter diesen Fenstern. Den stellt man sich vor, den kennt man, weil man schon in solchen Häusern drinnen war. Man hat gewisse Vorstellung von solchen Wohnungen. Die werden nie gezeigt, aber wir wissen ja: Hinter diesen Fenstern und Fassaden spielt das Leben der Menschen sich ab. Das alles findet jedoch in unserer Vorstellung statt. »



Figs 19 et 20 - Peter Fischli et David Weiss
Siedlungen, Agglomeration (Lotissement, agglomération), 1993
Photographies c-prints, 16 x 24 cm

Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

Trous et tuyaux

Ce n'est pas d'une façon semblable que les onze éléments de la série des *Sculptures grises* suscitent le thème de l'intérieur. Des regroupements sont néanmoins possibles. On peut ouvrir la chaîne de l'intérieur domestique (*Casa metafisica* et *Möblierte Wohnung*) aux bâtiments assumant une fonction différente (*Fabrik* et *Turm*). D'autres éléments de cette série rejoignent les sculptures déjà citées dès lors qu'au moyen d'une généralisation l'on aborde ce qui est bâti comme une enveloppe autour du vide. Dans cette expression, on reconnaît assurément la manière dont Martin Heidegger et Jacques Lacan ont décrit l'activité du potier⁸⁵. Les vases (*Grosser Fragentopf* et *Kleiner Fragentopf*) ne sont pourtant pas seuls à correspondre à cette description. Un tube (*Röhre*) ceint pareillement l'espace. Et privée de ses graines, une cosse (*Bohne*) ne se rapproche-t-elle pas de la forme de cet objet ? Dans la sculpture de Fischli et Weiss, elle n'est cependant pas entièrement vidée. Il nous faut alors encore penser à ce qui abrite un intérieur habituellement plein : la coquille de l'œuf (*Ei*), la peau de l'animal (*Tier*).

Les objets s'additionnent pour produire une chaîne qui pourrait au gré des tournants s'étendre indéfiniment. Mais à quel titre l'élément du trou est-il à même d'intégrer cette série ? La perforation ne relève-t-elle pas du registre formel ? Comment un trou prolongerait-il une suite d'objets ? Cette répartition ne laisse pas pourtant d'être quelque peu rapide. Fischli associe fréquemment trous et tubes⁸⁶. Ce rapprochement ne manquerait pas ainsi de nous autoriser à considérer les ouvertures pratiquées dans certaines œuvres comme un extrême rétrécissement de tuyaux. Mais si la perforation fait partie de la série des *Sculptures grises*, c'est du fait qu'elle alimente la thématique de l'intérieur en donnant lieu à une circulation entre dedans et dehors. Ce qui, depuis l'extérieur, tire parti d'elle pour se porter au-dedans de l'œuvre, c'est d'abord le regard. Durant les années 1990, Fischli et Weiss ont surtout percé les boîtes de pizza qui apparaissent dans leurs installations d'objets en polyuréthane. Les trous dont furent munies, quelque deux décennies plus tard, les sculptures figurant des socles continuent de sceller le rapport que la perforation entretient avec le voir.

Au milieu des années 1980, des ouvertures furent uniquement attribuées à la sculpture grise intitulée *Tier (Animal)* (fig. 21). Quand il décrit celle-ci, Fischli pointe principalement les traits qui la rattachent aux humains. Aussi n'est-il pas inutile de se demander pour commencer ce qui, outre le titre, renvoie ici à un animal. N'est-ce pas dans l'axe horizontal que ce caractère réside ? Ce sont les quatre pattes

85 Martin Heidegger, *La chose* [1950], *Essais et conférences*, trad. par A. Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 194-223 et Jacques Lacan, *Livre VII. L'éthique de la psychanalyse 1959-1960*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 144-146.

86 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, octobre 2013.



Fig. 21 - Peter Fischli et David Weiss, *Tier (Animal)*, 1986

Polyuréthane, étamine, peinture, 85 x 45 x 50 cm

Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

qui font l'animal. Pour le reste, la sculpture présente un visage que l'artiste qualifie d'humain. Et elle comporte les neuf ouvertures « qu'animaux et humains possèdent en commun⁸⁷ ». Ce compte ne pose pas de problème si ce n'est, selon Fischli, pour les yeux. Avons-nous affaire dans ce cas à des trous? Cette façon de les aborder équivaldrait à une simplification⁸⁸. Mais en prenant cette question par l'autre bout, nous devons encore prêter attention à l'usage que le spectateur fait de ces ouvertures. Le corps de *l'Animal* est creux. Les trous répondent aussi bien à la curiosité d'explorer l'intérieur de la sculpture. Et si l'on désire jeter un coup d'œil, il est un lieu désigné, qui offre la vue la plus complète. C'est une lucarne pratiquée à l'arrière de *l'Animal*.

⁸⁷ P. Fischli, Entretien téléphonique avec l'auteure, février 2015 : « Das Tier hat die neun Löcher, die wir haben; die neun Öffnungen, die sowohl Menschen wie Tiere besitzen. »

⁸⁸ *Ibid.*

Repartons précisément de cet endroit. *L'Animal* comme un tout se défait au profit d'une suite d'étapes. Il apparaît comme un parcours qu'il met en place pour engager le regard. Le spectateur commence par se pencher en avant. Les quelques quatre-vingts centimètres de hauteur du socle ne suffisent pas pour rester droit. Il faut se baisser afin de pouvoir coller son œil à l'ouverture qui, en dessous d'une amorce de queue, ne peut figurer que l'anus de *L'Animal*. L'obscurité de l'intérieur est uniquement rompue par des trous de lumière, deux yeux, des narines, une bouche formant comme un masque (fig. 22). Ce visage fait face au spectateur dont le regard a traversé le corps horizontal de *L'Animal*. L'association de l'œil et de l'anus ne manque pas de faire songer à Georges Bataille, mais en dehors de la déclinaison formelle de la circularité⁸⁹, la sculpture de Fischli et Weiss est étrangère au mode érotique de *l'Histoire de l'œil*. Ce rapprochement ne devrait toutefois pas être trop vite écarté, mais si on le maintient, c'est en tirant plutôt du côté des textes écrits pour la revue *Documents*. Entre article (« Le gros orteil ») et entrée du Dictionnaire critique (« Informe »), Bataille n'a pas cessé de démonter l'architecture humaine, de la rappeler vers le bas⁹⁰. Il n'en va pas autrement dans le parcours du regard aménagé par la sculpture de Fischli et Weiss. Voir revient, pour le spectateur, à renoncer à sa verticalité, à accepter de s'aligner sur l'axe horizontal de *L'Animal*. La rencontre des regards, le face-à-face se produisent à la condition pour l'œil du spectateur d'en passer par le trou de l'anus.



Fig. 22 - Peter Fischli et David Weiss, *Tier (Animal)*, vue de l'intérieur, 1986

Polyuréthane, étamine, peinture, 85 x 45 x 50 cm

Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

⁸⁹ Voir Roland Barthes, *La métaphore de l'œil* [1963], *Essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1964, p. 239.

⁹⁰ Georges Bataille, *Documents* n° 6, novembre 1929, p. 297-302 et n° 7, décembre 1929, p. 382 (revue rééditée Paris, éditions J.-M. Place, 1991).



Fig. 23 - Peter Fischli et David Weiss, *Röhre (Tube)*, 1985

Polyuréthane, étamine, peinture, 40 x 177 x 70 cm

Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

Est-ce du discrédit que le voir subir dans *L'Animal*? Fischli et Weiss ne nous avaient pas habitués à cette posture. Leur ton n'est nullement semblable à celui de Bataille. L'entreprise de *Documents* réside en une attaque des positions idéalistes. Elle ne fait certainement pas partie des projets des deux artistes. Et pourtant Fischli et Weiss pourraient bien retrouver Bataille sur le terrain de l'abaissement. S'ils ne se soucient pas de porter atteinte à l'idéalisme, leur travail procède d'une pensée par le bas. À quelles figures peut-on l'associer? Celle de l'idiot est souvent mentionnée. Fischli rappelait dans un entretien l'intérêt des débuts pour ce qui est bête, pour ce dont on ne fait aucun cas⁹¹. C'est une aire d'inscription du travail qui est tracée ici : le pas grand chose. Mais si les artistes partent du bas, ce n'est pas en attendant l'amorce d'une remontée. Leur œuvre fait sens en se maintenant au ras du réel. Et ils commencent toujours en faisant comme si de rien n'était⁹².

Le *Tube (Röhre)* n'est jamais exposé très loin de *L'Animal* (fig. 23). Si ce voisinage s'impose du fait de l'appartenance des deux sculptures à la même série, il n'en est pas

91 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « das Blöde, das Schäßige ».

92 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, octobre 2013. À propos de l'espace intérieur des tuyaux taillés en polyuréthane, l'artiste dit : « Dass man nicht gleich mit Metaphysik zu operieren beginnt, sondern immer so tut, als wäre es eigentlich nichts. »

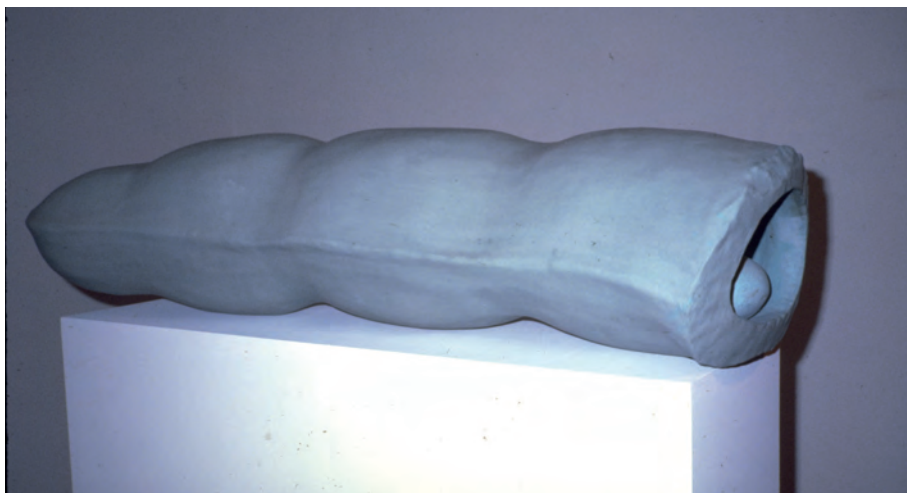


Fig. 24 - Peter Fischli et David Weiss, *Bohne (Haricot)*, 1986
 Polyuréthane, étamine, peinture, Ø 50 cm, hauteur 140 cm
 Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

moins déroutant. Car dans le passage de l'une à l'autre, on oscille entre des modes divergents du voir. Le *Tube* attire certainement lui aussi le regard du spectateur dans son espace intérieur, mais là s'arrêtent les similitudes entre les deux œuvres. La hauteur du socle sur lequel le *Tube* est disposé, ainsi que la béance que celui-ci présente, rendent superflue toute inclinaison du corps du spectateur souhaitant jeter un coup d'œil sur l'envers de la sculpture. Aucun abord n'étant privilégié, le *Tube* peut être pris par l'un ou l'autre bout. Et dès lors qu'il s'engage à l'intérieur, le regard ne cessera pas de s'enfoncer. Il ne parviendra jamais à une issue. Il ne rencontrera jamais d'autres yeux capables de lui retourner son regard. En raison de sa courbure, le *Tube* nous bloque définitivement à l'intérieur, en nous refusant toute possibilité de sortie. À force de scruter ses parois internes, il nous apparaît comme possédant une longueur sans fin. Si l'on se fie aux calculs de Fischli et Weiss, l'ajout de deux millimètres suffit à nous empêcher de le traverser du regard. « C'est le plus court chemin vers l'infini⁹³ ! » Peu de choses distinguent une cosse d'un tube. Le *Haricot (Bohne)* agrandi de Fischli et Weiss appuie sur sa ressemblance avec le *Tube* (fig. 24). Il est certes fermé à une extrémité, mais notre regard s'engouffre pareillement en lui. Placées à l'intérieur, des graines scandent notre progression. Nous les apercevons clairement au début, mais elles

93 P. Fischli, Entretien téléphonique avec l'auteure, février 2015 : « Unter den *Grauen Skulpturen* gibt es diese gekrümmte Röhre. Eine Röhre, die leicht gekrümmt und etwa zwei Millimeter zu lang ist, damit man nicht durchsehen kann. Man könnte durchsehen, wäre sie zwei Millimeter kürzer. Sie stellt den kürzesten Weg in die Unendlichkeit dar. »

finissent au fond par se dissoudre dans l'obscurité. Le voir, tel qu'il est mis en forme ici, va de pair avec la disparition, avec ce que l'on doit laisser nous échapper. Loin de nous donner les moyens de tenir ou de nous trouver en position de maîtrise, il inscrit en nous le sens de la perte.

De la série des *Sculptures grises* aux éléments qu'énumère le titre *Röhren, Ecken, Wände* (Tubes, coins, murs) et qui furent exposés en 2011 à la Biennale de Venise, l'intérêt de Fischli et Weiss pour les tubes et les tuyaux n'a pas faibli. Dans les installations d'objets en polyuréthane que les artistes commencent d'exécuter au début des années 1990, on le reconnaît aussi bien dans les répliques de rouleaux de ruban adhésif que dans des cylindres mimant les préfabriqués en béton utilisés pour la canalisation. Mais si à la suite du *Tube* et du *Haricot*, nous examinons ici une pièce intitulée *Kanalvideo* (1992), ce n'est pas du fait qu'elle constitue une déclinaison de plus de ce motif (fig. 25). Le lien entre elle et les *Sculptures grises* réside plutôt dans l'exploration des modalités du voir. La tâche qui semble être celle de *Kanalvideo* consiste à porter jusque sous nos yeux ce qui avant était enfoui sous la terre. Le matériau se trouvant au départ de ce travail, Fischli et Weiss l'auraient découvert au hasard de leurs promenades, en tombant sur un véhicule du Service des eaux de la Ville de Zurich à l'intérieur duquel deux employés surveillaient un moniteur. Les images que ceux-ci examinaient étaient enregistrées par une caméra souterraine et servaient à vérifier l'état du système d'égouts. Les artistes feront en sorte d'obtenir plusieurs dizaines d'heures de prises de vue.

Si les images sont toutes trouvées, la vidéo prit forme à partir de leur transformation. Fischli et Weiss modifièrent leur couleur en ajoutant parfois des teintes vives. Mais *Kanalvideo* résulte surtout d'un travail de montage. Le matériau de départ comportait essentiellement des moments d'arrêt, le contrôle de l'état des canalisations nécessitant des pauses dans le trajet durant lesquelles l'inspection se faisait au moyen de la tête pivotante d'une caméra. Ce sont ces endroits qui furent d'abord éliminés, Fischli et Weiss privilégiant au contraire un lent mouvement de progression à l'intérieur du tunnel. *Kanalvideo* apparaît ainsi comme une traversée qui ne connaît pas de fin. On avance continûment sans pour autant parvenir quelque part. Cet « interminable voyage dans le tuyau⁹⁴ » nous happe (fig. 26). On finit par se sentir aspiré au dedans de la canalisation. Les conditions fixées par les artistes pour la présentation de *Kanalvideo* contribuent également à cet effet. Le film est habituellement projeté dans une salle séparée du reste de l'espace d'exposition, sur un écran dont les dimensions ne sont pas établies *a priori*, mais se trouvent dans un rapport de correspondance avec celles du lieu et se doivent d'abord d'être englobantes⁹⁵.

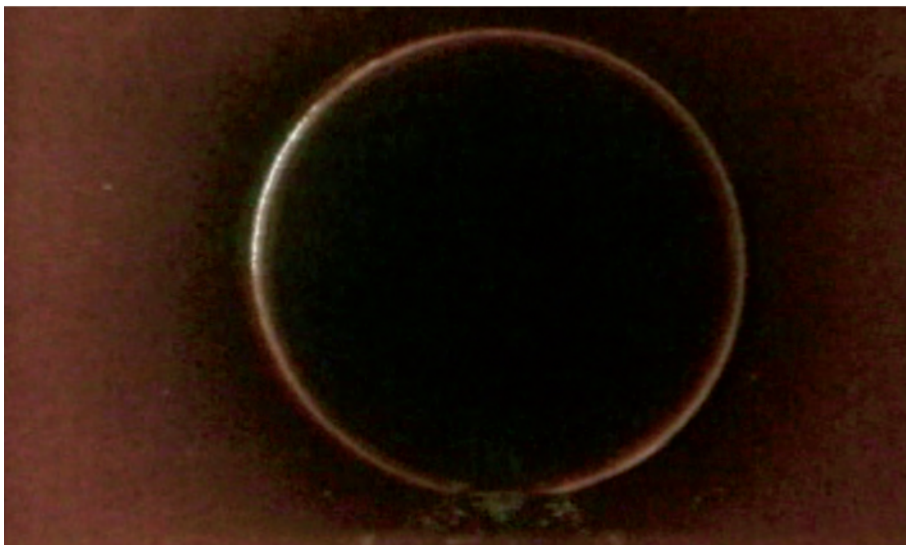
94 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « eine Endlosfahrt durch die Röhre ».

95 P. Fischli, Entretien téléphonique avec l'auteure, février 2015 : « *Kanalvideo* ist als Großprojektion gedacht. Ich kann nicht sagen: Die Leinwand ist ein Meter fünfzig oder drei oder fünf Meter, aber sie steht immer im Verhältnis zum Raum in beachtlicher Größenordnung. »



Figs 25 et 26 - Peter Fischli et David Weiss, *Kanalvideo (Vidéo-canalisation)*, 1992
Vidéo, 60 minutes

Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber



Figs 27 et 28 - Peter Fischli et David Weiss, *Kanalvideo (Vidéo-canalisation)*, 1992
Vidéo, 60 minutes
Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

Assis pour visionner la vidéo, c'est de tout son corps que le spectateur plonge dans ses profondeurs.

Mais cet engagement corporel dans l'œuvre ne va pas à l'encontre de la capacité de celle-ci à donner lieu à des jeux proprement optiques. *Kanalvideo* trouble les distinctions habituellement faites entre l'œil et le corps en s'adressant tant à l'un qu'à l'autre. À propos de la taille de la projection, Fischli dit qu'elle doit permettre au spectateur d'entrer dans le tuyau corporellement et optiquement⁹⁶. C'est certainement par l'intermédiaire de la vue que le corps pénètre dans l'œuvre. Mais le rôle de l'œil ne s'arrête pas là. Devant *Kanalvideo*, on assiste au surgissement des images les plus inattendues. À l'absorbement succède l'éruption. Le mouvement s'inverse. On cesse de s'enfoncer pour percevoir des coulées jaillir dans notre direction. On croit voir mille images différentes (fig. 27). Les surfaces granuleuses que montre *Kanalvideo* se prêtent aux saillies de l'imagination. Ce que nous voyons ne fut pas forcément enregistré sur la pellicule. Et l'on peut très bien ajouter que ce qui passe à l'écran ne se trouvait pas forcément sur place, dans les canalisations. Les images que nous visionnons ne rendent pas compte en effet d'une réalité qui leur est extérieure. Alors qu'ils sont employés pour les recueillir, ce sont les moyens techniques eux-mêmes qui les produisent. Il est ainsi peu de plans dans *Kanalvideo* qui ne comportent pas un cercle lumineux. On se doute que cette auréole n'existe pas en tant que telle. Elle paraît au moment du passage à l'image. C'est l'inspection filmique du tunnel qui la fait advenir. En réfléchissant la lumière, le bord résultant de l'emboîtement d'un tuyau dans un autre est mis en évidence par le système d'éclairage dont est munie la caméra (fig. 28). Ce cercle qui accompagne notre traversée est aussi un œil unique qui nous rend notre regard. Sa persistance nous évite d'oublier que la profusion d'images dont *Kanalvideo* provoque le défilement doit à tout instant être ramenée vers un fond aveugle : œil de la machine, fouillant l'obscurité.

Les sculptures en gomme noire

« Toutes les armoires sont pleines », écrivait Gaston Bachelard⁹⁷. Pour celui qui tente de décrire ce qu'il imagine avant ce qu'il connaît, ce qu'il rêve avant ce qu'il vérifie, il est impossible de ne pas meubler en pensée des espaces du dedans. « Un tiroir vide est *inimaginable*⁹⁸. » Il est peu probable que les sculptures en gomme noire de Fischli et Weiss participent entièrement de ce que Bachelard nomme « une phénoménologie du caché », dont tiendraient tiroirs, coffres et armoires. On peut néanmoins ne pas écarter le caché et essayer de le serrer au plus près. Il constituerait un fil qui, dans cette

96 *Ibid.* : « So dass man sich körperlich, optisch in dieses Rohr hineinbegeben könnte. »

97 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 19.

98 *Ibid.*

série de sculptures, s'étire jusqu'en son contraire : révéler. Faire remonter à la lumière, rendre visible ce qui est enfoui dans la terre comme une racine (*Wurzel* 1987) ou dans le corps comme le cœur (*Herz* 1987). L'action consistant à mettre au jour, à tirer vers la surface, figure elle-même dans une des sculptures de Fischli et Weiss qui montre deux employés occupés à plonger le tuyau d'un camion de nettoyage dans des profondeurs auxquelles donne accès le retrait d'une plaque d'égouts (*Pumpwagen* 1987). Le tiroir, de même que le panier compartimenté à couverts, exhibent ici leur intérieur. Ils sont extraits du buffet où ils avaient leur place et ils sont vides. D'autres sculptures de cette série, comme l'armoire (*Kästchen* 1987), le pouf marocain (*Marokkanisches Sitzkissen* 1987) ou le tabouret cubique (*Hocker* 1987) semblent au contraire définitivement fermées sur elles-mêmes, enroulées autour de leur centre. A-t-on affaire à des images dont Bachelard disait qu'elles étaient celles de « l'espace heureux⁹⁹ » ? Leur tonalité semble différente, mais il n'en est pas moins que leur capacité d'ouvrir à la rêverie est décuplée dès lors qu'elles sont repliées sur elles-mêmes. Cacher n'est ici pourtant pas autre chose que révéler. Occulté ou mis à nu, c'est toujours vers leur intérieur que les sculptures en gomme nous appellent.

Cet appel, on l'entend sans savoir qui l'a lancé. Provient-il du fond de l'armoire ou du tiroir ? Ne concerne-t-il alors que les choses effectivement pourvues d'un intérieur ? Est-ce à dire par conséquent que c'est plus précisément le motif qui en elles nous appelle au dedans ? Nombreux sont en effet les objets reproduits dans cette série qui assument une fonction de contenants ou – mais cela n'est guère différent – qui nous accueillent en leur intérieur : la voiture (*Auto* 1986-87), le vase (*Vase* 1986-87), la maison (*Haus* 1986-87), des immeubles (*Siedlung* 1987), des boîtes de crème et des flacons de parfum ou de lotion après-rasage (*Mann intim* 1987). La question de l'intérieur se pose encore d'une autre façon dans le disque trente-trois tours (*Schallplatte*) que Fischli et Weiss ont exécuté en 1988 pour la revue *Parkett*, en remplaçant le vinyle par de la gomme. Dans le texte accompagnant cette édition, Bice Curiger raconte avoir pris le risque de compromettre définitivement la pointe de lecture de son appareil afin de découvrir la musique que cet objet contenait¹⁰⁰. Mais qu'en est-il des sculptures de cette série qui rendent compte de choses dont il est impossible d'occuper l'espace intérieur ? Devant le pouf marocain ou le tabouret cubique, on croirait déceler comme un battement provenant du dedans. S'il est inaccessible, le centre de ces objets ne vaut pas moins que celui des choses destinées à s'ouvrir. Le pouf et le tabouret montrent ainsi que dans les sculptures en gomme, l'impulsion vers l'intérieur ne tient pas uniquement au motif représenté : elle est bien plus le fait du matériau.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁰ Bice Curiger, *Schallplatte*, *Parkett* n° 17, 1988, p. 72.

Aussi ne peut-on pas produire une chaîne d'associations plus appropriée que celle de l'éditeur zurichois Patrick Frey, quand, à propos de la série de sculptures en gomme de Fischli et Weiss, il mentionne des pneus de voiture, des tuyaux d'arrosage, des ballons et des bateaux gonflables¹⁰¹. Ce qui relie ces objets, ce n'est pas seulement le vide qu'ils renferment, mais également, comme l'écrit Frey au sujet d'une poêle et d'un vase Ming, la stricte dépendance entre ce vide intérieur et la possibilité de faire usage d'eux¹⁰². Surgissant en relation avec les sculptures, ces objets énumérés tirent celles-ci du côté de leur matériau. Dans une veine humoristique, l'auteur offre un parcours de plusieurs stations du caoutchouc synthétique. Se servant de l'image d'un ballon qui se dégonfle, il dépeint plaisamment la perte de quelque chose qui est bien plus que de l'air : le souffle, l'âme¹⁰³. Au-delà de l'objet, c'est le matériau lui-même qui se trouve doté d'un caractère proprement pneumatique. Le caoutchouc dont sont faites les sculptures de Fischli et Weiss donne lieu à des objets contenant plus que du vide. Ce pourrait être la gomme qui, dans le pouf marocain et le tabouret cubique, s'anime d'un mouvement semblable à une respiration.

Tout autre est le regard porté par Fischli sur ces sculptures. Aux antipodes de la légèreté propre aux enveloppes gonflées d'air, l'artiste appuie sur la massivité des moulages en caoutchouc. Sa parole n'est pas uniquement celle d'un homme qui sait comment produire des sculptures en gomme. Fischli adopte de plus le point de vue du témoin ou du spectateur : il assiste au dénouement du matériau. Sa description prend plutôt le cours d'une tentative de reconstitution. Il dit : « c'est comme si ». Comment penser le caractère massif du caoutchouc ? C'est une poussée qui part du dedans. La gomme est comme l'intérieur rempli de quelque chose qui se déploie vers l'extérieur. C'est dans ce mouvement d'expansion que l'objet prend finalement forme¹⁰⁴. Fischli rend compte d'un passage continu du dedans au dehors. La forme résulterait d'une dilatation de ce qui au départ est un noyau. Mais du centre à la surface de l'objet, nul endroit n'est moins plein qu'un autre : « gomme massive de part en part¹⁰⁵ ».

Force est de constater que les images suscitées par les sculptures en gomme sont loin d'être consonantes. D'un côté, il y a le flottement, l'apesanteur, le suspens du poids : un ballon qui s'envole, un canot pneumatique sur l'eau. De l'autre, la chute. Fischli imagine une armoire en caoutchouc jetée depuis le cinquième étage. Pas une bosse, pas une crevasse. On pourrait difficilement trouver un matériau plus résistant.

101 Patrick Frey, Die Kunst der sanften Abstossung. Über das Gummihafte in den neuen Arbeiten von Peter Fischli und David Weiss, *Stiller Nachmittag. Aspekte Junger Schweizer Kunst*, Zurich, Kunsthaus Zürich, 1987, repris dans *Fischli Weiss. Fragen und Blumen*, *op. cit.*, p. 256-257.

102 *Ibid.*, p. 257.

103 *Ibid.*

104 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « Gummi hat dieses Massive, wirkt wie das gefüllte Innere von etwas, das nach aussen expandiert und am Ende dann diesen Gegenstand formt. »

105 *Ibid.* : « Massiver Gummi durch und durch. »

Ni le fer, ni l'acier ne sont aussi indestructibles que le caoutchouc massif¹⁰⁶. Les sculptures en gomme n'en paraissent pas moins habitées. Elles semblent se replier autour d'un lieu central autre. Le vide doit les traverser. Que faire de cette disjonction entre l'excessivement plein que révèlent les éléments matériels de l'œuvre et son mode d'apparition? Comment allier la lourdeur procédant de la forte densité du caoutchouc au frémissement dont les objets se montrent capables? On ne renonce pas au souffle du fait que le centre n'est pas creux. Il nous le faut tenir même en l'absence d'un intérieur vide. Peut-être cette respiration n'est-elle après tout rien d'autre que le mouvement même du matériau, gonflant dans le moule pour donner forme à l'objet.

Quand dans la deuxième moitié des années 1980, Fischli et Weiss recourent à la gomme, ils interrompent le cours d'une production en polyuréthane qui ne tardera pas à reprendre une fois cette série de sculptures terminée. Que vient modifier le recours à cet autre matériau? Est-ce la façon même d'aborder la question de la chose? Dès lors qu'il est lourd et noir, le caoutchouc bouscule-t-il la pensée de l'objet? Partons d'une observation qui laisse de côté le matériau employé. Les objets en gomme occuperaient une position intermédiaire entre les *Sculptures grises* (1984-86) et les répliques en polyuréthane des années 1990. Le changement qui, indépendamment du matériau, se fait jour dans la série des moulages en caoutchouc, tient au caractère de la chose. Dans les *Sculptures grises*, c'est l'objet en soi qui prévaut, sa capacité à rendre compte d'un thème, à matérialiser la notion d'intérieur. Il en est également ainsi de certaines œuvres en gomme, comme le cœur ou la racine. D'autres œuvres de cette série se rapprochent cependant des sculptures que Fischli et Weiss commencent d'exécuter au début des années 1990. Si les marques et les logos sont inexistantes dans les sculptures en gomme, ce n'est déjà plus l'objet pris en absolu qui importe, mais l'article, un certain modèle choisi parmi d'autres. On aperçoit désormais le large éventail des possibilités, rattachées à une fonction unique. La sculpture donne lieu à l'évocation de la variété. L'objet comme produit fait advenir une chaîne entière d'options. Si toutes ne figurent pas dans la série de sculptures, elles sont néanmoins présentes. Après le *Pouf marocain* et le *Tabouret*, la liste peut se continuer. Le moulage d'articles spécifiques ouvre l'objet en tous sens. On se met à songer à un utilisateur dont on pourrait se plaire à reconstituer le portrait. Mais ce que l'on commence surtout d'entrevoir, c'est le grain du temps où les objets s'inscrivent. Le trente-trois tours reproduit en 1988 suscite ce pan temporel des choses. Il ne paraît pas seul. Le disque compact, que Fischli et Weiss mentionneront plus tard dans leur travail, lui tient déjà compagnie.

Le pouvoir de transformation du matériau ne fait pas de doute. L'objet sera certainement devenu tout autre dès lors qu'il est moulé en caoutchouc. Mais autant l'annoncer sans plus attendre, gomme et polyuréthane effectuent à cet égard un

106 *Ibid.*

même travail. Ils s'acquittent pareillement de cette opération qui, malgré le mot qui la dit en français, porte moins sur la forme que sur le sens des choses : transformer. Une même expression survient dans les propos de Fischli quand il décrit ce que non seulement les répliques taillées dans les années 1990, mais aussi les moulages exécutés entre 1986 et 1988 font à l'objet. Quel que soit leur matériau, ces œuvres dessinent « une place vide » (« *eine Leerstelle* »). Débarrassée de l'usage que l'on aurait pu faire de l'objet, la sculpture qui le reproduit creuse un espace. Ce vide, la légèreté poreuse du polyuréthane n'est pas plus à même de l'engendrer que la forte densité du caoutchouc. Dans l'œuvre de Fischli et Weiss, il n'y aurait pas de rapport privilégié entre tel objet et tel matériau. Un véritable mouvement de migration d'un matériau à un autre est en effet imprimé à certains motifs qui reviennent tout au long du travail des deux artistes. Dans l'exposition qui s'est tenue en 2014 à la galerie Matthew Marks à Los Angeles, le tabouret cubique refait ainsi une apparition, mais la gomme a disparu au profit du polyuréthane peint en noir. Le léger pèse ici tout autant que le lourd. En se servant à nouveau du polyuréthane après avoir employé le caoutchouc, Fischli et Weiss ne se détournent pas de la consistance des choses pour aller vers la superficialité. Et inversement, le poids de la gomme ne rend pas plus substantiels les objets moulés dans ce matériau.

De part et d'autre, un épaissement est en cours, mais il ne procède pas de la même manière. Les différences existant entre les deux groupes d'œuvres ne tiennent pas uniquement en effet au mode de production de la sculpture. C'est avant tout la notion d'objet qui se construit différemment dans les moulages en gomme et dans les répliques en polyuréthane. La position adoptée à l'égard de l'image les distingue les uns des autres. Les sculptures, dont la série commence au début des années 1990, placent l'image au point de départ de l'objet. Mais les deux éléments ne tardent pas à intervertir les rôles. L'image se fait objet. Elle se développe en profondeur en s'étirant latéralement. Elle s'étend au-delà de la surface et tire parti de la mousse qui forme la sculpture. Une telle expansion n'est certainement pas étrangère aux œuvres en gomme, mais elle se produit dans la direction contraire. Le caoutchouc fuit l'image. Absorbant la lumière, il annule la possibilité de saisir l'objet au premier coup d'œil. Il nous attache à ce qui échappe à la vue. Le regard plonge et cherche du côté de l'intérieur. À l'opposé des sculptures en polyuréthane, les objets en gomme poussent depuis leur centre et celui-ci tire peut-être parti de ce mouvement pour quitter le lieu hors d'atteinte où l'on imagine habituellement qu'il se trouve.

Peu de matériaux nous ramènent en pensée au dedans de l'objet aussi sûrement que le caoutchouc. Susciter un questionnement sur l'intérieur semble compter au nombre de ses propriétés véritablement physiques. C'est sans doute ce fil que Fischli et Weiss ont souhaité dérouler plus avant quand, en 2012, ils sont revenus à ce matériau. Le groupe de sculptures intitulé *Röhren, Ecken, Wände* (2011) fut d'abord



Fig. 29 - Peter Fischli et David Weiss, *Röhre, Ecke, Wand* (*Tube, coin, mur*), 2011
Terre crue, dimensions variables
Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

exécuté en terre crue (fig. 29). À la Biennale de Venise où il fut exposé en 2011, il était accompagné d'une image projetée montrant un sol lunaire. De retour à Zurich, une nouvelle étape attendait ce travail. Les deux artistes décidèrent de l'augmenter d'une version en gomme noire. Cet ajout viendrait conforter une exploration de la sculpture sur ses deux versants artisanal et industriel. Les premiers tubes, coins et murs furent en effet modelés à la main, alors que le moulage des seconds annonce un début de production en série¹⁰⁷. Mais il vaut surtout s'attarder sur une remarque faite par Fischli à propos des éléments en gomme. En s'appuyant sur leur mode de fabrication, les deux artistes se seraient plu à tirer vers le bas l'adage qui veut que le fond doive déterminer la forme¹⁰⁸. Car c'est dans son sens le plus plat qu'il faut prendre ici le mot « fond » (« *Inhalt* »). Ce contenu, responsable de l'engendrement de la forme, n'est autre que le caoutchouc versé dans le moule. C'est de la quantité de matériau que dépend la longueur des tuyaux ou la hauteur des coins et des murs. Le titre de certaines sculptures indique ainsi que l'on a affaire à des éléments courts (*Kurze Ecke*). Renvoyant tour à tour au fond et au contenu, le terme « *Inhalt* » doit aussi être pensé dans son rapport avec l'intérieur. Au sortir du creux du moule, les tubes, les coins et les murs en gomme ne cessent probablement pas d'être des formes du dedans.

Le fait du caoutchouc, ce serait un nouage particulièrement serré entre le centre et la périphérie de l'objet. À propos de la série de moulages des années 1980, Fischli soutient que les sculptures ne sont nulle part différentes de ce qu'elles sont en surface¹⁰⁹. C'est là une autre façon de dire qu'elles sont pleines, en gomme massive. Devant notre incrédulité, l'artiste a dû nous l'assurer en choisissant ces mots. Mais le tour lui-même est loin de manquer d'intérêt. Il produit d'autres manières de voir ces œuvres. Si elles sont à l'intérieur comme en surface, c'est que nous avons accès à leur centre depuis leur périphérie. Il nous suffit de regarder leur extérieur pour savoir ce qui se trouve au-dedans d'elles. Ces sculptures ne sont pourtant pas dépourvues d'une surface. Des plis d'usure s'impriment dans la gomme du *Tabouret* (*Hocker*, fig. 30). Examiné au ras du caoutchouc, le *Pouf marocain* ne tarde pas à nous révéler qu'il comporte une décoration consistant en une suite de profils de Néfertiti. Au contact des parois du moule, la gomme inévitablement se modifie. Mais la peau qui se forme du fait de cette adhérence ne vient nullement contredire la remontée en surface du noyau

107 *Ibid.* : « Die Röhren, Ecken, Wände sind alle handgemachte Gegenstände, und aus denen wollten wir ein pseudo-industrielles Produkt machen. Es stellte einfach eine Erweiterung der Möglichkeiten dar, indem wir von unseren selbstgemachten Röhren, Ecken, Wänden Skulpturen abgiessen. »

108 *Ibid.* : « Es ist eine Art Übertreibung dieses Gedankens, dass der Inhalt das Kunstwerk prägen müsse. Hier aber es ist wortwörtlich genommen. Es ist wirklich so: Das Drinnen macht die Skulptur aus. Es ist ein Spiel mit der Frage nach dem Inhalt. Ein Spiel mit dieser Forderung an ein Kunstwerk: Der Inhalt kreiert die Form. Damit ist aber immer das geistig Inhaltliche gemeint, und in diesem Fall ist das Inhaltliche auf die grösstmögliche Banalität heruntergebrochen. »

109 *Ibid.* : « Nirgends ist es etwas anderes als das, was es auch an der Oberfläche ist. »



Fig. 30 - Peter Fischli et David Weiss, *Hocker (Tabouret)*, 1987

Gomme noire, 58 x 58 x 32 cm

Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

des sculptures. Il nous semblera plutôt nous trouver devant des objets écorchés. L'intérieur de la sculpture est comme mis à nu. Si nous avons pu prendre ces œuvres pour des membranes vibrantes, tendues autour d'un espace vide, elles nous apparaissent également comme des concentrés de choses. De part en part, elles sont des centres compacts. Il n'est pas un seul endroit en elles qui diffère de la masse épaisse et dense que l'on connaît par leur surface.

La cuisine de Hans Ulrich Obrist

« L'art l'intéressait au plus haut point et il vivait dans une complète négligence de ce qui touche au corps. La seule chose qui lui importait, c'était l'art¹¹⁰. » Celui que Peter Fischli décrit ainsi est Hans Ulrich Obrist, dont les deux artistes firent la connaissance alors que le jeune homme était à peine âgé de dix-huit ans. Notons que Fischli se met à brosser ce portrait dès l'instant où est citée l'exposition généralement considérée comme celle qu'Obrist a organisée en premier. En 1991, le jeune curateur invita plusieurs artistes à intervenir dans la cuisine de son appartement sis au 10 Schwalbenstrasse à Saint-Gall¹¹¹. Intitulée « World Soup », l'exposition ne se donne ni sujet, ni thème. C'est le lieu physique lui-même qui assume ces fonctions. Il n'est,

110 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « Als wir Hans-Ulrich kennenlernten, war er sehr jung, etwa achtzehn. Er war unglaublich an Kunst interessiert und vernachlässigte auf unglaubliche Weise alles Körperliche. Allein an Kunst war er interessiert. »

111 Outre Fischli et Weiss, les artistes qui ont contribué à l'exposition dans la cuisine et à la publication, qui s'en est suivie, sont : Christian Boltanski, Frédéric Bruly Bouabré, Hans-Peter Feldmann, Paul-Armand Gette, C. O. Paeffgen, Roman Signer, Richard Wentworth.

en outre, pas fait mention des œuvres plus particulièrement féminines qui, de *Semiotics of the Kitchen* de Martha Rosler (1975) à *Kitchen Show: One Dozen Kitchen Actions Made Public* de Bobby Baker (1991), tirent parti de la cuisine pour penser la distribution des rôles depuis le point de vue du genre. Dans sa note d'intention, Obrist qualifie plutôt la cuisine de lieu « que l'on a sous la main » (« *nabeliegend* »)¹¹². Il s'agit au fond de contourner les espaces spécifiquement destinés à la présentation de travaux d'art contemporain. C'est le caractère « non-spectaculaire » (« *unspektakulär* ») de l'endroit que le curateur retient. Or, depuis la « *Küchenausstellung* » de 1991, elle n'a pas cessé de se rallonger, la liste des lieux où Obrist a exposé des œuvres pour questionner les conditions de leur visibilité. « L'exposition dans la cuisine » inaugure ainsi une série cohérente d'interventions dans des endroits rattachés à la vie quotidienne ou dans des musées qui ne sont pas d'art ou encore, comme dans le projet « *Migrateurs* » que le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris a accueilli de 1993 à 2003, dans des parties de musée qui ne sont pas accessibles aux visiteurs¹¹³.

La cuisine du jeune curateur, telle que Fischli se la rappelle, était un lieu vacant. L'adjectif « vide » revient et le mot « vacuum » est ajouté pour rendre compte de cet endroit. Négligeant la part matérielle de la vie, Obrist ne faisait aucun usage de sa cuisine. L'histoire est connue, on a pris l'habitude de l'entendre, mais Fischli va jusqu'à supposer que la décision d'ouvrir sa cuisine à un ensemble d'œuvres n'était pas étrangère à une façon de conjurer la menace que ce lieu pouvait représenter quand il ne servait à rien. L'exposition d'art remplacerait des cours de cuisine. Si Fischli et Weiss se déclarèrent prêts à user de cet endroit, ils refusèrent de le transformer en une galerie. « Nous ferons de sa cuisine une cuisine¹¹⁴. » Les interventions des autres artistes occupèrent le sol de cette pièce (Roman Signer), le plan de travail à côté de l'évier (Richard Wentworth) ou le réfrigérateur (Hans-Peter Feldmann). Le placard au-dessus de l'évier revint à Fischli et Weiss (fig. 31). Il fut rempli de denrées, principalement de grands paquets de pâtes et d'une multitude de boîtes de conserve. Des bidons trop volumineux pour trouver une place à l'intérieur furent posés sur le dessus de l'armoire. Ses deux portes ouvertes encadrant un panneau central bariolé, le placard fut comparé par Obrist à un autel.

Faire de la cuisine une cuisine : le caractère littéral de cette proposition n'admet pas que l'on songe à porter en cet endroit des œuvres d'art. Le sens de l'intervention de Fischli et Weiss résiderait dans sa banalité : remplir un placard de cuisine d'aliments qui peuvent à plus ou moins long terme être consommés. Citant les propos des artistes au sujet d'une autre œuvre datant également de 1991, *How To Work Better*,

112 H. U. Obrist, *World Soup. Küchenausstellung*, Munich et Stuttgart, Oktagon Verlag, 1993, n. p.

113 H. U. Obrist, *Migrateurs*, propos recueillis par J.-Y. Jouannais, *Art Press* n° 193, p. 75.

114 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « Wir machen aus seiner Küche eine Küche. »



Fig. 31 - Peter Fischli et David Weiss,
Installation sans titre pour « World Soup: Küchenausstellung 1991 »
Saint-Gall, 1991
Courtesy des artistes

Obrist estime que dans la « *Küchenausstellung* », ils ont ramené « les patients sur le champ de bataille¹¹⁵ ». Le moindre écart est banni dans le rapport entre l'objet et son site d'inscription. On pourrait certes en rester là. Il nous faut cependant prêter attention à ce qui est sans doute plus qu'une simple coïncidence. C'est en effet précisément au moment même où Fischli et Weiss exposent des objets tout faits dans la cuisine d'Obrist qu'ils se mettent à reproduire des articles semblables en polyuréthane peint. Rangées sur les étagères du curateur, des répliques non comestibles auraient assurément trahi le projet de Fischli et Weiss. Il n'en est pas moins qu'en survenant synchroniquement, sculptures en polyuréthane et installation de ready-made mettent au jour un rapport d'étroite correspondance entre elles.

Au-delà d'un sujet commun, ce qui tient ensemble l'objet taillé et peint et l'article de supermarché dont se remplit le placard de cuisine, c'est le rapport que tous deux entretiennent avec leur intérieur. Qu'en est-il dès lors de la tentative de les rabattre l'un sur l'autre? Peut-on considérer qu'ils sont superposables? Il n'est pas question ici de gommer les différences existant entre exécution de sculptures et introduction de ready-made dans la cuisine. Les premiers objets en polyuréthane furent taillés à l'occasion d'une exposition collective intitulée « *Chamer Räume* » (« *Espaces de Cham* ») qui se tint dans l'espace public du village du canton suisse de Zoug (Cham) dont elle portait le nom. Fischli et Weiss les associèrent d'emblée à la forme de l'installation et ils les présentèrent dans un garage. Partout on discernait le passage, la trace qu'avait laissée sur eux un utilisateur qui avait bu son café, donné un coup de peinture, rangé ses pneus d'hiver. Les bidons et les boîtes de conserve ouvraient au contraire sur une possibilité à venir, un futur proche qui verrait peut-être Obrist faire usage de sa cuisine. La temporalité distingue sans doute les sculptures des produits alignés sur les étagères, mais l'articulation de l'objet est semblable dans les deux cas. Une même partition a lieu entre dehors et dedans. Dans leur emballage, les articles de supermarché ne sont pas moins soumis que les sculptures à l'ordre de l'image. Fischli et Weiss se sont d'ailleurs peut-être amusés à juxtaposer la transparence de la cellophane des paquets de pâtes aux photographies qui, sur les boîtes de conserve, montrent en embellissant ce que l'on découvrira dedans. Mais cet effet de surface ne nie nullement le fait que l'objet se soutient par l'intérieur. Quelque chose sourd en dessous de l'image. À propos des sculptures en polyuréthane, nous avons mentionné plus haut l'épaisseur qu'elles semblent tirer de l'objet tableau. Abrisé par son emballage, l'aliment que renferment boîtes, sachets et bidons ne compte pas pour si peu qu'il ne puisse être comparé à cette part matérielle de l'œuvre.

Il importait de bien choisir les produits qui furent exposés dans la cuisine du curateur. En l'absence d'un ouvre-boîte, il est toujours possible de trouver des conserves

115 H. U. Obrist, Courriel adressé à l'auteure, 16 mai 2013 et H. U. Obrist, *How to Work Better*, *Peter Fischli David Weiss*, cat. d'exposition, Paris, Centre G. Pompidou, 1993, p. 21.

dont on peut simplement arracher le couvercle. Fischli relate le moment où Obrist s'est mis à consommer le contenu des boîtes¹¹⁶. Une crème au chocolat rangée dans un placard a du mal à maintenir son statut d'œuvre d'art. La « Küchenausstellung » porte, selon Fischli, sur la réversibilité du *ready-made*, capable de réintégrer à tout instant le flot de la vie quotidienne¹¹⁷. Mais sans brûler les étapes, arrêtons-nous encore sur l'objet tel qu'il est pensé dans la cuisine. L'intervention de Fischli et Weiss semble cristalliser autour du verbe « ouvrir ». C'est ouvert que se présente le placard – « un autel ouvert », écrira Obrist¹¹⁸ – et Fischli estime que le projet prend tout son sens dès lors que les boîtes de conserve sont ouvertes. L'insistance sur cette action n'équivaut-elle pas à une affirmation forte de l'intérieur de l'objet ? Le dedans n'est pas ici un lieu où l'on aborde mentalement. Il faut au contraire l'atteindre effectivement et peut-être le faire disparaître. Or manger ce que contient l'objet, c'est reconnaître qu'il est consistant. Loin de se dissoudre dans les atours, l'intérieur existe par lui-même. Il ne se fond pas dans l'image. Et à la fois, il ne va pas contre elle. L'objet excède ce qui l'annonce, sans pourtant jamais en sortir.

« L'exposition dans la cuisine » comporte un second volet. Obrist s'attacha en effet à la prolonger par une publication qui parut deux ans plus tard¹¹⁹. Il regroupa dans une enveloppe plusieurs objets produits par les artistes en lien avec leur intervention. La plupart optèrent pour la forme du cahier. Est-ce le genre même du catalogue d'exposition qui fut ici repensé sur un mode humoristique ? Dans la pochette qui réunit les travaux de la « Küchenausstellung », l'énumération prévaut, des listes sont dressées. Christian Boltanski recourut à des illustrations pour passer en revue des plats du jour. C'est à l'aide de pictogrammes monosyllabiques de l'alphabet qu'il a inventé que Frédéric Bruly Bouabré rendit compte de « l'art de la cuisine dans la vie quotidienne ». Roman Signer fit un inventaire non exhaustif des possibilités variées d'utilisation du tonneau. Sous le titre *Katalog*, Hans-Peter Feldmann présenta une série d'articles allant de la tasse et de la vaisselle à la sandale pour femme. La contribution de Fischli et Weiss tient elle aussi de la collection d'objets, mais elle diffère des autres propositions dès lors qu'elle consiste en un simple dépliant publicitaire, offert par un supermarché zurichois et introduit tel quel dans l'enveloppe de l'exposition « World Soup ».

Le prospectus de supermarché fait écho aux produits achetés et rangés dans le placard de cuisine. On assiste certes à un étirement du fil du *ready-made* qui assure la cohérence des deux pans de l'intervention, mais il y a plus. Il faut avoir entendu éclater le rire de Fischli quand il évoque les débuts de cette exposition. Au moment

116 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013.

117 *Ibid.*

118 H. U. Obrist, Courriel adressé à l'auteure, 16 mai 2013 : « An open altar! »

119 H. U. Obrist, *World Soup*, *op. cit.*

de le rencontrer, Obrist était un jeune homme à peine sorti de l'adolescence. Lorsqu'il les contacta à propos de son projet, les deux artistes estimèrent plaisamment qu'en tant qu'adultes leur contribution dans sa cuisine pouvait constituer une « mesure éducative¹²⁰ ». Cela n'est clairement pas à prendre au sérieux, mais au-delà du rire, il ressort de cette évocation que leur intervention fut avant tout pensée à partir de la figure du curateur. Fischli et Weiss n'ont pas exposé des objets : ils ont construit un cadre pour Obrist. Boîtes de conserve et dépliant ne comptent pas pour eux-mêmes. Ce qui vaut ici, c'est l'aperçu donné sur la possibilité de s'inscrire dans un rythme et dans une activité : faire ses courses en bénéficiant peut-être des rabais qu'annonce le prospectus, rentrer à la maison, ranger ses achats, cuisiner. C'est une série de petits exercices domestiques que Fischli et Weiss, sans se départir de leur humour, ont proposé au jeune Obrist. Ils ont ainsi construit non pas une exposition d'art, mais un projet de vie. Si le curateur est cet être immatériel, entièrement porté par son intérêt pour l'art, le quotidien, tel que l'ont invoqué les artistes, assume la fonction d'un épaississant.

120 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « eine erzieherische Massnahme ».

L'usage des choses

Rassemblées en installations, les répliques en polyuréthane de Fischli et Weiss suscitent fortement le hors-champ. Notre regard, qu'elles ont pourtant la capacité d'occuper tout entier, s'avance également au-delà d'elles. Ce qu'en pointillè la réunion de ces objets dessine, c'est un sujet, une personne qui ferait usage d'eux. La table (*Tisch* 1992), l'intérieur d'un garage (*Raum in Cham* 1991) ou le bureau qui sert aussi de débarras (*Raum unter der Treppe* 1993) seraient autant d'images ourlées d'un « cache¹ » mobile : quelqu'un finirait par arriver. Il entrerait dans le champ et on pourrait enfin le voir. L'objet, tel que ces installations le mettent en forme, se ressent de la présence d'un sujet, qui l'imprègne de part en part. Quel nom donner à cette figure ? On songe à Marcel Mauss et pour rendre compte de cette coloration des choses, c'est le terme « propriétaire » qui vient à l'esprit. Mais ce n'est pas le mot qui convient. Peter Fischli préfère parler de « *Benutzer*² ». On peut se demander pourquoi en français il est si malaisé de désigner simplement, sans autre ajout d'information, la personne qui se sert des choses et tire parti d'elles. « Utilisateur » ou « usager » prennent un sens spécifique, ils ne rendent pas l'usage à son degré zéro et les liens qui nous attachent aux choses.

Mais l'usage n'est pas seulement affaire de sujet agissant sur l'objet. Ce rapport devrait plutôt s'inverser. C'est – comme le dit Fischli – « depuis l'autre côté » qu'il faudrait le considérer³. Les choses nous font, elles nous engendrent⁴. L'artiste mentionne ici à nouveau le roman de Perec. Dans la description qu'il donne de celui-ci, les choses semblent se muer en containers ou récipients. Elles sont chargées, elles sont remplies⁵. Leur importance tient à cette charge et à cette plénitude. Fischli ne les qualifie pas de signes. Telles que l'on se les figure d'après les propos de l'artiste, elles ne laissent pas de constituer des entités matérielles. Elles conservent leur consistance et leur lourdeur. Ces biens acquis se condensent certes à partir du désir que l'on éprouve pour eux, mais ils n'en retirent pas moins une force (*Kraft*) qui leur est propre. Et si l'on veut savoir qui, du couple ou des objets dans *Les choses* de Perec,

1 Sur la distinction entre cadre et cache, voir André Bazin, *Peinture et cinéma, Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du Cerf, 1987, p. 188.

2 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteur, juin 2013.

3 *Ibid.* : « Da kommt's eigentlich von der anderen Seite her. »

4 *Ibid.* : « Dass die Dinge uns irgendwie bestimmen. »

5 *Ibid.* : « Sie [Jérôme et Sylvie dans *Les choses* de Perec] laden diese Dinge mit Bedeutungen auf; sie füllen die zuerst. »

l'emporte en matière de force, on n'est pas surpris de constater que la balance penche en faveur des seconds⁶.

La force des choses

L'autre côté est celui où la maîtrise appartient aux choses. Dans la conversation, c'est Fischli qui propose d'adopter cet angle de vue. Nous y arrivions par un chemin différent. La mention de la figure – sans doute mal nommée – du « propriétaire » suggérait déjà l'inversion de la perspective sur les choses. Mais la référence au roman de Perec qui survient précisément à cet endroit de l'entretien est inattendue. Elle élargit considérablement l'entreprise consistant à s'interroger sur la façon dont le sujet se place sous l'emprise des objets. Devant les sculptures en polyuréthane, nous avons commencé d'associer cette question à d'autres approches. Les résonances perçues devant les œuvres sont celles que l'on entend dans les propos de l'artiste. La discussion les a confirmées, mais pour l'heure nous ne suivrons pas la piste qui ouvre sur *Les choses* de Perec. Il nous faudra d'abord revenir à nos associations et penser le renversement dans le rapport aux objets à l'aide de quelques aperçus anthropologiques. La manière dont les sculptures de Fischli et Weiss se montrent imprégnées de la présence d'un possesseur, au point de paraître par moments entièrement occuper sa place, nous semble en effet immanquablement en appeler à certains développements qui sont le fait d'anthropologues.

L'inversion, dont il fut ici plusieurs fois question, ne concerne-t-elle pas plus précisément le sens de l'action ? Ce n'est pas le sujet qui agit sur l'objet. En ouverture d'un de ses articles, Bruno Latour a placé une saynète issue d'une bande dessinée de l'auteur argentin Quino⁷. Le personnage principal, une fillette prénommée Mafalda, regarde son père fumer une cigarette et lui demande si ce ne serait pas plutôt la cigarette qui le fumait. L'anthropologue français se sert de ce renversement afin d'introduire la proposition d'un dépassement de la notion de maîtrise et des formes – dans l'acception grammaticale du terme – active et passive. L'accent n'en porte pas moins d'abord sur l'objet qui se rend maître de l'action. C'est comme si, pour se défaire de la passivité associée aux choses, il fallait en premier lieu insister sur leur capacité d'agir. Différents modèles furent construits pour rendre compte de la façon dont les choses accèdent à l'action. Alfred Gell eut recours à la notion d'*agency*⁸. Tim Ingold

6 *Ibid.*: « Dass die Kräfteverhältnisse da irgendwie eher bei den Dingen liegen. »

7 Bruno Latour, *Factures/fractures : de la notion de réseau à celle d'attachement*, in André Micoud et Michel Peroni (dir.), *Ce qui nous relie*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2000, p. 189.

8 Alfred Gell, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique* [1998], trad. par S. et O. Renaut, Dijon, Les presses du réel, 2009.

tira parti du faire manuel pour en finir avec la maîtrise du sujet⁹. La forme, telle qu'il la décrit en s'appuyant sur la pensée de Gilbert Simondon, n'est pas le résultat de l'intention d'un auteur, elle se fait jour dans un travail qui accueille les particularités du matériau. Dès lors qu'il constitue un moyen pour surmonter la dualité entre sujet et objet, le faire ne donne pas proprement lieu à un renversement. L'objet n'est pas pensé en tant qu'acteur doté des facultés du sujet. Mais quelle que soit la position adoptée à l'égard de l'*agency* et de la symétrie que cette notion suppose entre être humain et chose¹⁰, il est un lieu, dans les écrits d'anthropologues, où l'on voit l'objet s'animer et se mettre à guider le sujet. L'avant-propos de plusieurs ouvrages nous apprend en effet qu'écrire un livre consiste à s'en remettre à celui-ci¹¹. Ce n'est nullement l'occasion pour l'auteur de faire preuve de maîtrise. Il s'agit au contraire de suivre le livre, d'assister aux tournants qu'il prend de lui-même, de le laisser cheminer à son gré.

Des objets se mouvant d'eux-mêmes, évoluant à leur guise, pourrait-on seulement imaginer meilleur témoignage de la transformation des choses en acteurs? Pour autant que l'on prenne littéralement les premiers mots de la phrase précédente, on a peut-être reconnu un début de description du film *Der Lauf der Dinge* (*Le cours des choses*) que Fischli et Weiss ont tourné en 1986. Mais si les objets constituent des acteurs, c'est uniquement en tant que personnages de leur film. On se plaît certes à voir en eux des êtres animés, libres d'aller où bon leur semble, mais *Der Lauf der Dinge* est une suite d'accidents où paradoxalement, rien ne survient par hasard. Les objets effectuent un circuit. Une action en déclenche une autre. L'enchaînement et le lien de cause à effet¹² prévalent sur le propre chef des choses. Il faudrait peut-être se demander ici ce qu'il en est de la notion d'*agency* dès lors qu'elle se trouve aux prises avec des relations de causalité. Si le film *Der Lauf der Dinge* tend à présenter les objets comme des sujets, il ne leur en attribue pas moins des rôles précisément déterminés. Qu'est-ce que la liberté de mouvement quand on doit rester sur des rails?

Dans *Der Lauf der Dinge*, les objets assumeraient la fonction d'exécutants. Et au-delà du cadre de l'image, ce que l'on se figure à les observer en train de parcourir des tracés fixés d'avance, c'est la présence de marionnettistes. Il y aurait bien un

9 Tim Ingold, *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Londres et New York, Routledge, 2013.

10 Pour une critique de la notion d'*agency*, voir *ibid.*, p. 96.

11 Voir *ibid.*, p. xi et Michael Taussig, *I Swear I Saw This*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2011, p. xii.

12 En examinant le film de Fischli et Weiss, Arthur Danto met principalement en évidence deux éléments qui, à son avis, le constituent : la chaîne de causalité et le manque de finalité de cet enchaînement. A. Danto, *Peter Fischli and David Weiss: In a Restless World*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996, partiellement repris dans *Fischli Weiss. Fragen und Blumen*, *op. cit.*, p. 213-216. Pour une autre façon de regarder ce film qui fait de lui une « formule du résidu », voir Catherine Malabou, *Plasticité surprise*, in C. Malabou, *Plasticité*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 323.

moment d'incertitude où l'on pourrait croire que l'objet s'anime et se fait sujet. Du côté de l'anthropologie, la notion d'*agency* nous servirait à décrire un tel basculement. Notre propos est cependant tout autre. Il nous importe d'examiner les rapports entre sujet et objet moins pour ce qu'il en serait d'une interversion des rôles, que du point de vue d'une zone intermédiaire où l'un déteindrait sur l'autre. C'est à la coloration prise par les choses au contact d'un possesseur qu'il vaut de prêter attention au regard des sculptures en polyuréthane de Fischli et Weiss. Les termes employés changent, « chose » supplantant « objet » et « possesseur » – ou « utilisateur » dans son acception étymologique – apparaissant comme plus pertinents que « sujet ». Et de même que pour le vocabulaire, un déplacement sera opéré à l'intérieur des écrits anthropologiques où nous nous porterons plutôt vers des développements qui rendent compte de l'entremêlement des choses et des personnes.

Sous l'intitulé « La force des choses », les anthropologues Jean Bazin et Alban Bensa ont tenu un séminaire à l'École des hautes études en sciences sociales durant les deux années universitaires 1992-93 et 1993-94. C'est précisément à ce moment que Fischli et Weiss reviennent au polyuréthane pour tailler leurs exactes répliques de biens de consommation. D'un côté comme de l'autre, l'objet est tiré vers la chose¹³ : il est abordé sous l'angle du pouvoir qu'il exerce sur ceux qui le pratiquent au quotidien. Mais si l'on tente ici de montrer qu'il y a bien rencontre entre ces deux positions anthropologique et artistique, celle-ci ne s'est pas produite effectivement. La contemporanéité prête sans doute au rapprochement, elle ne suffit pas à rendre inutile la construction d'un lien capable de les unir. L'entreprise de Bazin et Bensa n'est pourtant pas dépourvue de références littéraires (Sartre, Le Clézio) et artistiques (Duchamp, Magritte)¹⁴. Un mois après le début de leur séminaire, une exposition s'ouvrait au Centre Pompidou¹⁵. Elle présentait les sculptures de Fischli et Weiss et plus particulièrement, en tant que pièce maîtresse, la table débordant de choses, *Tisch*, dont les artistes venaient alors tout juste de terminer l'exécution. Mais à présent, on ne peut guère faire plus qu'imaginer les prolongements qu'une telle visite aurait eu des chances de connaître dans la réflexion des deux anthropologues.

Prendre les objets du côté de ce qui fait leur force consiste à refuser de les traverser du regard pour aller au-delà d'eux. Dans le dossier constitué pour la revue *Genèses* à la suite de leur séminaire commun, Bazin et Bensa remettent en question l'attention exclusive que l'ethnologie a portée au « sens » des objets¹⁶. L'interrogation sur leur signification, leur utilité ou leur valeur nous détournerait de ce que les deux

13 C'est précisément ainsi que Jean Bazin et Alban Bensa ont choisi d'intituler le texte qui fait office d'introduction au dossier publié à la suite de leur séminaire : J. Bazin et A. Bensa, Les objets et les choses. Des objets à « la chose », *Genèses* n° 17, sept. 1994, p. 4-7.

14 *Ibid.*, p. 5.

15 Peter Fischli David Weiss, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1992.

16 J. Bazin et A. Bensa, Les objets et les choses. Des objets à « la chose », art. cit., p. 4-5.

anthropologues nomment « la présence de la chose ». Il convient peut-être de penser la relation antithétique qui semble ici s'instaurer entre le « sens » et la « présence » à l'aide d'une opposition – absente du texte de Bazin et Bensa – entre transparence et opacité. La quête du sens engagerait à passer outre à l'objet, à regarder plus loin, à travers lui. Dans son roman *Transparent Things* (1972), Vladimir Nabokov note la difficulté que nous rencontrons à en rester à l'objet : « Lorsque nous nous concentrons sur un objet matériel, où qu'il se trouve, le seul fait d'y prêter attention peut nous amener à nous enfoncer involontairement dans son histoire¹⁷. » L'objet se fait invisible : à peine arrive-t-on jusqu'à lui qu'il nous renvoie ailleurs. On le compare parfois à une vitre afin de décrire sa façon de donner lieu à une traversée¹⁸. Il faudrait qu'elle soit sale pour que l'on puisse enfin la prendre en compte. Le mot « présence », qu'emploient Bazin et Bensa, dit peut-être cette opacité qui nous arrête, qui nous empêche de chercher ailleurs – dans la signification, l'utilité ou la valeur – ce que l'on doit précisément trouver dans la chose.

L'insatisfaction, que Bazin et Bensa placent au départ de leur entreprise, est liée à l'insuffisance de la part faite aux choses. Comment rendre compte, en anthropologie, de la capacité de la chose à tenir par elle-même ? Dans le but de troquer « le discours sur l'objet » contre l'expérience de la présence propre aux choses, les auteurs se sont tournés vers la conférence prononcée par Martin Heidegger en 1950¹⁹. Ils ont principalement conservé d'elle la distinction entre l'objet, n'existant que dans le face-à-face instauré avec le sujet, et la chose qui se définit par son absence d'attaches et réside dans le rejet de toute relation²⁰. Bazin avait déjà recouru à la pensée du philosophe dans un autre texte plus ancien où il tirait parti d'elle afin d'assurer la défense du fétichisme²¹. Il donnait cours au souhait de voir Heidegger « se mêler » de ce problème pour que celui-ci cesse d'être une affaire de sauvages. En écho à son questionnement d'anthropologue, il observait avec intérêt la façon dont le philosophe avait traité l'exemple de la cruche. À aucun moment, le prétexte de sa qualité d'instrument n'est saisi pour tenter de s'éloigner ou de sortir de ce qu'est la chose : ce que la cruche produit – rassembler l'humain et le divin –, elle le produit par elle-même et en tant que telle.

17 Vladimir Nabokov, *La transparence des choses* [1972], trad. par D. Harper et J.-B. Blandenier, Paris, Gallimard, 2002, p. 11.

18 Voir Bill Brown, *Thing Theory*, in B. Brown (dir.), *Things*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2004, p. 4.

19 J. Bazin et A. Bensa, *Les objets et les choses. Des objets à « la chose »*, art. cit., p. 5.

20 Martin Heidegger, *La chose* [1950], *Essais et conférences*, trad. par A. Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 196.

21 J. Bazin, *Retour aux choses-dieux, Le temps de la réflexion. Corps des dieux*, édition publiée sous la direction de Charles Malamoud et de Jean-Pierre Vernant, Paris, Gallimard, 1986, repris dans *Des clous dans la Joconde*, Toulouse, Anacharsis Éditions, 2008, p. 501.

Dans ses écrits, Bazin s'est attaché à ramener à la chose ce que l'on aurait pu placer en dehors d'elle. Cette exigence d'un ancrage dans la chose ressort clairement d'une remarque glissée dans son article intitulé « Retour aux choses-dieux ». L'anthropologue constate que le lien à une déité particulière importe moins pour certaines statuettes africaines que leur composition matérielle : « La question "de qui est-ce le culte?" devient donc "de quoi est-ce fait" comme s'il fallait se mettre en quête d'un tableau des éléments, non d'un Olympe²². » La teneur culturelle des objets est tout entière comprise dans leur matériau. Et l'attention soutenue qui est portée ici aux données physiques participe du projet consistant à ne pas contourner les choses. Il en va de même de l'affirmation du rapport fétichiste. Tel qu'il est pensé par Bazin²³, le fétichisme s'oppose à ce qui, dans la représentation, nous éloigne des choses elles-mêmes²⁴. Le propos du séminaire tenu à l'École des hautes études et du dossier de la revue *Genèses* réside précisément dans la mise entre parenthèses de la représentation. L'objet se mue en chose, dès lors qu'il n'est plus envisagé en tant que signe et du point de vue de sa signification. La représentation se sert de l'objet comme d'un tremplin : celui-ci est censé *renvoyer* à ce qu'il n'est pas. Il s'épuise dans le renvoi et l'écart. L'opération représentative ne serait pas à même de rendre compte de la force inhérente aux choses. Bazin lui substitue le fétichisme qui a l'avantage de donner lieu à la fusion entre dieu et chose.

Les pôles de la représentation et du fétichisme dessinent un lieu auquel on pourrait assurément sans manquer de pertinence penser à rattacher les objets taillés en polyuréthane par Fischli et Weiss. Mais au regard de ces sculptures, point n'est besoin de trancher en faveur de l'un ou de l'autre. C'est sans doute le propre de l'œuvre d'art de tenir ensemble deux éléments que partout ailleurs on ne cesse pas d'opposer. Dans le cas particulier des objets de Fischli et Weiss, la référence ne démunit pas en effet de la force dont fait preuve le fétiche. Nous touchons ici à des questions que nous avons commencé de poser au moyen de la notion de simulacre. S'interroger sur les sculptures en polyuréthane à partir de la tension entre représentation et fétichisme permet toutefois de déplacer quelque peu l'angle sous lequel on aborde le problème. Le référent lui-même – dont le simulacre est supposé chercher à occuper la place –

22 *Ibid.*, p. 497.

23 Bruno Latour fait un autre usage de la notion de fétiche quand il tente de dépasser le partage entre sciences naturelles et sciences sociales. Antoine Hennion et Bruno Latour, *Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme*, *Sociologie de l'art* n° 6, 1993, p. 7-24 et B. Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, La Découverte, 2009.

24 J. Bazin, *Retour aux choses-dieux*, art. cit., p. 508 : « Un *boli* ne signifie rien, il est. Il tient sa place unique de chose unique. Il peut être objet de discours, d'exégèses, de croyances : mais "ce qui fait de la chose une chose ne réside pas en ceci que la chose est un objet représenté". » (La citation est extraite de M. Heidegger, *La chose*, art. cit., p. 196.) Voir également J. Bazin, *Des clous dans la Joconde, Détours de l'objet*, Paris, l'Harmattan, 1996, repris dans *Des clous dans la Joconde, op. cit.*, p. 535 : « Dans la mesure où le fétiche contient, se contente de contenir, il ne réfère à rien d'autre qu'à lui-même. »

nous importe moins ici que le chemin à parcourir entre l'œuvre et son modèle. Dans cet aller-retour, les objets de Fischli et Weiss ne s'affaiblissent pas. La relation référentielle ne les vide pas. Ils prennent au contraire consistance dans le rapport à leur référent. Les bulles d'air logées dans le polyuréthane, c'est à la fois du vide et de l'épaisseur qui croît derrière la surface. Ce qui dans les sculptures de Fischli et Weiss se produit sous nos yeux, c'est l'engendrement de signes qui se font choses.

Dans le texte figurant en ouverture du catalogue de son exposition intitulée « The Uncanny » (1993), l'artiste Mike Kelley fait une observation curieuse à propos des ready-made duchampiens. Leur auteur aurait sculpté un objet dans son propre matériau²⁵. Quelques lignes plus bas, Kelley crédite Duchamp de l'invention de la nature morte en sculpture²⁶. Là où tout est confondu, l'artiste américain semble s'occuper à introduire une séparation même infime, un dénivelé entre l'œuvre et ce qui ferait office de modèle. Le mot n'est pas employé, mais c'est sans doute de représentation qu'il est question : sans coïncider avec l'objet qu'il est, le ready-made le *représenterait*. Tel que Kelley le décrit, il est pris dans un va-et-vient entre « art » et « réalité ». C'est précisément la confusion qui est le fil conducteur de cette exposition. Poupées, mannequins, doublures abondent dans « The Uncanny ». L'entreprise de Kelley apparaît comme une mise à l'épreuve de la proximité. Elle constituerait une expérimentation portant sur le trajet le plus court entre signe et référent. Une figure résumerait son propos, celle d'Olympia, l'automate dont Nathanaël, croyant avoir affaire à une jeune fille, tombe amoureux dans la nouvelle *Der Sandmann* d'E.T.A. Hoffmann (1817)²⁷. Le fait est notoire, les objets de Fischli et Weiss ne furent pas taillés dans leur propre matériau. Ils ne vont pas moins loin pour autant dans les méprises qu'ils occasionnent, ni dans la réflexion sur les liens qui les unissent à leur modèle, les choses.

Contre l'échange

Poser la question de la « force » inhérente aux choses ne semblait pas possible sans le recours aux réflexions de Marcel Mauss. Bazin et Bensa mirent d'emblée leur séminaire sous l'égide de *l'Essai sur le don* (1923)²⁸. Si Mauss emploie dans ce texte

25 Mike Kelley, *Playing with Dead Things, The Uncanny*, Arnhem, Sonsbeek, 1993, p. 17 : « [Duchamp] sculpts an object in its true material. »

26 *Ibid.* : « [Duchamp] can be credited with inventing sculptural still-life. »

27 La nouvelle d'E.T.A. Hoffmann est présente de façon sous-jacente dans l'exposition de Kelley, à la fois par la place centrale qu'occupe dans la construction de celle-ci le texte de Sigmund Freud *Das Unheimliche* (1919) et par la photographie – incluse dans le catalogue – montrant les deux interprètes du rôle d'Olympia dans l'opéra *Les contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach (1881), tel qu'il fut mis en scène en 1931 par Max Reinhardt. M. Kelley, *The Uncanny, op. cit.*, p. 114.

28 J. Bazin et A. Bensa, *Les objets et les choses. Des objets à « la chose »*, art. cit., p. 4.

le terme « force », il désigne également cette propriété de la chose au moyen du mot « *hau* », qu'il emprunte à la langue maori. L'obligation de rendre le présent reçu, que constate l'anthropologue et sur laquelle il s'interroge dans *l'Essai sur le don*, est dès l'introduction comprise comme une force présente dans la chose même : « Quelle force y a-t-il dans la chose qu'on donne qui fait que le donataire la rend²⁹ ? » Mauss rend compte du *hau* en mentionnant « l'esprit » de la chose donnée ou son « âme³⁰ ». Comme il l'écrit, « la chose reçue n'est pas inerte³¹ ». Mais elle ne s'anime pas d'elle-même. Si ses qualités sont celles d'un être vivant, c'est plutôt qu'elle les tire de son ancien propriétaire. Dès lors qu'elle est offerte, elle devient un substitut du donateur. Au moment de la séparation, elle concentre en elle toute la force de son possesseur : « Même abandonnée par le donateur, elle est encore quelque chose de lui³². » Le *hau* serait aussi une trace, il résiderait dans notre façon de déteindre sur les objets qui nous ont appartenu.

Mais avant même d'en arriver à *l'Essai sur le don*, c'est la lecture que Claude Lévi-Strauss fait de ce texte qui figure au départ du séminaire de Bazin et Bensa. La réflexion sur la force des choses est comme mue par l'attachement des deux anthropologues à ce dont Lévi-Strauss s'emploie à débarrasser l'étude de Mauss. Car cette lecture semble bien tenir d'une tentative d'extirpation. Ce qui selon Lévi-Strauss n'aurait pas dû trouver de place dans *l'Essai sur le don*, c'est le recours à la notion de *hau*. On assisterait ici à un de ces cas où « l'ethnologue se laisse mystifier par l'indigène³³ ». Loin de soumettre le *hau* à une critique « objective », Mauss ferait sien ce qui n'est qu'une « théorie » néo-zélandaise³⁴. On aurait pourtant, ainsi que l'estime Lévi-Strauss, très bien pu se passer du *hau*. Ce n'est là que « quantité supplémentaire » ajoutée au mélange pour se donner « l'illusion de retrouver son compte³⁵ ». Une particularité des langues papoues et mélanésiennes rendrait accessoire la notion de *hau*. Mauss lui-même a relevé le fait qu'un seul mot désigne, dans ces idiomes, tant l'achat que la vente, tant le prêt que l'emprunt. Lévi-Strauss conclut que « toute la preuve est là³⁶ ». Si un terme unique renvoie à ce que Mauss dénomme des « opérations antithétiques », c'est que celles-ci constituent « deux modes d'une même réalité » et

29 Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, *Année sociologique*, 1923-1924, repris dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 148.

30 *Ibid.*, p. 157 et 160.

31 *Ibid.*, p. 159.

32 *Ibid.*

33 Claude Lévi-Strauss, Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss [1950], in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, *op. cit.*, p. XXXVIII.

34 *Ibid.*, p. XXXIX.

35 *Ibid.*, p. XXXVIII.

36 *Ibid.*, p. XL.

sont donc loin d'être antithétiques. Point n'est dès lors besoin du *hau* « pour faire la synthèse, parce que l'antithèse n'existe pas³⁷ ».

Vouloir se défaire du *hau* maori, ce n'est pourtant pas seulement balayer « un produit de la réflexion indigène³⁸ ». Jacques Derrida a noté qu'il n'est rien d'autre que « *la chose même* » que Lévi-Strauss a mise en cause en s'attaquant à cette notion³⁹. Ce sont précisément les difficultés tenant à la « *question de la chose* » qui furent éliminées. La suppression du *hau* participerait, selon le philosophe, d'une opération tendant à ne retenir du don que ce qui est de l'ordre de l'échange. Or, dans la logique de l'échange, c'est la possibilité même du don qui se trouverait annulée⁴⁰. Si l'on peut échanger une chose contre une autre, c'est que l'une et l'autre se valent. L'échange instaure un principe d'équivalence entre les éléments. Les choses circulent à la façon des signes dans le système linguistique et Derrida n'a pas manqué de qualifier d'« *échangistes* », de « *linguisticistes* » et de « *structuralistes* » les énoncés qui sont ceux de Lévi-Strauss dans son « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss⁴¹ ». Ces observations sont indissociables de l'entreprise consistant à réexaminer le concept de structure, à laquelle le philosophe s'attela dès la deuxième moitié des années 1960. À ce propos, il s'est servi de l'adjectif « supplémentaire » que Lévi-Strauss a employé pour décrire la fonction du *hau* maussien⁴². La supplémentarité serait, selon Derrida, le mouvement ou le jeu auxquels le centre ou l'origine d'une structure donnent lieu dès lors qu'ils lui font défaut⁴³. Elle permettrait de penser « l'impensable lui-même » : une structure privée de tout centre⁴⁴.

La façon dont Bazin pose le problème des choses se ressent assurément d'un ancrage dans le courant de la déconstruction. À la suite de Derrida, l'anthropologue estime en effet que le don est difficilement compréhensible si l'on réduit, comme l'a fait Lévi-Strauss, le *hau* à une quantité supplémentaire ou à un résidu⁴⁵. Mais Bazin ne s'occupe pas, comme Derrida, du mouvement de la signification qui doit suppléer au manque du centre d'une structure. Ce qui lui importe, c'est plutôt de penser les choses sans les dépouiller d'une complexité qui serait la leur. Comme le soutient Bensa, l'objet ne vaut pas par son intelligibilité, par notre capacité à le

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p. XXXIX.

39 Jacques Derrida, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris, Éditions Galilée, 1991, p. 98.

40 *Ibid.*, p. 101.

41 *Ibid.*

42 J. Derrida, La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 424.

43 *Ibid.*, p. 423.

44 *Ibid.*, p. 409.

45 J. Bazin, La chose donnée, *Critique* n° 596-597, 1997, repris dans *Des clous dans la Joconde*, op. cit., p. 551.

transformer en langage⁴⁶. Là où Lévi-Strauss entend réduire les choses à « leur nature de système symbolique » afin d'éviter qu'en échappant à celle-ci, elles ne « s'incommunicabilisent⁴⁷ », Bazin porte la plus grande attention à l'incommunicable dont elles sont faites⁴⁸. Le don n'est pas « une permutation des items⁴⁹ ». Il est à même de tirer les choses hors du circuit de l'équivalence. Dès lors qu'il est donné, un objet quelconque devient une chose singulière⁵⁰. C'est les traiter « cavalièrement » que tenir les choses pour de simples moyens de l'échange. En envisageant la possibilité du don, on prête attention à leur singularité, on les prend au sérieux, on les aborde – comme l'écrit Bazin – « personnellement », on leur reconnaît « une certaine force⁵¹ ».

Les sculptures en polyuréthane de Fischli et Weiss se ressentent de cette même sollicitude à l'égard des choses. Elles montrent des objets qui furent extraits de la boucle où ils auraient pu tourner indéfiniment. Ils ont fini par prendre de l'âge aux côtés de personnes qui tirent parti d'eux. Dès les premières installations au tout début des années 1990, Fischli et Weiss ont mis en avant ces liens qui produisent de l'épaisseur et transforment les objets en choses. Mais ce qui suspend ici la circulation sans trêve, ce n'est pas le don. L'échange n'en constitue pourtant pas moins le pôle négatif de l'opposition en renvoyant à un flot de biens interchangeable ou à des objets que l'on n'aborde pas pour eux-mêmes, mais toujours en fonction du rapport d'équivalence qu'ils établissent avec d'autres objets. Cette indifférence quant à la chose elle-même, qui définit l'échange, est absente des sculptures de Fischli et Weiss. Les relations singulières qui se tissent dans leurs installations ne résultent toutefois pas de la chose en tant qu'elle est donnée, mais de la chose en tant qu'elle est usée. Si en elle s'imprime la trace de ceux qui l'ont utilisée, elle garde aussi celle du passage du temps. La singularité se nourrit ici du vieillissement. À l'échange s'oppose l'usage.

Au sol est placé un bac où trempe un pinceau. Posée en équilibre sur un lavabo, une planche fait office d'étagère pour une brosse à dents dans un gobelet, une savonnette, un rasoir, des cachets et une autre brosse plus grande servant à récurer. Les choses, telles que les dépeint l'installation intitulée *Chamer Raum* (*Chambre à Cham* 1991⁵²), accompagnent leur possesseur dans son quotidien. Elles sont en cours d'usage. Mais la vie qui passe en leur compagnie provoque aussi leur disparition. Versées dans une écuelle, des croquettes attendent encore, tandis qu'une bouteille de bière manque dans le lot de six, une tasse de café vide traîne sur un tabouret et que du flan, il reste

46 A. Bensa, L'anthropologie autrement, in J. Bazin, *Des clous dans la Joconde*, op. cit., p. 13.

47 C. Lévi-Strauss, Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss, art. cit., p. XXXII.

48 J. Bazin, La chose donnée, art. cit., p. 551.

49 *Ibid.*, p. 553.

50 *Ibid.*, p. 552.

51 *Ibid.*, p. 555.

52 La version décrite ici est celle de la reconstitution de *Chamer Raum* dans le village grison S-Chanf.

uniquement un petit pot jaune. Le contenu une fois absorbé, l'emballage n'est pas jeté. Fischli dira rechigner à qualifier ces objets de « déchets » (*Abfall*⁵³). Le mot est trop chargé, trop plein de sens. Il renvoie à la perte d'utilité, à l'ustensile que l'on n'emploie plus⁵⁴. Les choses, dont les sculptures en polyuréthane rendent compte, ne constituent pas des détritrus. Elles sont encore avec nous et peuplent l'espace, ainsi que le décrit Fischli, à la façon d'« individus⁵⁵ ».

Dans leur exploration des choses, Fischli et Weiss découpent un temps du milieu, une sorte de long cours qui s'égrène en autant de moments partagés avec un utilisateur devant rester invisible. L'ustensile intact, dont personne n'a encore tiré parti, n'entre pas plus dans leurs installations que l'objet se trouvant par-delà un usage possible. Cette attention portée au lent vieillissement des choses dans l'écoulement du quotidien peut aussi apparaître comme une résistance au neuf. Le travail de Fischli et Weiss tranche à cet égard fortement avec celui de Koons. Les différences se font clairement jour si l'on songe plus particulièrement à l'une des premières expositions de l'artiste américain. Logée dans l'espace d'une vitrine, l'installation s'intitulait précisément *The New*. Elle fut présentée en 1980 dans la série des « Windows » que le New Museum avait inaugurée l'année précédente en mettant à la disposition des artistes les baies vitrées de sa façade donnant sur la Cinquième Avenue. Pour l'intitulé de son installation, Koons retient le début de la dénomination du musée. Mais ce qui se voulait sans doute une référence au caractère récent, non pas seulement du musée, mais aussi de l'art que la fondatrice de l'institution, Marcia Tucker, entendait rendre visible⁵⁶, devient une critique – plutôt ambiguë⁵⁷ – de l'argument commercial du neuf. Koons a disposé un caisson lumineux portant l'inscription « *The New* » ainsi que des sculptures réunissant aspirateurs et néons dans quatre boîtes accolées dont on voit sur les photographies prises de nuit qu'elles furent puissamment éclairées. C'est vraisemblablement le propre de la marchandise que d'être éternellement neuve. Et l'usage, sur laquelle les répliques en polyuréthane de Fischli et Weiss reviennent

53 La remarque de Fischli – faite lors d'une conversation avec l'auteure en octobre 2013 – se rapporte à des dosettes de café usées.

54 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, octobre 2013 : « Abfall empfinde ich ein bisschen als ein Problem, weil [das Wort] zu viel Bedeutung hat für einen Gegenstand, der nicht mehr gebraucht wird. »

55 *Ibid.* : « Mir haben sie so gefallen, weil sie Individuen sind. Jeder [Gegenstand] sieht anders aus, und so viele lagen herum. »

56 L'archive du New Museum, que le Getty Research Institute a acquise en 2004, fournira peut-être des éléments au sujet du choix de l'appellation du musée. Pour l'heure, la seule remarque trouvée à ce propos concerne les deux formes qui furent employées : « The New Museum » ou « New Museum of Contemporary Art ». Mara Gladstone, Marcia Tucker and the Birth of the New Museum, *Getty Research Journal* n° 4, 2012, p. 193, n. 1.

57 Voir notamment Hal Foster, L'art de la raison cynique, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, op. cit., p. 136-149.

inlassablement, ne correspondrait-elle pas à une tentative de tirer l'objet au plus loin de l'éclat de la marchandise pour le penser en tant que chose ?

L'objet neuf ne l'est pas du fait que personne ne l'a encore utilisé. Il est neuf car personne jamais ne l'utilisera. Koons multiplie les écrins pour maintenir clairement la séparation entre l'œuvre et son spectateur. Ses aspirateurs sont hors d'atteinte. Le fond de néons sur lequel ils se détachent leur donne une présence évanescence, fantomatique. À côté d'eux, même les lettres de l'inscription « *The New* » paraissent plus consistantes. On n'imagine pas pouvoir se saisir d'eux. En véritables objets de désir, les aspirateurs ne s'adressent qu'à la vue. Le contact et la possibilité même d'un usage sont entièrement élidés. C'est dans cette immobilisation du bien de consommation au stade d'avant l'usage que résiderait la proximité entre Koons et Warhol. Les empilements de boîtes Brillo, Heinz, Campbell's, que les visiteurs abasourdis de la Stable Gallery découvraient en 1964, calquaient l'espace de la galerie sur l'entrepôt de supermarché. Le circuit de la marchandise, tel qu'il était pensé dans l'installation de Warhol, s'arrêtait avant même son introduction en rayon. Détérioration et passage du temps ne sont certes pas absents de l'œuvre de l'artiste ainsi que le montrent les étiquettes déchirées et décollées de la série de boîtes de conserve Campbell's Soup. Seul l'emballage est pourtant touché par ces altérations. On peut ouvrir la boîte comme dans *Big Campbell's Soup with Can Opener (Vegetable)* (1962) où un couteau à conserves est fixé dans le couvercle, mais ce n'est pas pour autant que l'absorption du contenu importe⁵⁸. Sans s'embarasser de la soupe, Warhol reprend l'objet en dépeignant ses divers états. Couvercle relevé, boîte écrasée, la suite de toiles ne rend jamais compte que des transformations du contenant.

Dans les installations d'objets en polyuréthane de Fischli et Weiss, on ne s'en tient pas aux dehors. Les personnes, que suscitent leurs sculptures, ne semblent occupées qu'à user les choses dont elles disposent. Ce n'est pas seulement que les objets ont vieilli, qu'avec le temps ils se sont empoussiérés et détériorés. Fischli et Weiss les montrent surtout tels qu'ils ressortent après la prise qu'ont sur eux les actions humaines. Ils sont usés et cette usure des choses, il faut peut-être la comprendre comme l'inverse de la consommation. Dans la conclusion du *Système des objets*, Baudrillard oppose ces deux éléments. La consommation ne se définirait, selon le sociologue, « ni par l'aliment qu'on digère, ni par le vêtement dont on se vêt⁵⁹ ». L'impossibilité de parvenir à une

58 Une photographie, parue le 11 mai 1962 dans le magazine *Time*, montre Warhol dans son atelier, debout devant *Big Campbell's Soup with Can Opener (Vegetable)* et tenant à la main une boîte de conserve ouverte dans laquelle il plonge une cuillère. Son regard perdu au loin indique cependant qu'il est moins question de manger que de prendre une pose pour donner lieu à une image. Georg Frei et Neil Printz, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné. Paintings and Sculpture 1961-1963* vol. 1, Londres et New York, Phaidon, 2002, notice 86.

59 J. Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 276.

saturation⁶⁰ s'expliquerait par le fait que l'on ne se sert nullement de ces biens. Tout se passe différemment dans la *Chambre à Cham*. L'objet est constamment saisi ici sous l'angle de son utilisation. Le polyuréthane le dispense certes de tout emploi effectif, mais tel qu'il est représenté, il n'a aucune existence en dehors de l'usage. Dans les sculptures de Fischli et Weiss, la consommation paraît ainsi sous de tout autres traits : elle consume véritablement. Pots de peinture maculés, brosses et pinceaux salis, aliments et boissons ingérés. Les rappels du boire et du manger, qui ponctuent les installations d'objets en polyuréthane, nous portent sans cesse vers l'intérieur des choses. Fischli et Weiss ne sont pas oublieux des contenus. Et quand ils remplissent le placard de cuisine d'Obrist dans son appartement à Saint-Gall, s'ils choisissent d'acheter des boîtes de conserve munies d'un anneau fixé à même le couvercle, c'est sans doute qu'il leur importe que l'on puisse les ouvrir sans mal.

L'usage

Entre la fin des années 1960 et le début de la décennie suivante, Baudrillard s'écarte de Marx en procédant au démontage de la valeur d'usage. L'hypothèse sur laquelle repose la priorité de celle-ci serait erronée. La valeur d'usage ne précéderait pas la valeur d'échange. Il n'y aurait pas d'abord une base solide d'objets dont la fonction consisterait à répondre aux besoins et ensuite une transformation de ces objets en signes. Inversant ces deux temps, Baudrillard pense l'objet à partir de sa prise de sens social. Ce qui prévaudrait, ce n'est pas la survie, mais la dépense somptuaire, la prestation sociale, la signification⁶¹. La détermination de la subsistance s'opérerait depuis l'excédent. Le rôle que Baudrillard consent à attribuer à la valeur d'usage est celui d'une simple caution de la valeur d'échange.

Loin que le statut primaire de l'objet soit un statut pragmatique que viendrait surdéterminer par la suite une valeur sociale de signe, c'est la valeur d'échange signe qui est fondamentale – la valeur d'usage n'en étant souvent que la caution pratique (voire même une rationalisation pure et simple) : telle est, sous sa forme paradoxale, la seule hypothèse sociologique correcte⁶².

Si Baudrillard conteste la validité de la valeur d'usage, c'est qu'elle rend compte de la marchandise en tant qu'elle est fondée sur la satisfaction des besoins. Or, selon le sociologue, la notion même de besoin ne tient pas. Que serait un minimum vital? Comment distinguer les besoins primaires des besoins secondaires? Baudrillard estime qu'un degré premier de la subsistance relève du mythe⁶³. Le caractère

⁶⁰ *Ibid.*, p. 282.

⁶¹ J. Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972, p. 85.

⁶² *Ibid.*, p. 8.

⁶³ *Ibid.*, p. 84.

« naturel » du rapport aux choses, tel que le décrit la valeur d'usage, n'existerait pas. « Le besoin étant indexé sur la valeur d'usage, on a une relation d'utilité *objective* ou de finalité naturelle⁶⁴ [...] ». Baudrillard entend montrer au contraire que notre façon de recourir aux objets est toujours d'emblée socialisée. « Et de même que la valeur d'échange n'est pas substantielle au produit, mais une forme qui exprime un rapport social, ainsi la valeur d'usage n'est pas non plus une fonction infuse de l'objet, mais une détermination sociale (à la fois du sujet, de l'objet et de leur rapport)⁶⁵. » D'entrée de jeu, l'équivalence traverse de part en part l'utilité⁶⁶.

Pour battre en brèche l'évidence du lien qui unit d'un côté le besoin (de l'homme) et de l'autre la fonction (de l'objet), il fallait en passer par la figure de Robinson. Baudrillard vient à elle en se distanciant de Marx. Si le philosophe allemand n'a pas manqué de se moquer des robinsonnades de Smith et de Ricardo, ces « fictions pauvrement imaginées du XVIII^e siècle⁶⁷ », il se serait lui-même laissé prendre au piège de Robinson. Observant le personnage de Daniel Defoe en train de s'occuper à divers « travaux utiles » – fabriquer des meubles, se faire des outils, apprivoiser des animaux, pêcher, chasser – afin de pourvoir aux besoins qu'il doit satisfaire malgré sa modestie, Marx conclut que « les rapports entre Robinson et les choses qui forment la richesse qu'il s'est créée lui-même sont [...] simples et transparents⁶⁸ ». Dans un texte publié en 1967, Hubert Damisch relevait l'impossibilité d'opérer le partage des besoins en séparant ceux de l'homme « naturel » de ceux qui « sont le fait de l'homme social et "dénaturé"⁶⁹ ». Baudrillard estime quant à lui que « Marx aurait dû se méfier de Robinson⁷⁰. » Rien n'est simple ni transparent dans la relation que le héros de Defoe entretient avec sa richesse. Et c'est bien ce que montre, à en croire le sociologue, l'apparition, à l'intérieur du récit, de Vendredi, le serviteur indigène⁷¹.

Si l'on s'interrompt à cet endroit pour jeter un coup d'œil sur les objets en polyuréthane, il nous semblera que Fischli et Weiss travaillent précisément dans la brisure que la pensée de Baudrillard introduit entre la valeur d'usage et l'usage. Ce qui devient clairement visible depuis la perspective qu'instaurent les installations des deux artistes, c'est la clôture qui se révèle nécessaire aux élaborations du sociologue. Les sculptures de Fischli et Weiss n'interrogent pas le système construit par Baudrillard, tel qu'il se donne à l'intérieur de ses limites, mais l'existence d'un reste,

64 J. Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Éditions Denoël, 1970, p. 61.

65 J. Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, *op. cit.*, p. 162.

66 *Ibid.*, p. 156.

67 Karl Marx, Introduction générale à la critique de l'économie politique [1857], trad. par M. Rubel et L. Evrard, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1965, p. 235.

68 K. Marx, Le capital [1867], trad. par J. Roy, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 610-611.

69 Hubert Damisch, *Ruptures/Cultures*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976, p. 28.

70 J. Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, *op. cit.*, p. 169.

71 *Ibid.*, p. 171.

rejeté hors de la boucle. La priorité de la valeur d'échange sur la valeur d'usage n'est pas remise en question. La transformation de l'objet en signe ne fait pas de doute, ni le fait que les besoins sont produits au même titre que les marchandises. Mais au-delà de ce tracé circulaire, n'y aurait-il donc rien ? Peut-on seulement s'imaginer sortant de cette boucle ? Si ce n'est pour son vernis social, n'avons-nous donc aucune raison de nous porter vers l'objet ?

La clôture du système se trouve de fait renforcée dès lors que Baudrillard rapporte l'économie politique à la linguistique⁷². La valeur d'usage est pensée sur le modèle du référent. Mais si tous deux occupent une place en dehors de la boucle, Baudrillard ne reconnaît pas l'extériorité de leur position. Loin d'être à même de maintenir une « substance de réalité », valeur d'usage et référent ne seraient que « l'alibi » de leur système respectif⁷³. Rien ne subsisterait au-delà des limites. Ce même mouvement d'exclusion de tout élément extérieur est présent dans *La société de consommation* (1970). Baudrillard s'appuie, dans cet ouvrage, sur l'étude lévi-straussienne des relations de parenté pour réfuter ce qui pourrait exister à l'extérieur d'un système donné (des faits biologiques comme la consanguinité) au profit de l'enfermement dans la boucle (l'insistance sur le code et le caractère sociologique de l'alliance).

De même que le système de parenté n'est pas fondé en dernière instance sur la consanguinité et la filiation, sur une donnée naturelle, mais sur une ordonnance arbitraire de classification – ainsi le système de la consommation n'est pas fondé en dernière instance sur le besoin et la jouissance, mais sur un code de signes (d'objets/signes) et de différences⁷⁴.

On assiste ainsi à la rupture du lien pouvant assurer la correspondance entre intérieur et extérieur du système et à l'éradication de ce qui figurerait en dehors de celui-ci. Baudrillard vide les alentours de la boucle.

L'accent mis sur le signe, la signification et le code nous ramène à un partage connu. Baudrillard prend parti pour Lévi-Strauss contre Mauss⁷⁵. Il en serait du besoin comme du *mana*. Une même pensée magique les habiterait tous deux. À la suite de Derrida, Bazin et Bensa ont bien noté ce que l'insistance sur l'échange recélait d'indifférence à l'égard de la chose elle-même. Aussi n'est-on pas surpris de voir Baudrillard diminuer la part de l'objet jusqu'à l'annulation complète.

Dans l'échange symbolique, l'objet, de valeur pleine qu'il était, redevient ce « rien » (le *res* latin, ambivalence du terme), ce quelque chose qui, parce qu'il est donné et rendu, est annulé en tant que tel, et marque par sa présence/absence, l'écart de la

⁷² *Ibid.*, p. 185.

⁷³ *Ibid.*, p. 165.

⁷⁴ J. Baudrillard, *La société de consommation*, *op. cit.*, p. 110.

⁷⁵ J. Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, *op. cit.*, p. 70.

relation. Cet objet-là, ce *res nulla* n'a pas de valeur d'usage, il ne sert proprement à rien⁷⁶.

Balayée du revers de la main par Baudrillard, la notion d'usage ne tarde pas à reparaitre. En 1979, Michel de Certeau termine la rédaction du premier tome de *L'invention du quotidien* qu'il publiera l'année suivante. À l'intérieur du cadre posé par la consommation, l'usage est décrit comme un moyen de subversion. Il permet d'échapper au système sans le quitter⁷⁷. Certeau appuie explicitement son entreprise sur les ouvrages de Michel Foucault (*Surveiller et punir*) et de Pierre Bourdieu (*Esquisse d'une théorie de la pratique*). Mais quand il se réfère à Baudrillard, c'est d'une façon nettement plus discrète. Il se sert en effet pour cela exclusivement de notes de bas de page. Un premier renvoi au sociologue précède de peu la mention de *La société du spectacle*. Dans ce passage, Certeau rend compte de la lecture en tant qu'« activité liseuse ». S'il s'attache à montrer qu'elle est « production silencieuse », il commence par la présenter dans ce qui constituerait une perspective construite par Baudrillard et Debord : là, elle n'est que « le point maximal de la passivité qui caractériserait le consommateur⁷⁸ ».

La fonction que Certeau attribue à l'usage dans *L'invention du quotidien* est cependant absente des installations de Fischli et Weiss. On pourrait certes estimer qu'user plus que de raison, comme le font les personnes suscitées par les objets en polyuréthane, constitue en soi une manière de résister à la rapidité du cycle de consommation. Mais l'appropriation, le détournement et autres ruses chères à Certeau n'appartiennent pas au propos de Fischli et Weiss. Ce qui avant tout distingue ces deux approches de l'usage, c'est le lieu depuis lequel on l'envisage. L'incursion de Certeau du côté des pratiques indiennes sous le colonisateur espagnol le dit bien : c'est « de l'intérieur » qu'il s'agit de lézarder la domination coloniale⁷⁹. Fischli et Weiss n'admettent en revanche l'existence du circuit, tel que l'a notamment dessiné Baudrillard, qu'à la condition de pouvoir en sortir. Dans leurs installations d'objets, l'usage n'est pas l'outil au moyen duquel des espaces de résistance sont créés à l'intérieur d'un système imposé. Il sert plutôt une entreprise de remise en question de la boucle elle-même en renvoyant à ce qui l'excède. Fischli et Weiss ne se privent pas de la possibilité d'adopter une position extérieure. C'est également depuis un point de vue du dehors qu'ils pensent la circulation en boucle. À aucun moment, leurs objets en polyuréthane ne contestent l'existence de liens unissant l'intérieur et l'extérieur, les signes et les choses.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 267.

⁷⁷ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, 1990, p. XXXVIII.

⁷⁸ *Ibid.*, p. XLIX.

⁷⁹ *Ibid.*, p. XXXVII.

Au besoin, Fischli est prêt à en passer, dans la conversation, par une production de fables pour éclairer ses propos. « Besoin » : le mot surgit au fil du texte comme par inadvertance. La notion continue pourtant de nous occuper ici. C'est le fait de lui reconnaître malgré tout une pertinence qui prévaut dans le refus de se couper des dehors, de s'enfermer dans la boucle. Fischli et Weiss ne rabattent pas l'extérieur sur l'intérieur. Quelque chose d'irréductible subsiste au-delà du circuit clos sur lui-même. Là est le début de la fable. Au départ d'une réflexion sur ce dont on a besoin et ce dont on peut se priver, il y a les denrées, le manger (*Esswaren*). Nous consommons assurément des signes même quand nous mangeons. Or c'est précisément à la suite de cette remarque que Fischli se met à évoquer « le noyau des denrées » (*der Kern der Esswaren*). « Mais le noyau des denrées, c'est au mieux peut-être une pomme que nous cueillons sur l'arbre. Ce n'est malheureusement pas toujours possible, sauf si l'on est soi-même un paysan. Alors on doit aller dans un magasin et acheter une pomme⁸⁰. »

Dans cette histoire que l'on pourrait désigner comme celle de la pomme et du paysan, ne nous faudrait-il pas identifier une nouvelle robinsonnade ? Le fermier de Fischli ne rejoindrait-il pas le chasseur et le pêcheur d'Adam Smith et de David Ricardo que Marx mentionne pour se moquer de l'indigence de l'imagination dont sont issues ces figures⁸¹ ? Le fait de poser l'existence d'un « noyau » à l'extérieur du système des signes ne nous ramène-t-il pas à un stade – et quel serait-il ? – d'avant les élaborations baudrillardesques des années 1960 et 1970 ? Rien n'est moins sûr. Ni les propos ni les œuvres de Fischli et Weiss n'opèrent une remontée nostalgique vers un improbable état antérieur. Ils ne portent la trace d'aucune tentative de retour. On pourrait tout au contraire rapprocher les objets en polyuréthane d'une entreprise qui leur est strictement contemporaine. Quand il appelle à la prise en compte des « hybrides », Bruno Latour entend en finir avec la partition entre monde naturel et discours⁸². Dans le projet consistant à peupler le milieu entre ces deux pôles par des mixtes de nature et de culture, on reconnaît assurément le rejet de la clôture du système sur lui-même et l'ouverture sur la possibilité de la référence. Ce que nous mettons ici en résonance, ce n'est certes pas la teneur du travail lui-même, les ressorts des artistes différant fortement de ceux de l'anthropologue, mais une poussée, se produisant de part et d'autre, hors du cercle du discours à la rencontre de ce qui s'étend au-delà, le référent.

Du côté de Fischli et Weiss, cette sortie ne prête pas cependant au mode du mélange. Elle ne réside pas dans l'entremêlement. On assiste ici à une opération des

80 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « Aber der Kern der Esswaren ist im besten Fall vielleicht ein Apfel, den wir vom Baum pflücken. Leider ist das nicht immer möglich, ausser man ist Bauer. Dann müssen wir in ein Geschäft gehen und einen Apfel kaufen. »

81 K. Marx, Introduction générale à la critique de l'économie politique, *op. cit.*, p. 235.

82 B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, Éditions La Découverte, 1991.

plus complexes. La position des artistes met certainement en évidence un dépassement du modèle sémiologique, tel qu'il s'est généralisé dans les années 1960, mais on ne peut pas ignorer pour autant qu'elle trouve à la fois en lui un point d'ancrage. Ainsi l'usage est-il inscrit sur des objets qui ne servent – comme l'écrit Baudrillard – « proprement à rien ». Les choses sont aussi bien des signes, mais les signes ne tardent pas à s'épaissir. Ce n'est guère plus qu'un épaississement d'air et de mousse, mais les objets en polyuréthane constituent néanmoins des choses occupant l'espace comme toutes les autres choses. Et il nous faut encore nous demander ce qu'est une chose dont on a usé sans qu'elle ait jamais servi. À propos des sculptures de Fischli et Weiss, il ne suffit pas au fond de mentionner l'ouverture de la boucle et l'instauration d'une correspondance entre signes et choses. Que pouvons-nous en effet, s'agissant de ces œuvres, tenir pour un référent ? Si la sculpture réduit au maximum la distance qui la sépare du bien de consommation, la confusion ne s'arrête pas là. L'objet en polyuréthane assume à son tour la fonction de référent. L'épaississement donne lieu à la coïncidence du signe et de la chose. Nous sommes en même temps au dedans et en dehors de la boucle. Loin de faire retour à la notion de besoin dont Baudrillard répète qu'elle n'a aucune validité, Fischli et Weiss placent sous sa dépendance le signe lui-même. La valeur d'usage n'est pas ressuscitée, mais les objets en polyuréthane se présentent comme indissociables du parti que l'on pourrait tirer d'eux.

Personne : le spectateur, l'auteur

Aussi bien nous faut-il examiner les installations de Fischli et Weiss depuis un tout autre côté. L'épaississement en elles ne se produit en effet pas seulement en tant qu'extension matérialisée par le polyuréthane. C'est également en deçà de leur surface que les objets s'épaissent. Ils apparaissent comme enrobés, munis d'une superposition de couches supplémentaires qui débordent sur l'espace du spectateur. Ce prolongement au-delà de leurs limites tient sans doute à leur capacité de faire surgir autour d'eux toute une population de figures. Les choses engendrent des « personnes » – et c'est là probablement le mot qui les désigne le mieux. Si celles-ci demeurent à l'extérieur du cadre de l'image, les installations ne s'en ressentent pas moins de leur présence. Toujours invisibles, il ne serait pas faux de dire qu'elles « hantent » ces lieux. Or l'aura des objets, cet épaississement en direction de l'espace du spectateur, ressortit bel et bien à la notion d'usage, telle que le travail de Fischli et Weiss la construit, dans la mesure où elle suppose l'existence d'un lien unissant la chose et la personne qui use d'elle. Autour des objets, l'espace se trouve comme activé à l'évocation des gestes répétés du quotidien et des innombrables fils qui attachent des personnes aux choses. Le témoignage des petits faits de la vie ne contribue pas

moins que la matière poreuse du polyuréthane à la prise de consistance des sculptures et de part et d'autre de leur surface, l'air même semble commencer de se solidifier.

Parmi les figures multiples qui peuplent les installations de Fischli et Weiss, celle du spectateur est peut-être moins fantomatique que les autres. Elle prend forme à chaque occurrence de l'activité du voir. Porter son regard sur les objets en polyuréthane n'a en effet rien d'évident. Fischli et Weiss ont ponctué leurs installations de ce que l'on pourrait dénommer des rappels du voir. Ce n'est pas assez de se tenir devant les sculptures et de les regarder. La figure du spectateur advient, elle est produite par la prise en compte de son propre regard. On n'est pas spectateur du simple fait que l'on visite une exposition, mais seulement dans la mesure où l'on s'observe observant les œuvres. Il entre sans doute des raisons diverses, et notamment de protection des sculptures, dans la décision d'intercaler une séparation entre les objets en polyuréthane et les visiteurs. Mais quand au Musée d'Art moderne de Francfort (*Raum unter der Treppe* 1993) ou dans le village grison S-Chanf (*Chamer Raum* 1991), on se met à contempler les objets en polyuréthane à travers une ouverture vitrée pratiquée dans la porte qui nous prive d'un accès direct à l'installation, n'est-ce pas notre regard même qui se trouve matérialisé (fig. 32) ? À la différence d'*Étant donné*s de Duchamp (1946-1966), le spectateur n'est pas pensé ici en tant que voyeur. On ne regarde pas par le trou d'une serrure. Si une part d'indiscrétion n'est assurément pas inutile afin de guigner à travers la vitre, Fischli et Weiss ont probablement assigné au spectateur un point de vue fixe avant tout pour procéder à un déplacement de l'attention, passant de l'objet attirant les regards au fait même de regarder.

Mais le voir, c'est plutôt sur le mode de la négation qu'il faudrait ici le comprendre. Dans ce qui est montré, la réunion d'objets en polyuréthane à laquelle Fischli et Weiss donnent lieu met en effet l'accent sur ce qui se soustrait à la vue. Le spectateur est amené le plus souvent à faire l'expérience de ce qui lui échappe. Le voir est sans cesse reporté à la limite de la visibilité. La question de la tromperie fut fréquemment soulevée à propos des installations de Fischli et Weiss. Boris Groys l'a abordée en estimant que les objets en polyuréthane se faisaient passer non pas pour des biens de consommation, mais pour des ready-made⁸³. Les artistes n'auraient pas reproduit les choses elles-mêmes ; ils auraient prolongé une réflexion duchampienne. Arthur Danto a écarté cette proposition en rattachant les sculptures de Fischli et Weiss à l'histoire au long cours du trompe-l'œil⁸⁴. Mais la tromperie, présente dans les installations des deux artistes, n'est pas uniquement l'occasion de retours critiques sur divers moments de l'histoire de l'art. Elle sert aussi l'interrogation sur les pans

83 Boris Groys, Simulierte readymades von Peter Fischli/David Weiss, *Parkett* 40/41, 1994, repris dans *Fischli Weiss. Fragen und Blumen*, op. cit., p. 14.

84 Arthur C. Danto, Play/Things, *Peter Fischli David Weiss: In a Restless World*, cat. d'exposition, Minneapolis, Walker Art Center, New York, 1996, p. 109.

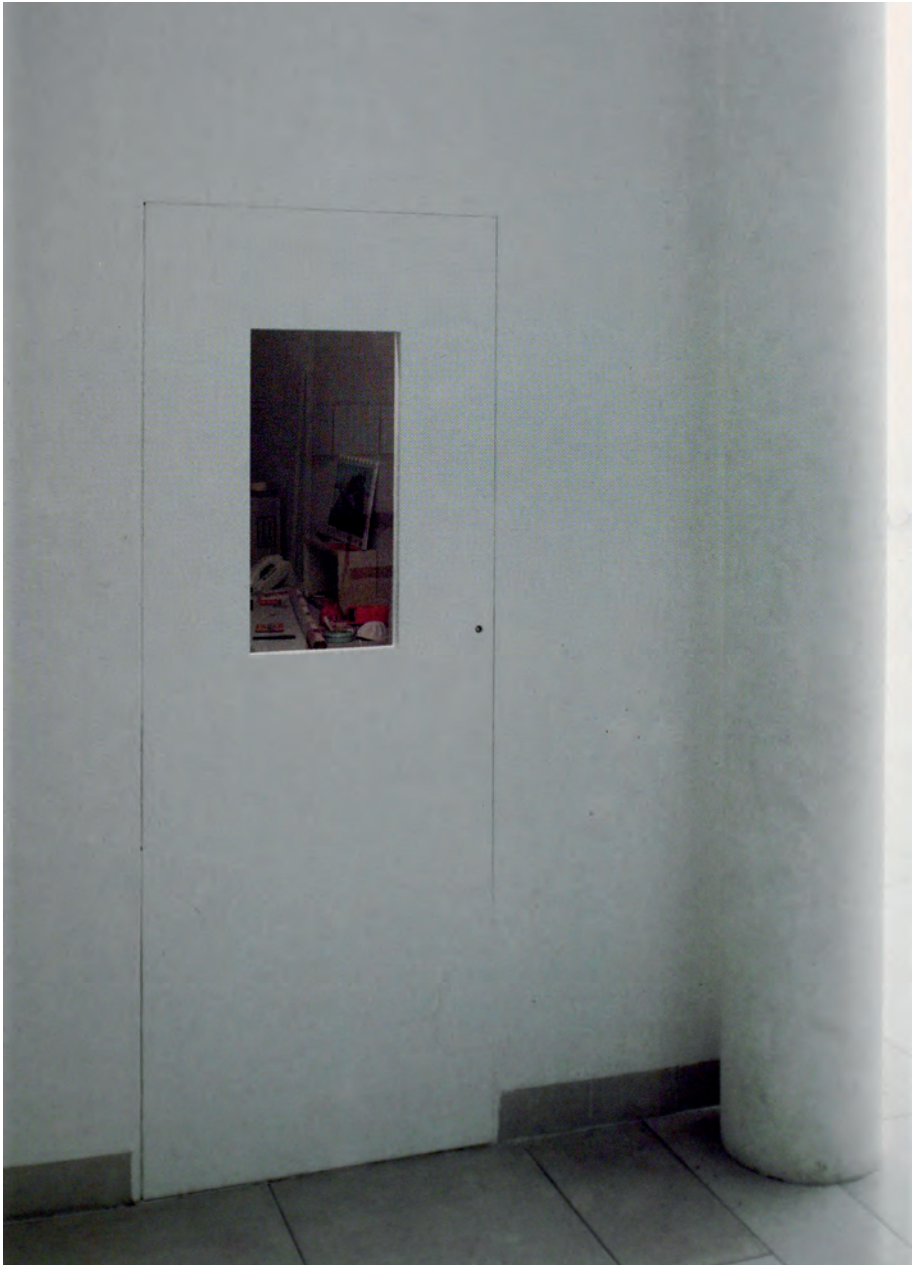


Fig. 32 - Peter Fischli et David Weiss, *Raum unter der Treppe (Espace sous l'escalier)*, 1993
Polyuréthane enduit et peint, dimensions variables
Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

obscur de notre perception visuelle. Quand après avoir lu le cartel fournissant des éléments sur le matériau dans lequel les œuvres sont taillées, le spectateur d'abord pressé revient pensivement sur ses pas, il s'aperçoit des failles dont son premier coup d'œil sur les sculptures n'était pas exempt. Dans les installations de Fischli et Weiss, le voir se construit ainsi à partir d'instant de véritable cécité.

Constater la présence des objets ne suffit pas. Il nous faut encore voir à travers eux, rejoindre par notre regard ce qui en eux appartient à l'œuvre. Les sculptures en polyuréthane font du voir un dessillement. Comme si la légèreté de la mousse n'échappait pas aux regards. Comme si nous parvenions à connaître leur poids rien qu'à les regarder. Fischli se plaît à évoquer telle équipe de télévision qui, chargée de faire un reportage sur l'ouverture de la Tate Modern à Londres et malgré les dénégations des artistes, n'a pas cessé de soutenir que leur travail n'était pas encore exposé dans les salles du musée⁸⁵. Les objets en polyuréthane mimaient une installation en cours, un temps mort entre deux expositions. Fischli et Weiss les avaient ainsi doublement immunisés contre la vue. D'un côté, le moment du montage, qu'ils avaient choisi de dépeindre, est par définition invisible dès lors qu'il précède et prépare l'exposition aux regards. De l'autre, l'objet représenté a masqué l'œuvre. Il y aurait dans la représentation un pouvoir proprement aveuglant. Fischli ne tarde pas pourtant à ajouter que c'est à la rapidité du coup d'œil (« *schneller Blick* ») que l'on doit la cécité passagère des cameramen de l'équipe de télévision. La tromperie ne résisterait pas à un examen minutieux (« *sorgfältiges Betrachten*⁸⁶ »).

Est-ce à dire pour autant que Fischli et Weiss se méfient de la vision ? Comment nous faut-il comprendre tous les obstacles que la perception visuelle rencontre dans les installations d'objets en polyuréthane ? Si l'on n'ira probablement pas jusqu'à envisager qu'il entre dans le travail des deux artistes une part de ce dénigrement de la vue que Martin Jay a cru pouvoir déceler dans la pensée française du xx^e siècle⁸⁷, du moins nous demanderons-nous si l'on n'assiste pas ici à une tentative de sortie hors du sens de la vision. On peut à cet égard songer à la façon dont Robert Morris n'a pas cessé, plus particulièrement dans ses textes des années 1990 et 2000 et sans doute en un écho même lointain de lectures foucaaldiennes, d'associer la vue au contrôle et à la surveillance⁸⁸. Une telle tonalité est étrangère au propos de Fischli et Weiss. Loin de contourner la vision en recourant comme Morris à la tactilité, les deux artistes s'attachent à l'entretenir de pans d'invisibilité. Le non-voir travaille de

85 P. Fischli, Entretien téléphonique avec l'auteur, septembre 2013.

86 *Ibid.*

87 Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1994.

88 Voir notamment Robert Morris, *Solecisms of Sight. Specular Speculations* [2001] et Jasper Johns: *The First Decade* [2005] in Nena Tsouti-Schillinger (dir.), *Robert Morris. Have I Reasons. Work and Writings, 1993-2007*, Durham et Londres, Duke University Press, 2008.

part en part l'activité visuelle. Weiss n'a pas manqué de le souligner quand au sujet de leur livre intitulé *Sichtbare Welt (Monde visible 2000)*, il a fait remarquer à ceux qui l'interviewaient que le corps de l'hippopotame, dont la photographie figure sur la couverture, disparaissait presque entièrement sous l'eau⁸⁹. Voir n'est pas tant tenir que s'ouvrir à ce qui nous échappe.

Le surgissement de personnes, auquel nous assistons dans les installations de Fischli et Weiss, participerait-il d'un « retour du sujet⁹⁰ » qui s'amorcerait dans les sciences humaines et sociales dès la fin des années 1970? On n'acquiescera à cette proposition qu'à la condition de ne pas oublier tout ce qui, dans ces œuvres, rend mal assurée la construction de figures de personnes. Les années 1960 résonnent dans le travail des deux artistes. Le fait de porter la notion d'usage sur le terrain même du signe le laissait déjà entendre. Le retour du sujet, s'il a lieu, n'omet pas le célèbre effacement de l'homme, « comme à la limite de la mer un visage de sable⁹¹ ». Elle est forcément marquée d'incertitude, la construction de personnes, quand elle doit prendre appui sur une réunion d'objets. D'un rapide coup d'œil jeté sur les installations, on pourrait aussi bien conclure que Fischli et Weiss tentent d'en finir avec le sujet. C'est uniquement au moyen d'une reconstitution que l'on parvient à des figures de personnes. Leur existence dépend du détour par les choses. Mais Fischli et Weiss mêlent ici les fils temporels. Dans leurs installations, le motif de la disparition de l'homme croise l'histoire de la nature morte. Il est ainsi mis à l'épreuve et ouvert également. Car nier la présence du sujet dans l'image revient aussi à ne nous entretenir que de lui. Ce sont littéralement ses faits et gestes que nous traquons à la surface des objets représentés en peinture. Un citron à moitié pelé, un gâteau croqué. Cette même condensation de gestes se produit dans les sculptures en polyuréthane. Les installations de Fischli et Weiss montrent qu'il n'est de personne autre que ballottée entre absence et apparition.

La figure qui, avant toutes les autres, est prise dans ce double mouvement est celle de l'artiste. Elle advient en un battement continu : tantôt elle rassemble les fils en une forme unifiée et tantôt elle n'est qu'éclatement. Nous parcourons les installations

89 Voir Beate Söntgen, Conversation with Peter Fischli and David Weiss, traduit de l'allemand par M. Gaskins, in Robert Fleck, B. Söntgen et Arthur Danto (dir.), *Peter Fischli David Weiss*, Londres et New York, Phaidon, 2005, p. 29 : « On the jacket of the book there is a hippopotamus whose head is peeking out slightly above the surface of the water, but the rest of this large, beautiful animal is invisible, below the surface. »

90 C'est l'expression que Michelle Perrot emploie dans son portrait de Michel de Certeau. Dans *L'invention du quotidien*, la consommation est certes envisagée sous l'angle du consommateur. Cela n'a pourtant pas empêché l'auteur d'écrire dès le début du deuxième paragraphe de l'introduction que l'examen des manières de faire quotidiennes, qui constitue son propos, « n'implique pas un retour aux individus ». M. Perrot, Une éthique du faire, *Michel de Certeau. Les chemins de l'histoire*, Paris, Éditions Complexe, 2002, p. 212 et M. de Certeau, *L'invention du quotidien, op. cit.*, p. XXXV.

91 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 398.

de Fischli et Weiss en nous demandant s'il ne faut pas rapporter à l'artiste – mais auquel des deux? – l'ensemble des objets reproduits. Les outils dispersés ne sont-ils pas précisément ceux que les artistes emploient pour exécuter leurs répliques en polyuréthane? Sont-ils amateurs de café? Ont-ils changé leurs pneus d'hiver? Qui est le maître du chien? Mais les efforts faits pour donner de l'épaisseur à la figure de l'artiste capotent rapidement. Dans les installations de Fischli et Weiss, il n'est en effet aucun objet qui se rattache exclusivement à la pratique artistique. La foule de figures fantomatiques réparaît. Quelqu'un a bu un café ou pelé une clémentine ou trouvé matière à poncer ou même donné un coup de peinture. La figure de l'artiste s'efface devant la multitude. Point n'est besoin pourtant d'être fort nombreux. La réunion de deux personnes – Fischli et Weiss – suffit parfois pour commencer de faire voler son unité en éclats.

Déambulant entre les objets entassés, on ne s'était certainement pas mis à la recherche de l'intériorité psychologique de l'artiste. Il va sans dire que les reproductions en polyuréthane ne s'y prêtent guère. L'œuvre ne cristallise pas l'« expression » de son auteur. L'espoir de recueillir quelques éléments relatifs à la personne des artistes n'est néanmoins pas totalement infondé. Plusieurs sculptures apparaissent en effet comme des bribes de vie, des concentrés d'habitudes. Barthes avait trouvé un allié du côté de la linguistique pour détruire la figure de l'auteur. « [...] linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je*⁹² [...] ». En dehors de l'écriture, il n'existe nulle instance qui puisse l'« expliquer ». Mais si l'on veut bien faire des installations de Fischli et Weiss également un lieu où le pronom personnel supplante la personne de l'auteur, il faut s'attendre aux errances du *je*. C'est d'abord un *il* que l'on voit prendre forme en divers endroits des installations. Le visiteur n'aura pourtant pas de cesse qu'il n'ait transformé ce *il* en *je*. Partout l'on s'affaire à tisser des liens entre les objets et la figure des artistes. Le pluriel finit par l'emporter. Le *je* des artistes est rabattu sur le *ils*. La mort de l'auteur renvoie ici non seulement à la mise hors circuit de la personne au sens psychologique, mais aussi à la dissolution de la figure de l'artiste dans la multitude des hommes du commun.

Dans l'installation d'objets en polyuréthane qui s'est tenue en 2014 au siège angelin de la galerie Matthew Marks, il fallait avoir effectué tout un parcours et examiné nombre de palettes de manutention, de socles renversés et faisant office de tiroirs se révélant favorables au bric-à-brac, de cylindres de béton, de tubes, de bassines, de boîtes, de cartons, de pneus et de chambres à air, pour en arriver à une paire de mocassins d'homme, maculés de peinture blanche (fig. 33). Peu de choses appellent aussi distinctement une présence que ce qui touche au corps. Mais les figures surgissant à partir d'autres répliques de chaussures semblaient venir du dehors et ne

92 R. Barthes, La mort de l'auteur [1968], *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 66.



Fig. 33 - Peter Fischli et David Weiss, *Sans titre*, 1994-2013
 Installation d'objets pour la galerie Matthew Marks, Los Angeles, 2014
 Polyuréthane enduit et peint, dimensions variables
 Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

devoir se trouver dans l'atelier que pour une visite de courte durée. Dans l'exposition à la galerie Matthew Marks, tant les pantoufles « crocs » que les bottes en caoutchouc étaient en effet des modèles pour enfants⁹³. Dans leur série d'objets pour Glenstone, Fischli et Weiss avaient de plus reproduit des sabots de bois et des chaussures de ski⁹⁴. Des vêtements, il n'y en a guère parmi les reproductions en polyuréthane, car incapables de conserver la forme en l'absence du corps, ils ne tiennent pas par eux-mêmes⁹⁵. Seule une casquette verte et bien rebondie traînait sur un carton dans l'installation de 2014.

Familiers des ateliers de peintres ou de sculpteurs transformés en musées, nous avons vu tant de salopettes, de blouses, de bottines qu'il nous est impossible de ne pas considérer la paire de mocassins tachés de peinture blanche, que Fischli et Weiss ont taillée en polyuréthane, comme une extension de la personne de l'artiste. Mais

93 P. Fischli et D. Weiss, *Polyurethane Objects*, Los Angeles et Cologne, Matthew Marks Gallery et Verlag der Buchhandlung W. König, 2014, p. 46 et 67.

94 *Peter Fischli and David Weiss*, catalogue des œuvres de la collection du Musée Glenstone, Cologne, Verlag der Buchhandlung W. König, 2014, p. 180.

95 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, octobre 2013.

cette figure, si l'on veut la construire, il nous faut recourir à des images surgissant ailleurs. Rien dans les installations de Fischli et Weiss ne vient en effet conforter cette première identification des mocassins. Travailler à deux constitue en soi une attaque lancée contre la figure de l'artiste et le principe d'unicité sur lequel celle-ci repose. Un autre élément assume à ce propos une fonction importante. Fischli dit tenir au fait que la paire de chaussures est exempte de taches de couleur. La peinture blanche est choisie pour son degré d'ouverture et d'indétermination. Elle opère à la jointure de deux mondes. « S'il y a de la couleur, on pensera immédiatement à un peintre. Mais si je peins un socle, je finirai moi aussi taché de blanc⁹⁶. » Les mocassins peuvent aussi bien appartenir à un artiste – et non pas à « l'artiste » – qu'à l'un des ouvriers chargés de remettre en état l'espace de la galerie avant la prochaine exposition.

S'il est un seuil de particularisation, Fischli et Weiss l'ont assurément fixé au plus bas. Les biens qu'ils ont choisi de reproduire sont tous indexés sur le peu de spécificité. Quand Fischli rend compte des répliques en polyuréthane en les regroupant en trois classes distinctes d'objets (« *Grundkategorien* »), il pense d'abord aux choses que l'on rencontre dans leur atelier. (Nous viendrons plus loin aux deux autres sortes d'objets mentionnées, les produits d'entretien et les parasites.) La première d'entre elles comporterait les choses dont les artistes se servent « pour exécuter ces autres choses que l'on voit dans l'exposition⁹⁷ ». La description donne lieu à une boucle : l'objet reproduit est celui-là même qui fut employé à le produire. Une partie des sculptures représente les moyens mis en œuvre aux fins précisément de leur exécution. Mais Fischli tient ici à exclure les outils que nous chercherions en vain ailleurs que dans un atelier d'artiste. Aucune palette de peintre – pour reprendre l'exemple qu'il cite – ne figure ainsi dans leurs installations. « Tous les objets sont de ceux que l'on pourrait également trouver dans diverses entreprises artisanales⁹⁸. »

Par endroits ou, plus littéralement traduit, par « tronçons » : c'est uniquement ainsi que l'atelier transparaîtrait dans les installations de Fischli et Weiss (« *streckenweise*⁹⁹ »). Les objets en polyuréthane mélangent les mondes. Plusieurs lieux sont amenés à se fondre les uns dans les autres. Si devant la paire de mocassins tachés de blanc, on songe non pas seulement à un artiste, mais également à un ouvrier qui a effectué des

96 *Ibid.* : « Darum war es mir so wichtig, dass keine Farbe darauf ist. Sonst werden daraus die Schuhe des Künstlers. Die Farbe: Er ist etwas am Malen, oder? Da ich aber als Künstler so tue, als würde ich Dinge tun wie jeder andere, nämlich einen Sockel anmalen. Aber es ist ja ein "Als-ob". Es ist ja nicht richtig, und dennoch habe ich am Ende dann einfach weisse Farbe darauf. »

97 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, octobre 2013 : « Es gibt drei Grundkategorien von Gegenständen. Eine Kategorie sind die Gegenstände, die man im Atelier antreffen kann; sozusagen die Werkzeuge, die wir brauchen, um diese Dinge herzustellen, die man in der Ausstellung sieht. »

98 *Ibid.* : « Und da sind keine... Ich versuche zu vermeiden... so wie eine Palette oder konventionelle Atelieraccessoires. An und für sich könnten alle Gegenstände auch in einem anderen Handwerksbetrieb vorkommen. »

99 *Ibid.*

travaux de peinture, c'est que l'atelier ne suffit pas pour rendre compte de la présence de tous les ustensiles reproduits¹⁰⁰. Il faut encore se porter en pensée vers d'autres lieux. Une bonne partie des sculptures en polyuréthane renvoie certes à l'espace d'une galerie ou d'un musée, mais ce n'est pas pour autant précisément l'endroit où nous nous tenons pour observer les sculptures de Fischli et Weiss. Les répliques de produits d'entretien – qui constituent la deuxième classe d'objets mentionnée par Fischli – dessinent un lieu à l'arrière-fond de ces institutions¹⁰¹. Les voir occuper le devant de la scène ne peut se faire qu'en dehors des moments d'exposition. Les installations de Fischli et Weiss nous projettent aussi bien dans un autre temps : celui de l'entre-deux, de la préparation et de la remise en état¹⁰². C'est alors que les murs de ce que Fischli se plaît à nommer le « *white cube* » doivent être repeints. Un rouleau et un pinceau, que les artistes n'ont pas manqué de représenter imbibés de peinture exclusivement blanche, traînent eux aussi dans la galerie¹⁰³. On ne s'avancera pas trop en les associant à celui-là même à qui appartiennent les mocassins.

Faire surgir deux figures à partir d'un seul objet importe moins pourtant que l'interrogation sur les rapports pouvant exister entre artiste et ouvrier. « Si je peins un socle, dit Fischli, je finirai moi aussi taché de blanc. » Qu'est-ce que travailler quand on est un artiste ? L'atelier de Fischli et Weiss jouxte celui de menuisiers. Répondant à leurs invitations, ces voisins viennent parfois jeter un coup d'œil : s'enquérir de « ce que nous faisons¹⁰⁴ ». Et à voir ainsi les artistes s'occuper de neuf heures du matin à cinq heures du soir, ils conçoivent pour eux comme une forme de respect. Fischli ajoute dans un éclat de rire : « Puisque l'on fait comme si on travaillait¹⁰⁵. » Les uns et les autres s'adonnent au fond à des activités qui ne sont pas dissemblables. Il suffit de songer à l'exécution d'un socle ou de palettes : « Nous faisons à peu près la même chose que les menuisiers, seulement nous le faisons faux¹⁰⁶. » Y a-t-il moyen de

100 P. Fischli, Entretien téléphonique avec l'auteure, septembre 2013 : « Aber es ist nie nur ein Abbild des Ateliers. »

101 *Ibid.* : « Oder die Werkzeuge und Putzmaterialien, die man in einem Museum oder in einer Galerie in den Hinterräumen fände. »

102 *Ibid.* : « Aber es ist nie nur ein Abbild des Ateliers, weil es auch das Abbild des Galerieraumes während zweier Ausstellungen ist. » Dans l'entretien avec l'auteure en octobre 2013, Fischli dit en se référant à l'exposition d'objets en polyuréthane qu'il préparait alors pour la Matthew Marks Gallery Los Angeles : « Du bist ja in der Galerie, und die Ausstellung wird nicht wie ein Duplikat des Ateliers aussehen. Sondern man wird eher in die Ausstellung kommen und denken: Hier ist keine Ausstellung, es ist der Übergang zwischen zwei Ausstellungen, und da sind die Sockel für die nächste Ausstellung, und da sind noch Baumaterialien. »

103 Voir P. Fischli et D. Weiss, *Polyurethane Objects*, *op. cit.*, p. 7 et 25.

104 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, octobre 2013 : « Das sind die Schreiner, unsere Nachbarn. Manchmal ist es auch so: Sie kommen mal schauen, was wir so machen. »

105 *Ibid.* : « Wenn man so tut, als arbeitete man. »

106 *Ibid.* : « Und zum Teil machen wir das Gleiche, nur machen wir es falsch. Wir bauen dann so einen Sockel oder die Paletten. »

distinguer l'artiste et l'artisan dans le processus même de leur travail ? Est-ce « faire faux » qui rendrait le travail proprement artistique ? Les différences ne sont pas niées : « Mais, à la fin, nous produisons de l'art, nous produisons des sculptures¹⁰⁷. » À quoi peut bien alors correspondre ce mouvement qui rabat la figure de l'artiste sur celle de l'artisan ou de l'ouvrier ?

Tenir l'exécution d'œuvres d'art pour un travail comme les autres permet d'en finir avec le prestige du rôle de l'artiste. Pour malmener sa singularité, Fischli et Weiss usent dans la paire de mocassins encrassés comme avant elle dans *Haus in Münster* (fig. 18), une sculpture présentée en 1987 à l'occasion de l'exposition intitulée « Skulptur Projekte Münster », d'une opération consistant à dissoudre l'individualité dans le collectif et la généralité. Weiss ne commence-t-il pas de décrire le bâtiment installé dans la ville westphalienne en le qualifiant d'« autoportrait de leur atelier¹⁰⁸ » ? En un retour sur les modalités de leur travail, il avait en effet identifié trois espaces – production, conservation et bureau – qui se trouvent précisément réunis dans *Haus in Münster*. Or Fischli intervient immédiatement pour souligner qu'au début, il n'était pas question de représenter leur atelier dans cette sculpture, mais plutôt le travail en général. *Haus in Münster* ne se rapporterait pas seulement aux deux artistes, mais également et d'une façon plus large à de petites entreprises et aux gens qui jour après jour travaillent dans ces bâtiments. Il est manifeste, ajoute Fischli, que l'on assiste ici à une démystification de l'atelier d'artiste : celui-ci apparaît comme l'un de ces travailleurs ordinaires¹⁰⁹.

Le faire se double d'un faire comme si. L'expression allemande « *als ob* », qui revient dans les propos de Fischli, résonne d'abord des glissements continuels entre les plans de la représentation et de l'exécution effective. L'artiste ne semble dans un premier temps séparer le travail et la construction de l'image du travail qu'afin de mieux les confondre par la suite¹¹⁰. Dès lors qu'ils représentent certains des outils même dont Fischli et Weiss se servent, les objets en polyuréthane ne manquent pas d'engendrer de la confusion. On passe constamment d'un plan à l'autre. Une question portant sur les modalités du travail dont sont issues les sculptures reçoit une réponse

107 *Ibid.* : « Am Ende stellen wir Kunst her: wir stellen Skulpturen her. »

108 H. U. Obrist, *Der Stoff der Wirklichkeit, Fischli Weiss. Fragen und Blumen, op. cit.*, p. 240 : « Und ich denke, man kann schon sagen, dass dieses *Haus* ein Selbstportrait unseres Ateliers war. »

109 *Ibid.* : « Ursprünglich sollte es überhaupt nicht um eine Darstellung unseres Ateliers gehen, sondern eher um eine Darstellung von Arbeit im weiteren Sinne. Es sollte sich nicht nur auf uns beziehen, sondern auch auf die allgemeine Lage von kleinen Firmen und den Leuten, die Tag für Tag in diesen Gebäuden arbeiten. Andererseits ging es auch um eine Entmystifizierung des Künstlerateliers. Es rückt den Künstler in die Nähe ganz normal arbeitender Leute. »

110 P. Fischli, Entretien téléphonique avec l'auteur, septembre 2013 : « Es geht um das Herstellen des Bildes der Arbeit, nicht um die Arbeit selbst. »

qui rend exclusivement compte du travail tel qu'il est figuré dans les installations¹¹¹. La représentation est rabattue sur l'exécution. Fischli et Weiss chaussent les mocassins en polyuréthane. Mais on peut encore rapporter l'expression « faire comme si » à d'autres éléments de leur pratique. Elle renverrait au rapprochement entre les deux figures de l'artiste et du travailleur. Si la production d'œuvres d'art n'entrave pas cette proximité, c'est que processus et résultats se trouvent disjoints. Dans le faire – et on peut ici écarter le « comme si » –, l'artiste rejoint l'ouvrier. Il ne se distingue pas des autres travailleurs, même s'il finit par produire des œuvres d'art.

À chaque fois que la discussion touche à cette disjonction introduite entre le déroulement du travail et l'œuvre sur laquelle celui-ci débouche, il est un nom qui revient : celui d'Hannah Arendt dont Fischli mentionne le livre en le désignant par le titre de la version allemande *Vita activa*¹¹². Plusieurs autres oppositions se greffent ici sur la distinction entre œuvre et travail. D'un côté, l'exécution engage l'habileté de la main ; de l'autre, c'est le corps tout entier qui doit pourvoir aux « besoins de la vie¹¹³ ». L'œuvre est le fait d'un « *homo faber* », tandis que le labeur revient à l'« *animal laborans* ». Mais ce qu'Arendt retient comme trait distinctif du travail, c'est le caractère répétitif. Là où la production d'une œuvre implique un début et une fin, le travail ne connaît en soi point d'achèvement. Lié aux « processus biologiques de l'organisme vivant¹¹⁴ », il s'inscrit dans la temporalité du cycle. C'est uniquement le mythe qui est à même de présenter des corvées comme un exploit :

Cependant, la lutte quotidienne dans laquelle le corps humain est engagé pour nettoyer le monde et pour l'empêcher de s'écrouler ressemble bien peu à de l'héroïsme ; l'endurance qu'il faut pour réparer chaque matin le gâchis de la veille n'est pas du courage, et ce qui rend l'effort pénible, ce n'est pas le danger, mais l'interminable répétition. Les « travaux » d'Hercule ont une chose en commun avec tous les grands exploits : ils sont uniques ; malheureusement, il n'y a que les mythiques écuries d'Augias pour rester propres une fois l'effort accompli et la tâche achevée¹¹⁵.

Quand Fischli et Weiss taillent le polyuréthane, ils ne retiennent du travail qu'un seul pan. Ce qui les occupe, ce n'est pas ce qui se dépose et se fixe en un objet capable de résister au passage du temps, mais au contraire le labeur donnant lieu à la dévoration, à la consommation de tout ce qu'il parvient à mettre au jour. Aucun *homo faber* ne

111 *Ibid.* Nous référant au texte de Boris Groys, nous avons posé la question de savoir si le travail qu'implique l'exécution des sculptures en polyuréthane s'apparentait à la pratique de l'artisan. Fischli réfute toute dimension artisanale, mais il s'appuie pour ce faire sur les champs d'activités que dessinent les objets reproduits. B. Groys, *Simuliert ready-mades von Peter Fischli/David Weiss*, art. cit.

112 Hannah Arendt avait initialement publié ce livre en anglais, aux éditions de l'Université de Chicago, sous le titre *The Human Condition*.

113 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1958], trad. par G. Fradier, *L'humaine condition*, Paris, Gallimard, 2012, p. 123.

114 *Ibid.*, p. 137.

115 *Ibid.*, p. 139.

s'affaire dans les installations des deux artistes. Fischli écarte la pratique artisanale (*Handwerk*) au profit de ce qu'il nomme les « activités » (*Tätigkeiten*¹¹⁶). Cordonnier ou fromager – pour reprendre les exemples qu'il cite – ne trouvent pas de place ici. Tout autres sont les tâches qu'accomplissent les personnes suscitées par les objets en polyuréthane : repeindre les murs de la galerie avant l'exposition suivante, faire le ménage ou la vaisselle après un repas partagé dans l'atelier. Les installations prennent ainsi forme à partir de la description des corvées de la vie quotidienne. Représenter le travail sans cesse recommencé n'empêche pas les artistes d'opter pour la persistance d'une œuvre. La lecture de *Vita activa* condense surtout dans une expression à laquelle Fischli revient : « le travail comme œuvre¹¹⁷ ». Le mouvement cyclique et ininterrompu du labeur se perpétue dans des objets qui le cristallisent sans l'arrêter.

Les choses qui venant de l'extérieur s'amassent sur les lieux où l'on travaille, Fischli les désigne en employant le mot « parasite¹¹⁸ ». Elles s'introduisent, se glissent, s'immiscent (« *einschleichen* ») partout où les gens sont actifs. Fischli songe aux moments où l'on prend une pause ou un repas. Cartons de pizza, cannettes de boisson et peaux de clémentine ne manquent pas dans les installations d'objets en polyuréthane. D'autres objets arrivent dans l'atelier à l'occasion de visites ou d'anniversaires. Sans oublier que l'endroit peut aussi bien servir de dépôt et Fischli de raconter que l'hiver approchant, il vient justement de changer les pneus de sa voiture¹¹⁹. Mais l'intérêt des parasites réside surtout dans leur fonction d'agents d'impureté. Ces objets du dehors abattent la clôture qui préserverait l'art de toute immixtion. Fischli et Weiss mélangent les univers : « L'attention est principalement prêtée au travail, mais la vie finit toujours par faire irruption¹²⁰. »

Des objets pour la Bourse

Quand au début des années 1990, Zurich se dota d'un nouvel édifice pour abriter les transactions boursières, Fischli et Weiss furent invités à proposer une œuvre destinée à s'intégrer à ce bâtiment exécuté par l'agence Suter + Suter. Leur projet l'emporta¹²¹. « *Kunst am Bau* » est l'expression dont on désigne en allemand la part du budget qui, dans la construction d'un édifice, est réservée à une contribution plastique. Décrivant les données de cette commande, Fischli s'empresse de préciser qu'à aucun moment, les

116 P. Fischli, Entretien téléphonique avec l'auteure, septembre 2013.

117 *Ibid.* : « Die Arbeit als Werk. »

118 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, octobre 2013.

119 *Ibid.*

120 *Ibid.* : « Es gibt die Arbeit, den Fokus auf die Arbeit, dann aber bricht immer das Leben herein. »

121 Les autres artistes invités à ce concours furent : Florian Granwehr, Ernst Häusermann/Max Matter, Esther Hess, Jean Mauboulès, Markus Raetz et Hugo Suter. Voir Renate Goldmann, *Peter Fischli David Weiss. Ausflüge, Arbeiten, Ausstellungen: Ein offener Index*, op. cit., p. 476, n° 638.

artistes n'ont envisagé la possibilité de placer une sculpture devant l'entrée¹²². Il leur importait au contraire que leur travail ne soit pas identifié en tant qu'art¹²³. Ce qui pourrait ainsi éventuellement passer inaperçu, c'est le fait de constituer une œuvre; mais loin de manquer de visibilité, les objets que les artistes choisirent de montrer dans le nouveau bâtiment de la Bourse furent exposés dans des vitrines. Un projet plus récent de Fischli et Weiss, *Rock on Top of Another Rock* (2010), tient dans cette même tension entre mise en évidence et incertitude. Quand elle apparaît au détour d'une route touristique norvégienne, cette construction appelle inévitablement à la prise de photographies. Et pourtant, à poser ainsi devant elle, c'est devant une formation naturelle que l'on croit se trouver. Ce qui est montré ne coïncide pas avec ce dont on devrait s'apercevoir. Les vitrines, qui au nombre de cinquante furent installées en 1992 à différents étages et dans les sous-sols de la Bourse¹²⁴, ne s'entendent pas moins à induire leur spectateur en erreur. Elles sont en effet de celles où des articles de marque sont exhibés dans les lobbys d'hôtels.

Les objets présentés dans l'édifice zurichois ne furent pas reproduits en polyuréthane. De même que dans l'exposition qui s'est tenue dans la cuisine d'Obrist, Fischli et Weiss ont choisi ici de ne pas recourir à des répliques. Ces deux projets apparaissent au fond comme l'autre versant sur lequel est pensé le ready-made duchampien. Celui-ci ne vaudrait, à en croire Fischli, qu'à l'intérieur d'un cadre institutionnel. Le ready-made serait entièrement dépendant du *white cube*. « Sans *white cube*, pas de ready-made¹²⁵. » Laissons ici de côté les questions que suscite, pour l'historien de l'art, cette réduction du ready-made à la fonction d'un révélateur du cadre, pour nous interroger à la lumière de ces propos tant sur les expositions d'objets tout faits que sur les installations de sculptures taillées en polyuréthane. Tout se passe comme si les deux artistes montraient à l'extérieur du cadre du musée ou de la galerie précisément les objets qui au dire de Fischli pouvaient en avoir le plus besoin. Tandis que les répliques sont exposées à l'intérieur d'institutions artistiques, ce sont les ready-made

122 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « Die wollten Kunst am Bau von uns, und wir wollten keine Skulptur vor den Eingang stellen. »

123 *Ibid.* : « Wir wollten etwas machen, das nicht als Kunst erkennbar ist. »

124 Le bâtiment de la Selnastrasse a subi plusieurs modifications notamment dues à la révolution numérique de la Bourse. Les vitrines de Fischli et Weiss se trouvaient initialement à l'intérieur de l'espace du groupe Six. Lors de notre visite en mars 2017, nous avons constaté que la plupart d'entre elles n'occupaient plus l'emplacement prévu dans le projet des deux artistes. Le groupe Six s'est en effet retiré de certaines parties de l'édifice qui furent attribuées, il y a une dizaine d'années, au ministère public du canton de Zurich et à la préfecture. D'autres changements n'ont assurément pas manqué d'intervenir du fait que cette société a quitté le bâtiment à l'été 2017.

125 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « Readymades sind vom *white cube* abhängig. Ohne *white cube* kein Readymade. Ausserhalb des *white cube* ist es einfach eine Schaufel oder ein Pissoir. »

qui se retrouvent à l'écart du cadre dont ils dépendraient. D'une part, Fischli et Weiss redoublent les délimitations; de l'autre, ils ôtent toute séparation.

Mais ce qui fait surtout sens dans la question du ready-made au regard du travail des deux artistes, c'est la possibilité pour celui-ci de réintégrer à tout moment le cours de la vie. L'absence de barrières dans les projets incluant des objets tout faits met sans doute l'accent sur cette capacité de traverser fluidement des seuils. Dans l'exposition « World Soup », ce n'est pas d'une institution, mais du placard de cuisine qu'il suffisait de sortir une boîte de conserve pour consommer ce qu'elle renfermait. Mais qu'en est-il de l'usage des objets réunis à la Bourse de Zurich? Retranchés dans leur vitrine, ces articles, luxueux pour certains, ne demeureront-ils pas à jamais étrangers à toute utilisation? Le flacon de parfum Chanel n° 5 et la bouteille de vin Château Lafite Rothschild 1989, dont les photographies se font face dans le « rapport » publié par Obrist sur « la décoration artistique du nouveau bâtiment¹²⁶ », constituent assurément les restes encore visibles de ce que Fischli dit être le point de départ du projet : une réflexion sur la bourse, le monde des marchandises, la notion de valeur¹²⁷. Ne touchons-nous pas ici à un cas montrant que le travail de Fischli et Weiss n'est pas aussi éloigné que l'on pensait de celui de Koons? Qu'est-ce qui pourrait bien distinguer les produits intacts, arborés dans les étages du nouveau bâtiment de la Bourse zurichoise, des aspirateurs se dressant dans des caissons lumineux dont l'artiste américain, lors de son exposition « The New », a rempli les vitrines du New Museum?

Aucun objet n'est usé et pourtant l'usage traverse chacun des articles exposés à la Bourse. Peu importe ici qu'ils soient neufs ou vieux. Ce n'est pas le témoignage d'une utilisation effective qui compte, mais l'ouverture sur une utilisation possible. Tous les objets de la Bourse sont pris dans une perspective de l'usage du fait qu'ils postulent l'existence d'un usager. Ce qui prévaut dès le début du projet, c'est le lien unissant des choses à un groupe de personnes. « Le milieu » est le terme sur lequel Fischli appuie quand il l'emploie pour rendre compte de la genèse de cette exposition¹²⁸. Si au départ, les artistes ne songeaient qu'à montrer les articles les plus chers et les plus luxueux, c'est qu'ils se limitaient au seul « milieu » des courtiers. Le projet s'élargit suite à l'inclusion d'autres groupes¹²⁹. Les objets ne sont ainsi jamais exposés en leur qualité de marchandises; ils sont choisis en fonction de leur capacité à décrire des

126 P. Fischli D. Weiss, *Bericht über den künstlerischen Schmuck im Neubau der Börse Zürich*, édité par H. U. Obrist, photographies de N. Spoerri, Cologne, Oktagon Verlag, 1995.

127 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteur, juin 2013 : « Aber dann dachte ich darüber nach, warum es an der Börse geht: Es geht um den Wert der Waren, um die Warenwelt. »

128 *Ibid.* : « Man könnte so etwas machen wie in Hotellobbys, wenn es Vitrinen gibt mit einer Hermeshandtasche oder einer Rollexuhr. Und diese sind dann die kulturellen Werte dieses Milieus. »

129 *Ibid.* : « Zuerst wollten wir bei der "Börse" von allem das Teuerste, also nur Luxusartikel. Dann fiel uns aber auf, dass in dieser Idee mehr drinnen steckt als nur das. Das wäre beschränkt gewesen. Und dass man verschiedene Milieus oder Themen beschreiben kann aufgrund einer Auswahl von Gegenständen. »

figures singulières, rassemblées en un ensemble professionnel, économique, social ou national. Ce ne sont pas des biens dont la valeur fluctue au gré du marché, mais des choses qui ne possèdent de valeur que pour quelqu'un. Un groupe de personnes se tient derrière chaque objet.

Aussi l'exposition se débite-t-elle moins en sections thématiques qu'en référence à des classes d'usagers. L'intitulé « La Suisse », sous lequel plusieurs vitrines réparties dans les étages des bureaux du nouveau bâtiment de la Bourse furent regroupées, pourrait ainsi se changer en « Les Suisses ». Les objets exposés sont divers et ils renvoient à une multiplicité de facettes : un accordéon schwyzois, des cartes pour randonneurs éditées par l'Office fédéral de la topographie, une bouteille d'eau-de-vie aux herbes (*Chrüter*), des masques du carnaval du Lötschental, un fusil de l'armée, l'appareil téléphonique le plus couramment utilisé dans le pays (fig. 34). Le rattachement des objets à un groupe particulier de personnes apparaît encore plus distinctement dans les vitrines contenant des articles spécifiquement destinés aux adolescents (planche à roulette, *Mountain Bike*, jean, lecteur portable de CD, console de jeux vidéo, magazines, films en cassettes VHS). Fischli emploie volontiers le mot « culture » pour désigner ces diverses collections d'objets. Le parking souterrain de la Bourse a ainsi accueilli « la culture automobile¹³⁰ » (accessoires de voiture, moteur BMW, pneu de poids lourd Goodyear). L'artiste n'accrole pas à ce terme l'adjectif « matérielle », mais il est bien question ici d'observer la façon dont l'individu prend forme à partir des objets qu'il fréquente. C'est l'usage des choses qui engendre des personnes.

De tous les appareils présentés à la Bourse, l'exposition ne devait inclure que le dernier modèle. La sélection des articles répondait ainsi au souci qu'avaient les artistes de matérialiser dans leur projet la date de livraison du bâtiment (1992). Mais ce regroupement est également propice à une réflexion sur le temps des choses. La réactualisation n'est nullement étrangère au travail de Fischli et Weiss. Une coque d'iPhone ainsi qu'un adaptateur d'ordinateur portable Mac n'ont en effet pas manqué de faire leur apparition dans l'installation d'objets en polyuréthane, présentée en 2014 à la galerie Matthew Marks¹³¹. Une même attention fut prêtée aux spécificités du lieu et les artistes ont régulièrement intégré des produits propres à l'endroit où se tenaient leurs expositions. Mais la nouveauté n'épuise pas la question du temps des choses. La collection de sculptures que Fischli et Weiss ont exécutées en 2011 pour le Musée américain Glenstone – *The Objects for Glenstone* – comporte un transistor, un appareil photographique argentique, un étui noir servant à conserver la pellicule et quand une cassette audio côtoie un boîtier de CD, on assiste à un entremêlement

¹³⁰ *Ibid.* : « Automobilkultur ».

¹³¹ P. Fischli et D. Weiss, *Polyurethane Objects*, *op. cit.*, p. 10 et 102.



Fig. 34 - Peter Fischli et David Weiss, Vitrine de l'installation d'objets dans le nouveau bâtiment de la Bourse, Zurich, 1992
Photographie : Niklaus Spoerri. Courtesy des artistes

des temporalités¹³². Que faire cependant du sentiment de nostalgie qui nous gagne à la vue de ce que furent des articles à la dernière mode ? La très grande actualité et, de ce fait, attractivité que pouvaient avoir en 1992 les objets montrés à la Bourse les rendent aujourd'hui d'autant plus douloureusement désuets. Fischli estime néanmoins que la nostalgie ne constitue qu'une des étapes par lesquelles passent les choses dès lors qu'elles cessent d'être neuves. Les courbes que dessinent les objets chutent quand les articles vieillissants sont encore « tolérés » avant de devenir « ridicules », mais elles remontent aussi, à condition pour eux de se muer en « antiquités » et de prendre une valeur « archéologique », puis « historique¹³³ ».

132 Peter Fischli and David Weiss, catalogue des œuvres de la collection du Musée Glenstone, *op. cit.*, p. 174.

133 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « Bei der Arbeit für die Börse dachten wir viel über [das Neue und die Dauer] nach, weil wir nur Sachen von 1992 wollten, als das gebaut wurde.



Fig. 35 - Peter Fischli et David Weiss, Vitrine de l'installation d'objets dans le nouveau bâtiment de la Bourse, Zurich, 1992

Photographie : Niklaus Spoerri

Courtesy des artistes

Ce qu'il advient de l'objet quand faiblit l'usage que l'on peut faire de lui nous occupe cependant moins ici que sa capacité de ressusciter un temps passé, des bribes de vie. Plusieurs vitrines de l'exposition de la Bourse apparaîtraient ainsi comme des « je me souviens » perecquiens. Au quatrième sous-sol du bâtiment, entre chaudières démesurées, équipements de ventilation et autres installations techniques, Fischli et Weiss ont présenté des figurines tirées de films comme *ET* et *Star Wars* ou de séries télévisées comme *Teenage Mutant Ninja Turtles*. De même que l'œuvre dont ils sont issus, ces produits dérivés portent jusqu'à nous le temps qui les a vu naître. Mais rien

Zuerst ist das Neue das Begehrenswerte – gerade weil es neu ist. Und dann kommt die nächste Phase: das nicht mehr aktuelle Modell, aber es wird noch ein bisschen geduldet. Und dann wird es ein bisschen lächerlich. Und wenn die Phase der Lächerlichkeit durch ist, dann kommt die Nostalgie. Und nach der Nostalgie kommen irgendwann noch die Antiquität, die Archäologie und die Geschichte. Alle Gegenstände machen diesen Zyklus durch. [...] Bei der "Börse" interessierte uns eben der Wertzerfall. Gegenstände durchleben verschiedene Kurven. »



Fig. 36 - Peter Fischli et David Weiss, Vitrine de l'installation d'objets dans le nouveau bâtiment de la Bourse, Zurich, 1992

Photographie : Niklaus Spoerri

Courtesy des artistes

ne rend mieux compte de la façon dont les choses construisent la vie que le contenu de grandes vitrines, scellées dans l'ancienne salle des marchés, qui renvoie au quotidien des courtiers en bourse. Le choix des articles prête certainement à rire : somnifères et cachets d'aspirine semblent inévitables et même la boîte de mouchoirs est en métal doré (fig. 35). C'est ici la vie telle que l'on se figure plaisamment qu'elle est menée par les courtiers. De la réunion d'ustensiles et de machines, que rarement quelqu'un emploie encore désormais, resurgissent néanmoins des pans entiers d'un quotidien définitivement révolu.

La publication du projet de la Bourse, coordonnée par Obrist, se termine par la photographie d'un objet différent des autres¹³⁴ (fig. 36). Cette singularité se retrouve dans l'emplacement choisi pour disposer la vitrine qui l'abrite. Une poupée de chiffons, que Fischli et Weiss ont eux-mêmes cousue, fut en effet installée au plus profond du bâtiment, au tout dernier sous-sol, dans une pièce de dimensions réduites

134 P. Fischli D. Weiss, *Bericht über den künstlerischen Schmuck im Neubau der Börse Zürich*, op. cit., p. 54.

constituant un abri antiatomique. Elle se distingue par l'extrême saleté des serpillères dont elle est faite et par la présence insistante de l'argent. Contrairement aux coutumes alémaniques¹³⁵, elle fut remplie de monnaies et c'est sur un lit de centimes tant de franc suisse que de diverses devises étrangères qu'elle est étendue. Au terme d'un parcours ponctué de marchandises plus ou moins luxueuses, assumerait-elle une fonction de morale humoristique de l'histoire? Puisant dans des dialectes suisses-allemands¹³⁶, Fischli et Weiss la désignent par le mot « *Lumpentiti* ». On se plaît à imaginer que l'introduction de haillons à la Bourse ne fut pas fortuite. Mais jusqu'où peut-on pousser cette fable – si c'en est une – sur l'amour de l'argent qui brûle et nous éreinte? Napoléon III s'était appuyé, selon Marx, sur le *Lumpenproletariat* et lorsqu'il fallut enrichir cette classe, des gens préalablement initiés se livrèrent à des tripotages à la Bourse¹³⁷.

135 L'historienne Heidi Lüdi affirme ainsi n'avoir jamais rencontré le cas de poupées de chiffons remplies d'argent. Voir R. Goldmann, *Peter Fischli David Weiss, op. cit.*, p. 477, n° 641.

136 Voir *ibid.*

137 Karl Marx, Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte [1852], *Œuvres IV*, Paris, Gallimard, 1994, p. 541.

L'image et/ou la vie

Fischli et Weiss ont recouru à la photographie dès le tout début de leur travail commun. Avant qu'ils ne revêtent les déguisements du rat et de l'ours pour tourner leurs films en 1981 et 1983, avant qu'ils ne se mettent à tailler les objets du *Radeau* (1982), ils ont fixé sur pellicule des scènes exécutées à la maison, entre la cuisine et la salle de bain avec des bouts de carton, des mégots et ce qu'ils avaient dans leur réfrigérateur. La *Wurstserie* (*Série des saucisses* 1979), qui réunit ces photographies, constituerait le point de départ de leur production. C'est l'œuvre dont accoucherait leur « première collaboration¹ ». Il est ici fait usage de la photographie pour garder une trace de ce qui apparaît comme de petits faits de sculpture éphémère. La série intitulée *Équilibres* (1984-1985/1987) témoigne de cette même consignation de prises de forme passagères. Là n'est pourtant pas le seul propos des artistes quand ils se tournent vers le médium photographique. Film et photographie leur ont en effet surtout servi à se porter sur le terrain que l'image a pu circonscire dans les années 1960. Des œuvres comme *Büsi* présentée en 2001 sur un des écrans géants de Times Square à New York ou *Sonne, Mond und Sterne* (*Soleil, lune et étoiles* 2007) que les artistes ont accepté de publier en tant que contribution au rapport annuel de la société Ringier mettent clairement en évidence une réflexion sur l'image publicitaire, telle qu'elle est exécutée par des professionnels. Mais il n'est pas nécessaire d'attendre les années 2000 pour voir Fischli et Weiss s'interroger sur le caractère spectaculaire de l'image. Leur pratique résonne de la pensée des années 1960, plus particulièrement lorsqu'invités à représenter la Suisse à la Biennale de Venise de 1994, les artistes décident de « ne pas travailler² ». Nombre de séries photographiques et de vidéos – *Siedlungen, Agglomerationen* (1993), *Airports* (1997), *Gärten* (1997), *Sichtbare Welt* (1987-2000) et *Videos für Venedig* (1994) – doivent leur existence à cette sortie hors de l'atelier pour aller par le monde.

Quand il est employé à propos des images publicitaires principalement tirées de magazines d'ameublement qui sont réunies dans le livre *Sonne, Mond und Sterne*, le mot « vie » (*das Leben*) fait surgir un autre temps. L'association des deux éléments retentit des débats de la fin des années 1960. On se met à percevoir distinctement certains passages des films de Guy Debord. Le terme « *Alltag* » figure en 1981 dans

1 Voir par exemple *Fischli Weiss. Fragen und Blumen*, op. cit., p. 156.

2 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013.

l'intitulé d'une série de photographies des deux artistes³. La critique d'art le dilatera jusqu'au point où il sera à même de comprendre l'intégralité de la production de Fischli et Weiss. Il fera office de bannière et c'est sous lui que l'on rangera celle-ci. Mais le jour après jour auquel il renvoie, est-ce l'autre nom dont les artistes désignent la vie? Fondre les deux mots allemands « *Alltag* » et « *Leben* » dans l'expression « vie quotidienne » revient à raffermir l'ancrage de leurs œuvres dans le sol des années 1960. Si l'existence de ces liens ne fait pas de doute, il nous faudra ici prêter attention tant à la production d'effets d'écho qu'aux distorsions auxquelles ceux-ci donnent lieu. « Vie » et « image » traversent librement les décennies. Les éléments en eux-mêmes semblent identiques, mais c'est dans un autre ordre et sous d'autres rapports que Fischli et Weiss les ont assemblés.

La vie, quelle vie ?

Pour rencontrer des cas où le resserrement des liens entre l'art et la vie ne se fait pas au détriment de l'œuvre comme objet, il faut peut-être se tourner vers des figures d'écrivains et de dandys du XIX^e siècle⁴. Nombreux sont en revanche les moments dans l'histoire de l'art du XX^e siècle où on a usé de la notion de vie pour en finir avec la clôture matérielle de l'œuvre. L'attaque menée contre l'objet exige de l'art qu'il se dissolve dans la vie. Rien ne serait plus clairement étranger à la décennie, telle que l'on l'a généralement décrite, au cours de laquelle Fischli et Weiss commencent de travailler ensemble. Ce serait plutôt un « retour à l'objet » qui définirait les années 1980. Les artefacts ne manquent certes pas dans l'art des décennies précédentes, mais ce ne sont pas eux que l'on peut viser en tant qu'œuvre dans les *happenings*, les actions, les performances ou les installations⁵. Œuvre et objet sont dissociés et c'est à les faire à nouveau coïncider que tend le « retour », effectué dans les années 1980, aux formes artistiques comme le tableau ou la sculpture. Au regard de cette re-matérialisation de l'art, le mot « *Alltag* », que Fischli et Weiss ont employé dès le départ de leur travail commun, ne peut que surprendre. Ce n'est pas « la vie » que les artistes ont alors mentionné et il vaut sans doute distinguer les deux termes. La quotidienneté présente dans *L'Alltag* apposerait en effet des accents spécifiques sur la notion plus générale de vie. Mais Fischli et Weiss n'en ont pas moins recouru à un élément que l'on peut

3 P. Fischli et D. Weiss, *Prinzipien im Alltag*, 1981, photographie argentique.

4 C'est ce que montre Laurent Jenny dans son archéologie des rapports entre l'art et la vie quand il examine le *Traité de la vie élégante* (1830) de Balzac et la figure de Brummell. L. Jenny, *L'art dans la vie, l'art contre la vie, Retour d'y voir* n° 6-7-8, 2013, p. 468-475.

5 Sur la dissociation de l'œuvre et de l'objet, voir I. Parvu, Introduction, *Objets en procès. Après la dématérialisation de l'art*, Genève, MetisPresses, 2012, p. 11-20.

rattacher à l'ordre du « flux⁶ ». On s'attendrait de ce fait à le voir battre en brèche la matérialité de l'œuvre. Il n'en est rien. Loin de contrevenir à l'arrêt auquel l'objet donne lieu, *l'Alltag* s'accommode de sa forme dans le travail des deux artistes.

S'occuper durant les années 1980 d'une question aussi « dématérialisée » que le quotidien ne laisse pas de susciter un effet de décalage temporel. On pourrait certes contester la validité du cadre et songer à offrir à partir du cas singulier de Fischli et Weiss une autre construction de cette décennie, mais n'a-t-on pas affaire ici à une distorsion qui fait sens et dont il nous faut tenir compte pour penser le travail des deux artistes ? Affaiblissant leur ancrage dans le temps où paraissent leurs premières œuvres, l'intérêt pour *l'Alltag* porte Fischli et Weiss peut-être du côté des années 1990. Le quotidien – et sous le mot français, c'est à présent l'anglais *everyday* que l'on entend – assume une fonction coagulatrice pour cette décennie. Des pratiques, qui ne manquent pas de différer les unes des autres, sont ramenées à ce qui se présente comme un dénominateur commun. Dans le travail de Rirkrit Tiravanija, le quotidien est aligné sur la relation pouvant s'amorcer entre diverses personnes généralement réunies autour d'un repas. Il réside dans la convivialité. Mais si l'on se tourne vers Francis Alÿs ou Gabriel Orozco – que Nicolas Bourriaud rattache pourtant à l'« esthétique relationnelle » qu'il semble avoir entièrement forgée en s'appuyant sur la pratique de Tiravanija –, c'est tout autrement qu'il nous faut comprendre la notion de quotidien. On n'assiste pas ici à une disjonction, pas forcément dissemblable de celle qui traverse les *happenings* des années 1960, entre l'œuvre – immatérielle – et l'objet – le matériel de cuisine qui est rejeté hors de la sphère de l'œuvre et vaut tout au plus en tant qu'accessoire. Le quotidien, tel que l'entendent Alÿs ou Orozco, désignerait plutôt une attention que l'on prête au presque rien, à l'anodin : une bouteille en plastique poussée par le vent et les courants d'air produits par les déambulations des passants, une flaque d'eau au fond d'un ballon crevé où se reflète la lumière du ciel.

Les différences existant entre les artistes d'une même génération ne parviennent pas cependant à gommer ce qui les sépare de Fischli et Weiss. L'écart qui se creuse entre leur pratique et la décennie où ils commencent de travailler ensemble ne suffit pas à faire d'eux des artistes des années 1990. Ce ballotement entre les décennies met par ailleurs en évidence les limites d'un découpage de l'art contemporain par tranches de dix ans. C'est dans leur rapport à l'objet que Fischli et Weiss se distinguent des artistes des années 1990. Si le quotidien ne dissout pas la matérialité de l'œuvre, il ne s'attache pas davantage dans leur travail à des objets incertains, précaires. Dans la production d'Alÿs ou d'Orozco, la fragilité de ce qui est filmé ou photographié se communique au film ou à la photographie. Elle imprègne l'œuvre elle-même. Rien de

6 J'emprunte ce terme à Laurent Jenny qui l'associe à la vie et l'emploi en relation avec le mot « stase ». L. Jenny, *La vie esthétique. Stases et flux*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2013, p. 136-137.

tel n'a lieu dans le travail de Fischli et Weiss où le flux s'allie à la solidité de l'objet et l'objet refuse de se désolidariser de l'œuvre.

Doter le quotidien de la consistance des choses n'a cependant rien d'évident. Dans un texte d'abord publié en 1962 sous le titre « L'homme de la rue », Maurice Blanchot n'a pas cessé de revenir à l'impossibilité de tenir ce flot : « Le quotidien échappe⁷. » Il ne se laisse pas saisir. Comment finirait-il par donner lieu à une concrétion alors qu'à en croire l'écrivain, il « dissout les structures et défait les formes⁸ » ? Ne réside-t-il pas précisément dans l'opération consistant à dissoudre ? L'arrêter, le figer reviendrait alors à le perdre entièrement. Henri Lefebvre, dont Blanchot mentionne les travaux dans son texte, n'a pourtant pas hésité dans sa *Critique* parue en 1961 à qualifier la vie quotidienne d'« objet » de son étude⁹. C'est un même effort pour penser ce qui n'a ni forme ni matérialité que l'on reconnaît dans le « Groupe de recherche sur la vie quotidienne » constitué par le sociologue et rattaché au Centre d'études sociologiques du C.N.R.S. dont il était le directeur. Intervenant le 17 mai 1961 à l'une des réunions de ce Groupe, Debord se fit l'écho des difficultés qu'un projet d'étude rencontre inévitablement quand il porte sur le quotidien :

En effet, depuis que ce groupe de recherche s'est constitué, le trait le plus frappant n'est évidemment pas qu'il n'ait encore rien trouvé, c'est que la contestation de l'existence même de la vie quotidienne s'y soit fait entendre dès le premier moment ; et n'ait cessé de se renforcer de séance en séance¹⁰.

Ce constat est suivi d'une comparaison peu flatteuse :

Un groupe de recherche sur la vie quotidienne, animé de cet esprit, est en tous points comparable à un groupe parti à la recherche du Yéti, et dont l'enquête pourrait aussi bien aboutir à la conclusion qu'il s'agissait d'une plaisanterie folklorique.

Mais le quotidien comme flot qui dissout, Fischli et Weiss parviennent à le geler en des objets distincts. L'image du précipité chimique est peut-être à même de rendre compte de ce passage du liquide au solide. Pour penser ce travail où le quotidien prend forme sans perdre de son pouvoir dissolutif, partons de la visite que Tiravanija rendit au printemps 1996 aux deux artistes. Cette rencontre a donné lieu à un article publié quelques mois après dans la revue *Artforum*. Au commencement de ce qui se présentera en fin de compte comme une interview se trouve le projet d'enregistrer la totalité du temps – deux jours et demi – que Tiravanija passa avec Fischli et Weiss. En

7 Maurice Blanchot, *La parole quotidienne, L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 357.

8 *Ibid.*, p. 362.

9 Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'arche Éditeur, 1961, p. 8.

10 Debord choisit de tenir son exposé par l'entremise d'un magnétophone afin de se distancier de ce qui lui apparaît comme un « dialogue factice » entre le conférencier et ses auditeurs. G. Debord, *Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne, Internationale situationniste n° 6*, août 1961, p. 20 (réimpression aux Éditions Champ-Libre, Paris, 1975).

enclenchant son magnétophone dès l'instant où il s'installa dans la voiture de Weiss qui était venu le chercher à l'aéroport, Tiravanija a tenté d'être au plus près du « temps réel ». La conversation débute par la mention des vidéos que les artistes ont présentées un an avant dans le pavillon suisse de la Biennale de Venise. Weiss les décrit d'emblée comme semblables au fait de laisser tourner le magnétophone en temps réel durant leurs discussions¹¹. Cette comparaison met certes l'accent sur l'intérêt commun des artistes pour des œuvres où l'on assiste au déroulement du fil de la vie, mais elle ignore ce qu'il en est des différences entre les pratiques. D'un côté, Tiravanija confie au temps qui passe le soin de faire œuvre, produisant tout au plus une occasion de se réunir ou une documentation de la rencontre – telle la transcription des entretiens publiée dans *Artforum*. De l'autre, Fischli et Weiss ne séparent pas l'œuvre de l'objet et c'est en lui qu'ils laissent le quotidien se cristalliser.

Weiss se reprit immédiatement. « Ce n'est pas exactement du temps réel, mais c'est proche du temps réel¹². » Pour obtenir plus de précisions, il fallut attendre d'arriver à l'atelier des artistes et de rencontrer Fischli qui s'occupait à copier les *Vidéos pour Venise* (*Videos für Venedig* 1994-1995) en vue d'une nouvelle présentation au Walker Art Center de Minneapolis. Tandis que Weiss décrivait à leur visiteur ce travail de reproduction et le plaisir qu'ils avaient à rester assis à regarder cette « vie quotidienne¹³ », Fischli l'interrompit pour ajouter : « Ce n'est pas du temps réel, c'est du montage¹⁴. » D'une longueur variant depuis dix à quinze minutes jusqu'à deux heures et demie, voire trois, chaque séquence des *Vidéos pour Venise* comprime le temps vécu (fig. 37). « Un voyage d'un jour devient, selon Fischli, une heure de film¹⁵. » Pourquoi estimons-nous alors que c'est le fil même du quotidien qui dans ces vidéos se trouve déroulé sous nos yeux ? Dans la suite de leur conversation avec Tiravanija, les artistes mirent l'accent sur le caractère peu artistique de leurs images. Ce qui nous toucherait quand on regarde une souris en train de se faire opérer d'une tumeur, ce serait moins le film que la vie. Cette « qualité normale » que Fischli et Weiss disent rechercher réside dans le retrait de tout ce qui relèverait du travail sur la forme de l'œuvre et serait reconnu comme tel¹⁶. Les *Vidéos pour Venise* produisent au fond ce que l'on peut appeler un effet de transparence. À partir des images, on rejoint sans encombre

11 Rirkrit Tiravanija, Real Time Travel. Rirkrit Tiravanija talks to Fischli and Weiss, *Artforum*, été 1996, p. 79 : « It's quite similar to the idea of having the tape recorder running in real time during our conversation. »

12 *Ibid.* : « It's not exactly real time but it is close to real time. »

13 *Ibid.*, p. 82 : « [...] it's nice to sit down and just watch this "everyday life," what's going on outside, useless things – »

14 *Ibid.* : « It's not real time, it is edited – »

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*, p. 83 : « The footage should have a "normal" quality. »



Fig. 37 - Peter Fischli et David Weiss, *Videos für Venedig (Vidéos pour Venise)*, 1995
12 moniteurs, vidéo, son, 96 heures
Courtesy des artistes

le flux de la vie. À Tiravanija s'interrogeant sur l'équilibre entre art et réalité, Weiss répondit : « Le réel, on n'y retourne pas, on tente de ne jamais le quitter¹⁷. »

Mais ce plain-pied de l'œuvre avec la vie tient aussi au fait que dans les *Vidéos pour Venise* il ne se passe rien ; rien du moins qui sortirait de l'ordinaire. Ce qui serait susceptible de constituer un événement est évacué. Sur la ligne du quotidien, aucun pic ne se dresse. Tout est ramené à l'horizontale. Fischli et Weiss filment au raz de la vie. Alors qu'il est dans la voiture de Weiss, Tiravanija lui demande s'il est une « situation spécifique » que les artistes ont tenté de capter quand ils travaillaient à leurs *Vidéos pour Venise*¹⁸. La réponse rend compte de l'équivalence de toutes les situations du quotidien : « Quand la caméra est allumée, on décide que telle situation est la bonne¹⁹. » Weiss poursuit en disant : « Comme maintenant, il y a quelque chose de spécial dans ce moment²⁰. » Tiravanija indique au lecteur qu'en prononçant cette phrase, l'artiste a marqué une pause pour regarder par la fenêtre de sa voiture. L'élément de la fenêtre reprend celui de la caméra pour le renforcer. Car c'est bien un cadrage que suppose la réflexion de Fischli et Weiss sur le quotidien. Pour se faire jour, l'écoulement du temps qu'ils filment dans les *Vidéos pour Venise* doit en passer par un découpage. Caméra et fenêtre seraient comme des encoches pratiquées sur le flux du quotidien. À partir du seuil qu'elles produisent, le déroulement de la vie prendrait consistance, il se matérialiserait et deviendrait perceptible.

Les mots sont identiques, mais cela n'empêche pas les œuvres de fortement différer. Si dans leur conversation, Weiss et Tiravanija ne semblent pas les employer dans un sens particulier, les termes « moment » et « situation » appartiennent au vocabulaire des années 1960. Un article, intitulé « Théorie des moments et construction des situations » et paru en juin 1960 dans *l'Internationale situationniste*, les examine en les opposant l'un à l'autre. Il fournit à Debord – qui sans le signer l'a très probablement rédigé – l'occasion de réfléchir non pas seulement à un lexique, mais également à sa façon de s'appuyer sur la pensée de Lefebvre. Tandis que le « moment » lefebvrien survient « naturellement », est répétable et « principalement » temporel, la « situation » est construite, du fait qu'elle est spécifique, elle ne se reproduit pas et elle résulte d'une étroite articulation avec le lieu²¹. L'intérêt que Lefebvre et Debord portent au problème du quotidien est indissociable d'une « culture révolutionnaire²² ».

17 *Ibid.*, p. 83-84 : « RT: Well, that the way it is made returns it to reality? DW: It should never leave reality. »

18 *Ibid.*, p. 79 : « When you made the videos for the piece in Venice, was there a specific situation you went around trying to tape? »

19 *Ibid.* : « When the camera is on, you decide that this is a good situation. »

20 *Ibid.* : « Like now [looking out the car window], there's something special about this moment. »

21 Théorie des moments et construction des situations, *Internationale situationniste* n° 4, juin 1960, p. 10-11.

22 *Ibid.*, p. 11.

Leurs textes se font écho quand le premier écrit dans sa *Critique de la vie quotidienne* : « L'objet de notre étude, c'est la vie quotidienne, avec la pensée ou plutôt le projet (le programme) de la transformer » et le second commence son exposé dans le Groupe de recherche sur la vie quotidienne en affirmant : « Étudier la vie quotidienne serait une entreprise parfaitement ridicule, et d'abord condamnée à ne rien saisir de son objet, si l'on ne se proposait pas explicitement d'étudier cette vie quotidienne afin de la transformer²³. »

Préparer la révolution revient pour les situationnistes à prêter une attention soutenue à la vie quotidienne. Celle-ci leur a servi de terrain d'ancrage pour les bouleversements qu'ils comptaient provoquer. Dans la façon dont Fischli et Weiss déroulent le fil du jour après jour dans leur travail, ce n'est certainement pas l'entreprise révolutionnaire qui transparaît. On ne donnera pas pour autant trop rapidement cours ici à des considérations sur la défaillance des artistes des années 1980 en matière d'engagement, ni sur de prétendues particularités helvétiques qui excluraient des prises de positions politiquement tranchées. Il est peu probable que l'on rende justice au travail de Fischli et Weiss en supposant qu'il se détache exclusivement sur la toile de fond de projets de soulèvements révolutionnaires formés dans les années 1960 par ceux qui s'attachent à étudier la vie quotidienne. Ces penseurs français se trouvent certes à l'horizon de l'intérêt que les deux artistes portent à la question du quotidien, mais si l'on veut examiner leur façon spécifique de construire cette notion, c'est également ailleurs qu'il nous faut regarder. Il est en effet encore d'autres œuvres qui résonnent dans cette construction. De cette fusion d'éléments provenant de divers côtés témoigne un travail proche des *Vidéos pour Venise* : une longue série de photographies de voyages que Fischli et Weiss ont prises entre 1987 et 2001 et qu'ils ont réunies sous le titre *Sichtbare Welt (Monde visible)*.

Certaines œuvres ne se montreraient qu'à la condition de rendre compte de leur genèse. *Sichtbare Welt* serait de celles-là. Quand il parle d'elle, Fischli mentionne qu'au départ du projet il y avait l'envie de photographier des sites touristiques : « les pyramides, Stonehenge, la Tour Eiffel, Venise, les gratte-ciel de Manhattan²⁴ ». Dans une deuxième phase, les artistes se sont aperçus que les photographies prises en chemin, alors qu'ils roulaient vers leur destination, leur importaient tout autant que celles de lieux touristiquement réputés. « Quand on ouvrait la valise avec les images d'Égypte pour chercher une nouvelle photographie des pyramides, on tombait sur ces autres images et pour nous elles n'étaient pas moins attractives²⁵. »

23 H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II, op. cit.*, p. 8 et G. Debord, Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne, art. cit., p. 20.

24 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013.

25 *Ibid.* : « Wir realisierten aber, dass wir auf dem Weg zu den Pyramiden auch alles andere fotografiert hatten. [...] Und am Anfang hatten wir diese Fotos unterbewertet. Die lagen lange einfach in unserem Archiv. Und wir vergrösserten nur die Pyramiden. Bis wir beim Durchschauen dieser Motive, wenn

Les photographies écartées du projet sont longtemps restées dans l'archive des artistes : « On les a sous-estimées. » Fischli accorde une importance particulière à leur inclusion dans la série que forme *Sichtbare Welt*, car celle-ci annule la distinction entre ce qui compte et ce qui ne compte pas. La hiérarchie que supposait une collection de hauts lieux culturels est mise à mal²⁶. Mais en ajoutant à leur sélection également les photographies faites en cours de route, celles notamment qui retracent leur traversée du Caire, Fischli et Weiss ne donnent pas seulement lieu à une égalisation ; ils nous introduisent aussi à une temporalité autre. L'ouverture sur la vie quotidienne ne tient cependant pas uniquement à l'iconographie, aux motifs photographiés – si l'on reprend les exemples donnés par Fischli : « un parking, un chien, une scène de rue, une station d'essence²⁷ ». C'est le chemin parcouru lui-même qui matérialise le flux du quotidien. Les deux déroulements sont amenés à coïncider, l'un explicitant l'autre. La temporalité du déplacement n'est pas celle du monument. Là où le sphinx de Gizeh produit un temps arrêté, comprimé, condensé, le voyage effectué pour y arriver, renvoie au passage et à l'écoulement.

Dans *Sichtbare Welt*, les lieux n'adviennent qu'au gré d'un parcours. C'est le déplacement qui les fait surgir. S'entretenant dans sa voiture avec Tiravanija, Weiss estime que c'est le trajet même effectué jour après jour pour se rendre à leur atelier qui constitue le point de départ des *Vidéos pour Venise*. « Tout a commencé par une vidéo tournée sur la route où nous roulons maintenant²⁸. » Weiss poursuit sa description d'*Atelier/Bus* (1994) en mentionnant les allers-retours pour travailler à l'atelier et les moyens de transport que les artistes ont empruntés. « Quand nous fûmes invités à présenter un projet à Venise, nous avons senti qu'il y avait plus à tirer de cette activité, plus dans la réalité, plus dans un endroit où il n'y a pas d'art²⁹. » C'est dans les va-et-vient du quotidien que résiderait le germe de l'œuvre à venir. Dans *Atelier/Bus*, le déplacement vaut autant que le travail proprement artistique. Fischli et Weiss prêtent une même attention aux séquences qui les montrent en train de tailler, limer et peindre leurs sculptures en polyuréthane et aux plans tournés dans un bus inondé de lumière où l'on distingue quelques passagers assis et le paysage défilant à l'extérieur du cadre noir des fenêtres. Mais si l'importance accordée aux traversées de divers lieux peut faire songer à la psychogéographie situationniste, il est assurément plus de différences que de

wir wieder eine Pyramide suchen mussten, dann diesen Koffer öffneten: "Ägypten", und dann merkten wir irgendwie, dass diese anderen Bilder eigentlich für uns eine ähnliche Attraktivität hatten. »

26 *Ibid.* : « Und dort ging es auch um die Abschaffung der Hierarchie von wichtig und unwichtig. »

27 *Ibid.*

28 Real Time Travel, art. cit., p. 79 : « It started with one video, shot on the road we're driving on now, going back and forth, to and from the studio, in addition to footage shot of us in our studio. We took the bus. »

29 *Ibid.* : « When we were asked to present a project in Venice, we felt there was more to this activity, more in reality, more in a place where there is no art. »

similitudes entre les deux pratiques. La dérive, telle que la définit Debord, tient en effet à la mise de côté des raisons qui habituellement nous mettent en mouvement.

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent³⁰.

Et tout en le qualifiant de « médiocre début » au regard de l'entreprise situationniste, Debord cite le cas d'un ami qui lui avait dernièrement raconté qu'il avait parcouru « la région du Hartz, en Allemagne, à l'aide d'un plan de la ville de Londres dont il avait suivi aveuglément les indications³¹ ». Si la dérive s'oppose « en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade³² », c'est d'abord qu'elle ne se connaît aucun lieu de destination. Dans les vidéos et les photographies de Fischli et Weiss, on prend au contraire la route pour arriver quelque part. Il n'y a de déplacement qu'en tant que trajet.

Tout ne séparerait pas cependant les voyages effectués par les deux artistes des dérives situationnistes. À condition de tenir compte de l'intérêt que tant Fischli et Weiss que Debord portent aux questions liées à l'architecture, on commence de voir se dessiner un terrain commun. Des divergences quant à la façon de poser ces questions ne manquent pas pourtant d'apparaître rapidement. Si les Situationnistes tiennent à la « construction de situations » ou « d'ambiances momentanées de la vie³³ », c'est en effet uniquement afin de transformer la ville. La psychogéographie fut comprise en tant que programme comportant véritablement des objectifs à remplir. Dans son rapport de 1957, Debord enjoint aux membres des groupes formant l'Internationale situationniste de mettre au point une intervention sur « le décor matériel de la vie » et « les comportements qu'il entraîne et qui le bouleversent³⁴ ». L'avènement de la ville situationniste est préparé en accordant une place importante aux « réalités affectives » et aux « états d'âme³⁵ » que l'architecture est susceptible de provoquer. En lien étroit avec les projets de Debord, Constant travaille dès la seconde moitié des années 1950 à une vision urbaine qui se concrétisera par une sculpture-maquette intitulée *New Babylon*. Dans le travail de Fischli et Weiss, les traversées de villes ne correspondent en revanche à aucune visée révolutionnaire. Elles ne posent les bases d'aucune action à venir. Tout autre est le rapport avec l'architecture que les deux artistes instaurent dans leur pratique.

30 G. Debord, Théorie de la dérive, *Les lèvres nues* n° 9, nov. 1956, p. 6.

31 G. Debord, Introduction à une critique de la géographie urbaine, *Les lèvres nues* n° 6, sept. 1955, p. 14.

32 G. Debord, Théorie de la dérive, art. cit., p. 6.

33 G. Debord, Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale [1957], *Textes et documents situationnistes 1957-1960*, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 16.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*, p. 17.



Fig. 38 - Peter Fischli et David Weiss, *Sichtbare Welt (Monde visible)*, 2000
Verlag der Buchhandlung Walter König, Cologne
Courtesy des artistes

Si ce n'est assurément pas sur le mode critique que se porte le choix de Fischli et Weiss, il nous reste encore à déterminer ce qu'il en est de la posture qu'ils adoptent et que matérialisent leurs œuvres. Ce qui nous renseigne le plus sûrement à ce propos est la direction dans laquelle les deux artistes ont tourné leurs regards. Loin de les diriger vers une veine architecturale utopique, Fischli et Weiss ont examiné de près *Learning from Las Vegas* de Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour. Aussi, quand en un aperçu de son enfance et de son adolescence Fischli relève l'importance de l'année 1968, il ne la relie pas tant à la politique qu'à l'atelier de projet organisé à l'Université de Yale par les deux architectes et leur assistant³⁶. Ce moment de bouleversements sur divers plans est avant tout, selon l'artiste, celui d'un changement d'époque : le postmodernisme succède au modernisme. Fischli, qui avait alors seize ans, dit avoir sans doute confusément perçu qu'une ère nouvelle se préparait³⁷. De tous les travaux des artistes, c'est *Sichtbare Welt* qui semble le plus étroitement et explicitement lié au livre *Learning from Las Vegas* que les trois auteurs ont publié suite au voyage entrepris avec leurs étudiants. La place importante que l'élément de la voiture occupe dans cette œuvre, il est en effet difficile de ne pas la comprendre comme prolongeant à la façon d'un écho la publication sur l'architecture de Las Vegas. Le livre d'artiste réunissant les photographies de la série *Sichtbare Welt* s'ouvre ainsi par deux vues : l'une montre un champ bordé d'arbres, celle qui suit réduit ce motif rural à un fond et notre attention se fixe sur une voiture qui roule au premier plan de l'image (fig. 38). Les rectangles de reflets qui se découpent dans la portion du ciel nous permettent de deviner que ces photographies furent prises à travers la vitre de la voiture où se trouvaient Fischli et Weiss. Mais le rapport entre les deux livres devient manifeste quelques pages plus

36 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « 1968 – das ist nicht mal eben dieses Politische, aber schon mehr 1968 als die Zeit, die Venturis *Learning from Las Vegas* repräsentiert. 1968 war das Moment der Überblendung von der Moderne in die Postmoderne. »

37 *Ibid.* : « Allerdings nahm ich das damals nicht so wahr, man merkte einfach: Es ist eine neue Zeit. »

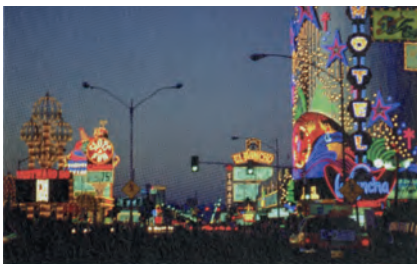


Fig. 39 - Peter Fischli et David Weiss, *Sichtbare Welt (Monde visible)*, 2000
Verlag der Buchhandlung Walter König, Cologne
Courtesy des artistes

loin, quand on tombe sur les vues de Las Vegas (fig. 39). Au premier coup d'œil jeté sur elles, on croit avoir affaire aux illustrations même de *Learning from Las Vegas*. Dès lors que Fischli estime cependant qu'à aucun moment Weiss et lui n'ont cherché dans *Sichtbare Welt* à reproduire une image existante³⁸, la similitude des photographies ne peut résulter que de la capacité de la représentation à mettre en forme la vision elle-même du réel. Le regard que les artistes posent sur la ville de Las Vegas serait littéralement informé par les recherches menées une vingtaine d'années avant par Venturi et Scott Brown.

Ce n'est pas uniquement pour rendre compte de *Sichtbare Welt* qu'il importe de prêter attention aux liens resserrés que Fischli et Weiss ont construits entre leur pratique et *Learning from Las Vegas*. Il y a bien plus dans cette relation. L'affinité des artistes avec la façon de procéder des architectes met véritablement au jour une posture esthétique. Ramené à un fond d'inscription situationniste, le travail de Fischli et Weiss paraîtra inévitablement diminué. Quelque chose semblera lui faire défaut. Ce manque est sans doute celui que désigne le « a » privatif d'« apolitisme ». Il n'en va en revanche pas de même quand on rapproche la pratique de Fischli et Weiss de *Learning from Las Vegas* de Venturi et Scott Brown. Ce qui pouvait apparaître comme une insuffisance se révèle un choix artistique pleinement assumé. Entre l'Internationale situationniste et *Learning from Las Vegas*, on assiste en effet à une divergence incontestable d'attitudes adoptées face à l'objet architectural. À propos du Mouvement moderne et du Bauhaus, Debord n'a pas hésité d'écrire :

C'est un signe plus grave de la décomposition idéologique actuelle, que de voir la théorie fonctionnaliste de l'architecture se fonder sur les conceptions les plus réactionnaires de la société et de la morale. C'est-à-dire qu'à des rapports partiels passagèrement valables du premier Bauhaus ou de l'école du Corbusier s'ajoute en contrebande une notion excessivement arriérée de la vie et de son cadre³⁹.

Une telle virulence critique n'est pas seulement absente de *Learning from Las Vegas*; elle semble avant tout précisément correspondre à une façon de poser le problème que Venturi et Scott Brown voudraient écarter. Aussi ont-ils demandé à leurs étudiants d'examiner l'architecture de Las Vegas « sans parti pris ni jugement de valeur⁴⁰ ».

Que désigne le mot « *non-judgmental* » quand il est employé par les deux architectes? Dans la note rédigée à l'automne 1968 pour introduire leur atelier de projet sur l'architecture de Las Vegas, ce terme entre en relation avec trois autres.

38 *Ibid.* : « Wenn wir das Matterhorn oder den Eiffelturm fotografierten, gingen wir dabei nie so vor, dass wir zuerst schauten, wie die Postkarte aussieht, und dass wir dann diese Postkarte reproduzieren wollten. Sondern wir dachten uns: Wir machen ein möglichst gutes Bild von diesen Orten. »

39 G. Debord, Rapport sur la construction des situations, art. cit., p. 10.

40 R. Venturi et D. Scott Brown, Preface to the First Edition [1972], *Learning from Las Vegas*, Cambridge Mass. et Londres, The MIT Press, 1996, p. xi : « through open-minded and non-judgmental investigation ».

Il renforce l'adjectif renvoyant à l'ouverture d'esprit (*open-minded*) et qualifie ce que Venturi et Scott Brown se proposent de faire : une documentation soignée (*careful documentation*) et une analyse formelle (*analysis of its physical form*⁴¹). Les architectes tentent de débarrasser l'objet d'étude choisi – la rue commerçante – des *a priori* qui peuvent se rattacher à lui. Leur appel à un suspens du jugement prend encore une autre dimension quand on connaît leur ancrage politique. Dans une conversation avec Fischli et Obrist, Rem Koolhaas rappelle que Venturi comme Scott Brown étaient étroitement liés aux milieux de gauche⁴². L'inimitié qu'ils pouvaient à ce titre éprouver pour l'essor marchand de Las Vegas ne les a pas empêchés de se refuser à la facilité de critiques toutes faites. De la retenue sur laquelle débouche l'attitude *non-judgmental* découle la capacité d'observation. L'objet n'est pas un support de projections d'antipathies personnelles, il doit être examiné pour lui-même. Dans un article paru en 1969 et intitulé « On Pop Art, Permissiveness and Planning », Scott Brown précise qu'il ne s'agit pas de se priver du jugement, mais de le différer⁴³. Ce qui fait problème, ce n'est pas le jugement en soi, mais son caractère normatif. L'entreprise consiste au fond à en finir avec la figure de l'architecte moderne incapable de regarder autour de lui sans porter un jugement de valeur. Du fait qu'elle est progressiste, voire révolutionnaire, utopique et puriste, l'architecture moderne est insatisfaite des conditions existantes⁴⁴. Dédaignant de tenir compte de celles-ci, ses tenants préfèrent chercher d'emblée à les changer.

Architectes et urbanistes auraient, selon Scott Brown, beaucoup à apprendre d'autres. Et le premier artiste à être régulièrement cité en tant que modèle est Ed Ruscha. Dans l'article « On Pop Art, Permissiveness and Planning », il est surtout deux éléments que l'auteur retient de son travail : l'attention prêtée à ce qu'elle dénomme quelques lignes plus haut « le populaire » (*the popular*) et une sorte d'évidement émotionnel ou impassibilité que désigne en anglais le mot « *deadpan*⁴⁵ ». Scott Brown retire du travail photographique, sur lequel reposent les livres de

41 *Ibid.* : « We believe a careful documentation and analysis of [the commercial strip's] physical form is as important to architects and urbanists today as were the studies of medieval Europe and ancient Rome and Greece to earlier generations. »

42 Décivant le parcours de Scott Brown, Rem Koolhaas dit : « Then she went to London and came to that leftist anthropology milieu of the Independent Group. You know that Venturi's father was also a leftist, a socialist. And related to that, it was logical to make the trip to Las Vegas as a kind of anthropological exercise, not as a glorification of capitalism. » P. Fischli, R. Koolhaas et H. U. Obrist, *Flâneurs in Automobiles*, in Hilar Stadler et Martino Stierli (dir.), *Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*, Kriens, Museum im Bellpark, 2008, p. 167.

43 D. Scott Brown, *On Pop Art, Permissiveness and Planning*, *Journal of the American Institute of Planners*, mai 1969, repris dans D. Scott Brown, *Having Words*, Londres, Architectural Association, 2009, p. 58.

44 R. Venturi et D. Scott Brown, *Learning from Las Vegas*, *op. cit.*, p. 3 : « Architects are out of the habit of looking nonjudgmentally at the environment, because orthodox Modern architecture is progressive, if not revolutionary, utopian, and puristic; it is dissatisfied with *existing* conditions. »

45 D. Scott Brown, *On Pop Art, Permissiveness and Planning*, art. cit., p. 57.

l'artiste, la possibilité de forger un programme architectural et de définir une attitude de disponibilité à l'égard des objets et des lieux existants. Ruscha n'a cependant pas spécialement mis l'accent sur le recul ou la distanciation. Il lui importait plutôt de souligner la qualité anonyme de ses photographies, comme si elles survenaient indépendamment d'une intervention artistique⁴⁶. Quand il déclare sa très forte inclination pour les faits (*facts*⁴⁷), ce qui prévaut, c'est qu'ils ne sont pas faits de main d'homme. On peut certes compter sur l'appareil pour produire des photographies, mais Ruscha va plus loin. Pour obtenir les images de son livre *Every Building on the Sunset Strip* (1966), il a roulé d'un bout à l'autre du boulevard après avoir fixé une caméra à moteur sur le capot de sa voiture. Venturi et Scott Brown lui ont emprunté ce procédé pour exécuter un photomontage des bâtiments bordant la rue commerçante de Las Vegas⁴⁸. Ils l'ont intitulé *An Edward Ruscha Elevation of the Strip*. L'artiste ne s'est pas contenté d'éliminer l'intervention manuelle. Il lui fallait de plus éviter que ses photographies apparaissent comme résultant de la vision d'un sujet. Tout est mis en place afin que son œil même semble supplanté par celui de la machine⁴⁹.

S'il est un nom qui ne manque pas d'être prononcé quand la discussion porte sur les débuts de Fischli et Weiss, c'est celui de Ruscha. Fischli se souvient qu'au moment de rejoindre Weiss en 1979 chez des amis à Los Angeles, il était surtout curieux de cette ville et que sa façon de la regarder était fortement imprégnée du travail photographique de l'artiste californien⁵⁰. Los Angeles pour lui, c'était d'abord Ruscha⁵¹. Mais au-delà du regard sur la ville, les regroupements d'images qui sont constitués dans *Sichtbare Welt* sur des sujets comme les aéroports, les immeubles de banlieue, les couchers de soleil, les paysages de montagnes enneigées semblent résonner des passages en revue effectués par Ruscha dans ses livres qui prennent la forme d'inventaires de stations d'essence, de parcs de stationnement, de piscines

46 Voir David Bourdon, *Ruscha as Publisher (or All Booked Up)*, in Alexandra Schwartz (dir.), *Leave Any Information at the Signal. Ed Ruscha. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge Mass. et Londres, The MIT Press, 2002, p. 44 : « Ruscha, who does not want to be thought of as a professional photographer, also strives for "styleless" compositions and, in so doing, has achieved a recognizable style. "I like the anonymity of photographs," he says, "but you can never achieve it." »

47 Voir A. D. Coleman, *My Books End Up in the Trash*, in Alexandra Schwartz (dir.), *Leave Any Information at the Signal, op. cit.*, p. 49 : « Drawings would never express the idea – I like facts, facts, facts are in these books. »

48 Voir Martino Stierli, *Las Vegas im Rückspiegel. Die Stadt in Theorie, Fotografie und Film*, Zurich, gta Verlag, 2010, p. 139.

49 Voir A. D. Coleman, *My Books End Up in the Trash*, art. cit., p. 49 : « The closest representation to an apartment house in *Some Los Angeles Apartments* is a photograph, nothing else, not a drawing, because that becomes somebody else's vision of what it is, and this is the camera's eye, the closest delineation of that subject. »

50 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « Es war diese Stadt, die einen interessierte. Aber mein Blick auf Los Angeles war sicher durch Ed Ruscha geprägt. »

51 *Ibid.* : « Wenn Los Angeles damals etwas für mich bedeutete, dann war das Ed Ruscha. »

ou encore de terrains mis en vente. Les liens existant entre le travail de Fischli et Weiss et celui de l'artiste californien se distendent cependant si l'on compare leur pratique de la photographie. *Sichtbare Welt* ne donne lieu en effet à aucune vacance de la figure de l'auteur. Là où Ruscha a cherché à pourvoir ses photographies des dehors de l'objectivité, Fischli et Weiss ont inscrit la perspective propre aux artistes dans l'œuvre elle-même. L'emploi du mot « *non-judgmental* » pour qualifier leur pratique n'est pas pour autant dépourvu de pertinence. Dans *Sichtbare Welt*, le refus d'une posture se fondant sur le jugement se ferait jour dans la mise sur un plan identique de la banalité du quotidien et de ce qui fut validé par l'histoire.

C'est au fond dans le voyage que les petites choses de la vie s'unissent à la contemplation des vestiges et des monuments. Fischli mentionne la façon dont on raconte ses vacances en mêlant à la visite de Louxor le souvenir de la dégustation de falafels⁵². Et si au lieu de mettre l'accent sur le registre du livre d'artistes, on prenait *Sichtbare Welt* en tant qu'album de photographies de voyage ? La disponibilité à l'égard tant de la scène de rue que des sites d'intérêt touristique conforterait cette proposition. Mais il y a plus. Les photographies de Fischli et Weiss se distinguent par leur caractère personnel. Si Ruscha s'est plu à remplacer la vision de l'artiste par l'œil de la machine, il est dans *Sichtbare Welt* toujours quelque'un derrière l'appareil. Fischli et Weiss sont allés jusqu'à inclure dans l'image l'endroit même où ils se trouvaient au moment de la prendre. Plusieurs photographies de *Sichtbare Welt* sont ainsi bordées du cadre que leur procure le pare-brise ou une des vitres latérales de la voiture des artistes. L'intérieur d'une chambre d'hôtel se dessine de plus dans le reflet produit par une veilleuse apparaissant dans deux vues surplombantes de Las Vegas. Si *Sichtbare Welt* ne montre jamais cependant les artistes eux-mêmes, c'est qu'aux dires de Fischli, cette œuvre s'installe à la croisée du particulier et du collectif⁵³. Ce que nous reconnaissons en la parcourant, ce ne sont pas seulement les lieux, mais aussi parfois nos propres photographies de voyage.

Derrière le mur du visible

« On ne peut pas passer derrière le mur du visible⁵⁴. » Ce propos de Fischli se rapporte à *Sichtbare Welt*. « Tout ce que tu peux faire, c'est en rester à la surface⁵⁵. » Le visible fait obstacle. Ce n'est pas un écran qui en le représentant abolit le réel. La surface

52 *Ibid.*

53 *Ibid.* : « Man befindet sich genau im Schnittpunkt vom Kollektiven und Persönlichen. »

54 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, octobre 2013 : « Du kannst nicht hinter die Mauer des Sichtbaren gehen. »

55 *Ibid.* : « Eine unserer fotografischen Arbeiten heisst die *Sichtbare Welt*. Und wenn man am Fotografieren ist, irgendwann einmal realisiert man: Du kannst nicht hinter die Mauer des Sichtbaren gehen. Du bleibst immer an der Oberfläche haften, oder? Du kommst nicht hinter diese Mauer. »

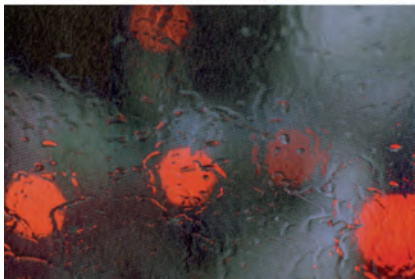
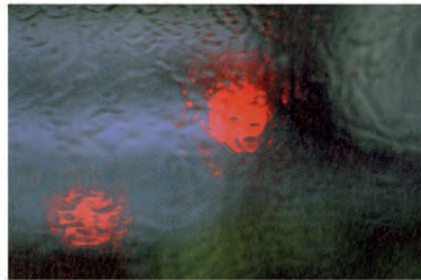
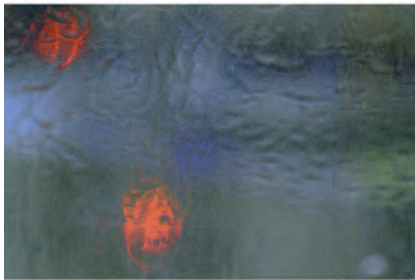
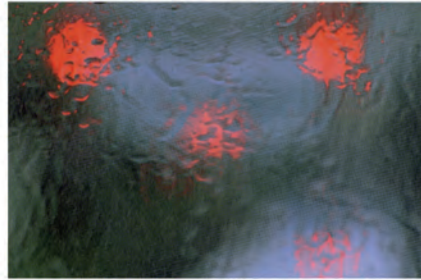
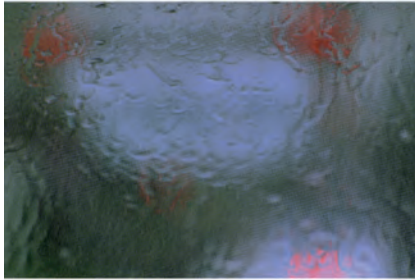


Fig. 40 - Peter Fischli et David Weiss, *Sichtbare Welt (Monde visible)*, 2000
Verlag der Buchhandlung Walter König, Cologne
Courtesy des artistes

serait le pan visible des choses qui nous empêche de passer. Mais les images de *Sichtbare Welt* nous absorbent, comment pourraient-elles bloquer le passage? Quel est ce mur auquel nous sommes censés nous cogner? Il n'est probablement aucun endroit du livre qui le montre aussi distinctement qu'une suite de sept photographies. Tandis qu'une averse les surprend à bord de leur voiture sur l'autoroute parisienne de contournement, Fischli et Weiss se mettent à photographier à travers leur pare-brise inondé (fig. 40). Du ruissellement des eaux n'émergent que des taches rouges – sans doute les phares d'autres voitures. La pluie a tout brouillé. Mais le flou de ces images ne matérialise-t-il pas notre façon de regarder en nous arrêtant à la surface? Il aura peut-être fallu manquer de visibilité pour voir clairement le visible se transformer en mur.

Mais pourquoi voudrait-on d'abord s'aventurer au-delà de ce qui est montré? Le visible ne suffirait-il pas? Comment comprendre l'accent qui est mis d'emblée sur ce qui se trouve *derrière* lui? Dans une conversation avec Beate Söntgen, Fischli n'a pas hésité à entrelacer le visible et l'invisible : « Dans le choix d'un titre pour un projet comme *Sichtbare Welt*, il y a la référence à l'invisible⁵⁶. » L'entretien se poursuit par la mention de l'intérêt que les artistes portent au « dessus du réel », à « sa dernière couche⁵⁷ » avant de nous plonger en pensée sous la surface de l'eau où l'on se met à imaginer la plus grande partie du corps d'un hippopotame dont, comme le décrit Weiss, seule la tête émerge. *Sichtbare Welt* comporte cinq photographies de cet animal, mais celle qui figure sur la couverture du livre s'organise à partir de son œil qui occupe le centre de l'image (fig. 41). On ne sait pas bien si ce regard est tourné vers l'intérieur en une méditation dont le quadrupède n'est après tout pas forcément incapable ou s'il fixe quelque chose qui nous échappe. Toujours est-il que Fischli et Weiss ont tenu à articuler le voir tant avec le visible qu'avec l'invisible. Mais que faut-il ici entendre par ce mot? L'invisible ne désigne-t-il que ce sur quoi la vue n'a momentanément pas prise : les voitures sur l'autoroute à travers un pare-brise inondé ou le corps d'un hippopotame disparaissant sous l'eau? Les photographies de *Sichtbare Welt* ne donnent-elles pas également lieu à une invisibilité étrangère à l'ordre du visible?

S'il fut ici surtout question du livre, il nous faut à présent également mentionner les deux formes sous lesquelles l'archive photographique de *Sichtbare Welt* est habituellement exposée. L'une consiste en un alignement d'une quinzaine de tables lumineuses sur lesquelles trois mille diapositives sont rangées (fig. 42). S'il y a lieu

56 B. Söntgen, Conversation with Peter Fischli and David Weiss, art. cit., p. 29 : « When selecting a title for a work like *Sichtbare Welt* [...], one also refers to the invisible. »

57 *Ibid.* : « We were interested in the uppermost layer of reality, how it offers us only the visible, the surface. »



Fig. 41 - Peter Fischli et David Weiss, *Sichtbare Welt (Monde visible)*, 2000
Verlag der Buchhandlung Walter König, Cologne
Courtesy des artistes



Fig. 42 - Peter Fischli et David Weiss, *Sichtbare Welt (Monde visible)*, 1987-2000
 Vue d'exposition, galerie Matthew Marks, New York, 2001
 Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

de parler de « la muraille du visible », elle réside sans doute ici dans le trop-plein : c'est la quantité des images qui nous empêche de les voir en les examinant une à une. Tout autre est l'invisibilité que produit le second mode de présentation de *Sichtbare Welt*. Il surgit de l'intérieur même de l'œuvre. Sur trois écrans, les photographies de voyage se succèdent au moyen de fondus-enchaînés. Le flou résultant de la superposition donne à l'image la possibilité de s'élargir jusqu'à inclure des motifs et des figures que seul le spectateur projette sur elle. L'apparition d'une photographie nette qui met régulièrement fin à ce moment d'ouverture est comme un retour – qui peut dans cette mesure sembler quelque peu décevant – dans le périmètre de ce qui est fixé par la représentation. Mais en offrant aux regards, à chaque page tournée, seize photographies simultanément, le livre est peut-être le plus à même de susciter une invisibilité que rien de visible ne peut dissiper. Quand à la suite de plusieurs vues de la ville de Brasilia, on reconnaît un train suisse de montagne traversant des forêts enneigées, il nous semblera en effet avoir moins affaire à des images qu'à l'émotion que l'on peut ressentir loin de chez soi en songeant à des paysages qui nous sont familiers.



Fig. 43 - Peter Fischli et David Weiss, *Fotografias*, 2004-2005

Photographie noir et blanc, 10 x 15 cm

Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

« On ne peut pas passer derrière le mur du visible » : ce n'est là pas seulement une remarque au sujet de *Sichtbare Welt*. Le propos de Fischli constitue bien plus un détournement afin de répondre à une question portant sur une autre série, exposée en 2005 au Musée Tamayo de Mexico et intitulée *Fotografias*. L'impossibilité mentionnée ici se présente comme un constat fait par les artistes au bout d'une dizaine d'années passées à travailler au moyen de la photographie⁵⁸. Mais tout un pan de l'histoire de cet art le lie à l'exploration de l'invisible⁵⁹. Comment comprendre dès lors l'obstacle que le visible oppose selon Fischli à l'investigation photographique ? Quel est le défi que les

58 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, octobre 2013 : « Das war ja am Ende einer Phase von etwa zehn Jahren, in denen wir sehr viel fotografierten. »

59 Au sujet des liens qui unissent la photographie à l'invisible, voir Andreas Fischer et Veit Loers (dir.), *Im Reich der Phantome: Fotografie des Unsichtbaren*, Ostfildern-Ruit, H. Cantz, 1997 ; Peter Geimer, Was ist kein Bild? Zur « Störung der Verweisung », in Peter Geimer (dir.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Francfort, Suhrkamp 2002 ; Clément Chéroux et Andreas Fischer, *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004 ; Corey Keller, Monika Faber et Maren Gröning (dir.), *Fotografie und das Unsichtbare, 1840-1900*, Vienne, C. Brandstätter Verlag, 2009 ; P. Geimer, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hambourg, Philo Verlag, 2010.

artistes disent avoir relevé dans *Fotografias* quand équipés de leurs appareils, ils ont tenté de passer derrière le mur du visible⁶⁰? C'est ici qu'il vaut de se référer à *Sichtbare Welt*. La comparaison établie par Fischli met en évidence la différence existant entre les deux projets. D'un côté, les artistes décident de s'en tenir à la face visible des choses, ce qui ne les empêche pas de nous laisser entrevoir que tout ne s'arrête pas là. De l'autre, ils s'attachent à rendre compte de l'invisible en recourant précisément au médium de la photographie.

Devant *Fotografias*, on aborde un monde de ténèbres. Même le soleil le plus resplendissant luit dans un ciel obscur. Les scènes sont plongées dans la nuit ou dans une lumière crépusculaire. Une allusion au proverbe allemand « *Träume sind Schäume* » sert à décrire ce dont est faite cette série photographique. Comme le veut l'adage, les rêves sont semblables à la mousse, aux bulles de savon qui éclatent, ils équivalent à un défaut du sens de la réalité. Par l'entremise de *Fotografias* s'ouvre à nous l'univers inconsistant du rêve, mais aussi du cauchemar, de la terreur et du désir⁶¹. Le tout est pris, aux dires de Fischli, « sur le plan du luna-park⁶² ». Les peurs enfantines, auxquelles cette suite d'images accorde une place, sont ainsi représentées par des illustrations de contes comme *Le loup et les sept chevreaux* ou *Hänsel et Gretel* (fig. 43). Si Fischli et Weiss remuent ces fonds obscurs dont on peut penser qu'ils nous constituent, c'est sans aucune emphase. Ils les ont au contraire traités « de la façon la plus triviale⁶³ ». La platitude du traitement résiderait dans le modèle choisi pour leurs photographies. La série réunit en effet des détails de peintures décorant les attractions de fête foraine. Deux opérations de renversement furent effectuées afin de les transformer. Les grandes dimensions furent réduites à un format de dix fois quinze centimètres, commun à toutes les photographies de cet ensemble. Une large gamme de gris miroitants a remplacé l'entrechoc chromatique criard dont le procédé d'exécution de *Fotografias* – des impressions en couleur de diapositives en noir et blanc – ne garde peut-être qu'un souvenir affaibli.

Brassant la matière des rêves et des angoisses, Fischli et Weiss ne se contentent pas d'éviter, par leur choix en faveur de la « trivialité », de donner dans la grandiloquence. Un mouvement inverse a aussi bien lieu dans *Fotografias* dès lors que les artistes tirent vers le haut la peinture des stands forains et des manèges. Quand on tourne les pages

60 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, octobre 2013 : « Träume und Sehnsüchte zu fotografieren, hinter diese Mauer des Sichtbaren zu gehen, das geht natürlich nicht. Aber das machte eigentlich den Reiz dieser Arbeit aus. »

61 *Ibid.* : « Und *Fotografias*, da sind alles Träume und Schäume; entweder sind es Angstträume, oder es sind Sehnsüchte. »

62 *Ibid.* : « Alles bleibt auf dieser Rummelplatzebene. »

63 *Ibid.* : « Über *Fotografias* ließe sich sagen, dass die ganze Welt der Archetypen oder der Mythen auf der trivialsten Ebene abgehandelt wird. »



Fig. 44 - Peter Fischli et David Weiss, *Fotografias*, 2004-2005

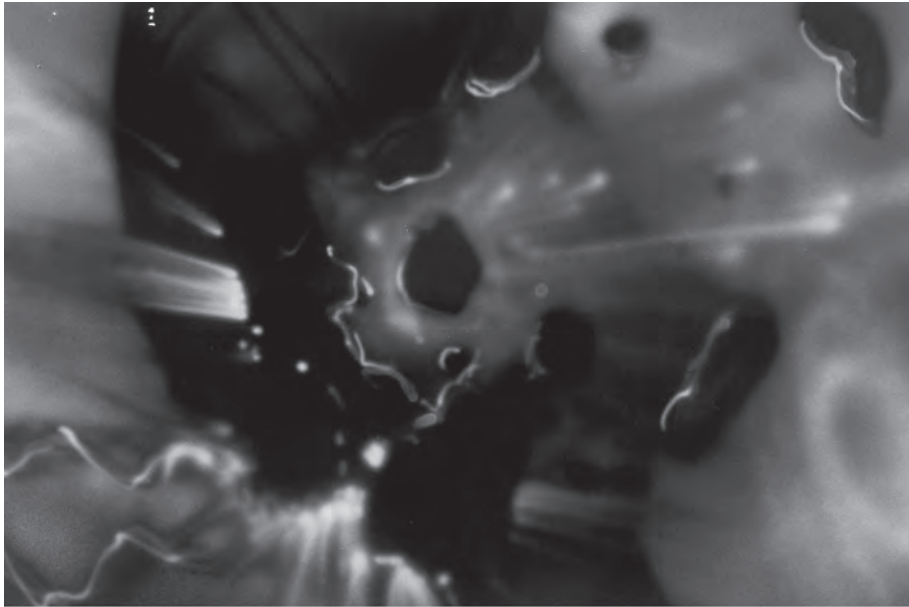
Photographie noir et blanc, 10 x 15 cm

Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

du livre d'artistes réunissant les éléments de cette série, il n'est ainsi pas rare de songer tantôt aux chaumières de Ruysdael, tantôt aux trains vaporeux de Turner, tantôt aux promeneurs qui dans les tableaux de Friedrich s'absorbent dans la contemplation d'un paysage, tantôt aux branches dépouillées de feuilles d'Hokusai (figs 44, 45 et 46). L'adoucissement des traits ne manque pas en outre de rapprocher ces photographies de peintures des flous pictorialistes. Mais que penser des images de *Fotografias* où il nous est impossible d'identifier le motif photographié (figs 47 et 48)? Le cadrage serré ne laisse en effet apparaître que des traînées informes et blanchâtres : comment pourrait-on se décider pour des nuées, de la fumée ou l'écume ourlant une vague? N'aurait-on pas d'ailleurs plutôt affaire à un détail des voiles qui s'échappent de la bouche d'un médium ou aux traces prouvant la présence d'un fantôme? Fischli et Weiss adoptent sans doute ici la position de photographes qui au tournant du siècle ont tenté de matérialiser des phénomènes occultes. Et de même que la photographie spirite, leurs œuvres ne semblent pas tant rendre visibles des ondes et des flux difficilement percevables à l'œil nu que les procédés chimiques de la substance photographique. L'éclipse du référent à laquelle on assiste n'est ainsi pas seulement due à l'impossibilité de le reconnaître, mais également à son remplacement par des processus s'effectuant à l'intérieur de la matière de la photographie. Il reste à remarquer que le moins étonnant



Figs 45 et 46 - Peter Fischli et David Weiss, *Fotografías*, 2004-2005
Photographies noir et blanc, 10 x 15 cm
Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber



Figs 47 et 48 - Peter Fischli et David Weiss, *Fotografías*, 2004-2005

Photographies noir et blanc, 10 x 15 cm

Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber



Fig. 49 - Peter Fischli et David Weiss, *Fotografías*, 2004-2005

Photographie noir et blanc, 10 x 15 cm

Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuberh

dans ces effets n'est assurément pas le fait que Fischli et Weiss les produisent à partir de peintures, entrelaçant de cette façon les genres artistiques. Mais devant *Fotografías*, on peut se demander s'il est nécessaire de forcer le passage pour aller au-delà du domaine du voir. Dès lors que certaines images de cette série montrent également ce qui leur sert de support – comme en témoignent des rivets fixant entre elles les plaques métalliques, la marque de leurs bords ou des reflets attestant de leur ondulation⁶⁴ –, l'invisible nous semble ici s'exposer aux regards à même le mur du visible (fig. 49).

Les artistes au travail

La fatigue accoucherait de la décision de revenir à une pratique de la photographie. « Ce fut à la fin de *Lauf der Dinge*⁶⁵. » Ce dont Fischli et Weiss étaient fatigués, c'est de travailler en atelier. « Nous voulions sortir et regarder le monde⁶⁶. » Fischli

64 *Ibid.* : « Es sind gesprayte Motive auf diesen Metallplatten, die wir auch fotografierten. »

65 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « Am Ende vom *Lauf der Dinge* waren wir es müde, immer Dinge selbst herzustellen im Atelier. »

66 *Ibid.* : « Wir wollten nach draussen gehen und der Welt zuschauen. »

ajoute : « d'une façon passive⁶⁷ ». La photographie permettrait aux artistes de ne plus produire eux-mêmes des choses. Ainsi débutent les séries des aéroports, des jardins, des immeubles de l'agglomération zurichoise qui donneront lieu à *Sichtbare Welt*. Cela se passe en 1987. Quelques années plus tard, Fischli et Weiss sont invités à présenter une exposition dans le pavillon suisse de la Biennale de Venise. C'est alors que leur position se précise : ils ne travailleront pas⁶⁸. « Deux ans avant l'ouverture de la Biennale, d'autres se seraient enfermés dans leur atelier qu'ils n'auraient pas quitté avant de terminer leur ouvrage. Nous nous sommes dit : pendant un an, nous ne ferons rien⁶⁹. » Mais si la deuxième année, dont les artistes disposaient pour préparer leur exposition, est passée sous silence, c'est peut-être que les liens entre « le refus de travailler⁷⁰ » et la photographie ou le film, qui la supplante dans le projet vénitien, ne sont pas aussi assurés que l'on aimerait à le croire.

Comme pour résumer son propos et donner une assise plus large à la ligne que les artistes se sont fixée lors de l'exécution des *Vidéos pour Venise*, Fischli lance en français un « Ne travaillez jamais » qui déclenche son rire. Jaillissant ainsi, le slogan que Debord a affirmé avoir tracé à la craie sur un mur de la rue de Seine⁷¹, montre que la culture révolutionnaire précédant mai soixante-huit n'est pas absente de l'horizon de la pensée des deux artistes. C'est pourtant à un autre auteur que l'on songe quand Fischli poursuit en racontant qu'ils se sont pour leur part refusé à travailler tout en s'attachant à observer les autres au travail et qu'ils ont fini par proposer cette observation même en tant que travail⁷². Cette remarque rapproche les artistes du narrateur de *La promenade* de Robert Walser qui, passant à côté d'une fonderie remplie d'ouvriers, a « sincèrement honte de ne faire que [se] promener ainsi pendant que d'autres s'éreintent au boulot⁷³ ». Dans notre conversation, Fischli ne mentionne pas le nom de l'écrivain, mais dans le volume qui leur est consacré aux éditions Phaidon, les artistes ont précisément porté leur choix sur un passage de cette nouvelle afin de l'inclure dans la rubrique des textes qui comptent pour eux⁷⁴.

67 *Ibid.* : « Eigentlich passiv sein. »

68 *Ibid.* : « Mit einem gewissen zeitlichen Abstand kam die Einladung für den Schweizer Pavillon. Und dort radikalisierten wir diese Idee noch, nämlich die Verweigerung zu arbeiten. »

69 *Ibid.* : « Wenn man als Künstler diese Einladung kriegt: "Jetzt mach' die Biennale" – man hat zwei Jahre Zeit –, gehen die Künstler normalerweise ins Atelier und arbeiten wie verrückt, um etwas dahinzutragen. Dem verweigerten wir uns und beschlossen im Gegenteil: "OK. Wir machen ein Jahr lang nichts." »

70 *Ibid.* : « die Arbeitsverweigerung ».

71 Voir Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord 1931-1994*, Paris, Plon, 1999, p. 67.

72 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteur, juin 2013 : « Es ist eigentlich die Verweigerung, selber zu arbeiten, und stattdessen den anderen beim Arbeiten zuzuschauen oder der Welt beim Arbeiten zuzuschauen, und das dann aber zur Arbeit zu erklären. »

73 Robert Walser, *La promenade* [1917], trad. de l'allemand par B. Lortholary, Paris, Gallimard, 1987, p. 25-26.

74 R. Fleck, B. Söntgen et A. Danto (dir.), *Peter Fischli David Weiss, op. cit.*, p. 106-111.

Il nous faut cependant encore nous demander si Fischli et Weiss tendent véritablement à se soustraire au travail quand ils se tournent vers la photographie et le film. Comment entendre leur refus de travailler? Nous est-il seulement possible de les imaginer rechignant à l'ouvrage? Est-ce le caractère spécifiquement manuel du travail qu'ils rejetteraient en décidant de quitter leur atelier? Optent-ils pour une œuvre qui se fait par elle-même tandis qu'il leur suffirait d'appuyer sur le bouton d'un appareil? Doit-on comprendre que ne jamais travailler équivaut à un faire qui renonce à l'aide de la main? Rien de tel ne peut être soutenu devant les œuvres de Fischli et Weiss. Aucun *deskilling* n'accompagne la sortie des artistes hors de l'espace de l'atelier. S'il est une chose que leurs photographies de voyage récusent, c'est bien d'être le fait d'amateurs. Nul déficit de métier n'altère en effet la qualité technique de leurs œuvres. Sans un long travail – effectué en atelier – les *Vidéos pour Venise* n'auraient de plus assurément pas vu le jour⁷⁵. C'est une autre question que posent Fischli et Weiss en disant qu'ils ne veulent pas travailler. Cette dénégation leur sert plutôt à s'interroger sur ce qu'est le travail quand il est fait par des artistes.

À travers *La promenade* de Walser, Fischli et Weiss explorent la relation paradoxale que l'oisiveté entretient avec le travail. Dans l'épisode où il affronte le vacarme d'une forge en pleine activité, le narrateur de cette nouvelle tient à rappeler au lecteur qu'il ne manquera pas lui aussi de s'atteler à sa besogne (*ich schuffte und schaffe*) à un moment où les ouvriers auront peut-être leur soirée libre et en profiteront pour se reposer⁷⁶. Mais la honte de ne rien faire au beau milieu de la journée de travail (*am heiterbellen Werktag*) se mue plus loin en un plaidoyer en faveur de la promenade comme manière de travailler. Dans le passage sélectionné par Fischli et Weiss pour le livre publié aux éditions Phaidon, l'écrivain se rend au bureau du fisc pour déclarer qu'en sa qualité d'« homme de lettres », il ne dispose que de revenus incertains. Au fonctionnaire qui s'étonne alors de le voir toujours en train de flâner, il répond en insistant sur l'impossibilité, qu'il y a pour lui, de travailler sans faire de promenade : « Je dois absolument me promener afin de m'animer (*um mich zu beleben*) et de conserver mon rapport au monde vivant (*mit der lebendigen Welt*) sans l'expérience duquel je ne pourrais même pas écrire la moitié du premier mot ni produire le moindre poème en vers ou en prose⁷⁷. » Ce n'est pas seulement que la promenade est – comme l'écrit Walser – « utile » (*dienlich und nützlich*) dès lors qu'elle permet une collecte d'observations. Dans *Sichtbare Welt* et *Videos für Venedig*, ce recueil en extérieur des données mêmes de l'œuvre se trouverait d'ailleurs littéralement matérialisé sous la

75 Voir la réponse de Weiss dans l'entretien avec Tiravanija : « For about half of this year we have watched on two screens everything we shot. [...] In editing we had to spend more time. Going through it again, you can't speed up. » R. Tiravanija, *Real Time Travel*. Rirkrit Tiravanija talks to Fischli and Weiss, art. cit., p. 80-82.

76 R. Walser, *Der Spaziergang*, Zurich et Francfort, Suhrkamp Verlag, 1985, p. 18.

77 *Ibid.*, p. 50 (notre traduction).

forme des photographies et des films que les artistes rapportent de leurs sorties. C'est surtout que marcher et écrire sont indissociables. À la fin de ce passage, Walser oppose le professionnalisme du narrateur – *ich bin ein solider Fachmann* – au temps qu'il semble perdre en traînant – *im Geruch und schlechten Rufe des Vagabundierens und unnützen Herumstreichens*⁷⁸. Mais ce que montre *La promenade*, c'est que le travail de l'écrivain réside tout autant dans le vagabondage que dans le fait d'écrire.

Les nombreuses heures filmées, que comprennent les *Vidéos pour Venise*, installent le spectateur au raz de l'écoulement du temps de la vie quotidienne. Quand il décrit cette œuvre à Tiravanija, Fischli estime qu'elle serait parcourue par trois fils thématiques : « le travail; le sport et le divertissement; la nature et la rêverie⁷⁹ ». Dans *Sichtbare Welt*, les sites naturels photographiés seraient, aux dires de Weiss, des lieux célèbres dépourvus de noms propres⁸⁰. Par leur caractère générique, la forêt, la mer, les montagnes constitueraient la contrepartie des endroits comme le Cervin ou Stonehenge. Mais à quel titre figurent-elles dans les *Vidéos pour Venise*? Cette inclusion de « la nature » peut en effet surprendre dans une œuvre qui résonne des symphonies urbaines tournées durant les années 1920. S'ils la font éclater en multipliant les jours, Fischli et Weiss partent de l'unité temporelle propre à ces films dont l'action se déroule du matin au soir. Les *Vidéos pour Venise* sont montrées sur douze postes, correspondant chacun à une journée de huit heures. Les occupations de travail et de loisir, dont les artistes rendent compte, ne se succèdent pas de plus dans l'ordre des étapes quotidiennes, même s'il ne nous est pas pour autant impossible de saisir approximativement à quel moment elles se produisent. L'insertion de longues séquences de paysages ne procède pas seulement de la fluidité du passage – également présente dans *La promenade* de Walser – entre l'intérieur et l'extérieur de la ville. Elle renvoie aussi à l'observation, à la contemplation, à ce que les artistes désignent en employant le mot « passif ». Les voyages et les déplacements « activement⁸¹ » entrepris n'empêchent pas Fischli et Weiss de se mettre à la disposition de ce qui commence de se former sous leurs yeux.

L'interrogation sur ce qu'est le travail quand il est fait par des artistes laisse ainsi entrevoir la possibilité de poser inversement la question : qu'est-ce qu'un artiste quand il travaille? Fischli et Weiss n'ont pas cessé de mettre cette figure à l'épreuve. Du

78 *Ibid.*, p. 52 et 54.

79 R. Tiravanija, Real Time Travel. Rirkrit Tiravanija talks to Fischli and Weiss, art. cit., p. 82 : « It more or less breaks down into three sections: people at work, sport and fun activities, and nature and daydreaming. »

80 B. Söntgen, Conversation with Peter Fischli and David Weiss, art. cit., p. 29 : « That's when you discover that certain places have a title, an ego. They declare: "We are famous", like the Matterhorn or Stonehenge. And you discover that there are other places that don't have titles but are also famous: the forest, the sea, the mountains. »

81 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « Nun führen wir aktiv herum. »

fait qu'elle est tachée de blanc, la paire de mocassins en polyuréthane ne permet pas au spectateur de l'attribuer avec certitude⁸². L'artiste est aussi bien un ouvrier. Pour tester les limites de cette construction, Fischli et Weiss se servent de tout le spectre du labeur : l'excès de travail trouve, à l'autre bout, le refus décidé du faire. Se promener de par le monde sans travailler n'ébranle pas dans une moindre mesure la figure de l'artiste. Fischli se souvient qu'au moment d'exécuter les *Vidéos pour Venise*, il prit place avec Weiss à bord d'une télécabine – c'était peut-être à Zermatt – afin de filmer la montagne. Les deux amis s'aperçurent alors qu'ils étaient entourés de gens qui faisaient la même chose qu'eux. « Tout le monde filme, mais les artistes, c'est nous⁸³ ! »

Décider de ne rien faire durant une année ressemble à la prise de très longues vacances. Mais il n'est pas que la figure du vacancier qui soit lancée contre la pratique artistique. Fischli et Weiss se donnent de plus pour des amateurs. L'emploi d'un matériel technique non professionnel leur permet de se fondre dans la foule de ceux qui filment occasionnellement. Mais si entre l'ouvrier qui trime dans l'atelier et le dilettante évoluant à son gré sans aucune obligation, la distance n'est malgré tout pas infranchissable, c'est que les œuvres de Fischli et Weiss nous entretiennent dans l'illusion du tout fait. Le ready-made les hante. Tant les sculptures en polyuréthane que les photographies ou les vidéos, apparaissant comme des enregistrements de ce qui est déjà là, occultent en effet dans un premier temps le travail requis par leur exécution. L'oisiveté n'est cependant pas le fait de Fischli et Weiss. Même une pièce comme *Kanalvideo*, dont le matériau de départ est trouvé et non pas filmé par les artistes, a supposé, aux dires de Fischli, un nombre important d'heures pour voir le jour⁸⁴. Ce qui est tout fait, ce n'est ainsi jamais le travail, mais fort probablement les idées. La banalité que recherchent Fischli et Weiss correspond au rejet de l'invention et de l'originalité. Si quelqu'un chôme, ce n'est pas l'artiste, mais l'auteur.

L'image et la vie

Le livre *Sonne, Mond und Sterne (Soleil, lune et étoiles)*, que Fischli et Weiss ont publié en 2007 en collaboration avec la conservatrice Beatrix Ruf, accompagne le rapport annuel du groupe de médias suisse de l'éditeur Michael Ringier. Il réunit presque un

82 Voir le chapitre « Personne : le spectateur, l'auteur » dans la troisième partie du présent ouvrage.

83 *Ibid.* : « Am krassensten war es bei den *Videos für Venedig*. Ich weiss, da waren wir einmal in den Bergen, in Zermatt oder so. Wir waren in einer Gondelbahn und filmten mit der Handkamera das Gebirge. Und die ganze Gondelbahn war voll. Heute ist es ein bisschen verschwunden, aber damals filmten alle mit der Handkamera. Und dann sagten wir: "Schau, alle sind am Filmen, aber wir sind Künstler!" Wir taten genau das Gleiche. »

84 *Ibid.* : « Insofern war es also kein einfach gefundenes Material. Wir arbeiteten ziemlich viel; und Farbmanipulationen nahmen wir auch noch vor. »

millier d'images publicitaires issues de magazines en diverses langues. Cette profusion risquerait de nous faire oublier que le vide se trouve au départ même du projet. Comme Fischli le rappelle, les recettes des entreprises d'édition ne dépendent que pour une part infime de la vente de revues; elles résultent essentiellement des pages mises dans les journaux à la disposition des annonceurs⁸⁵. Comblent un éditeur, n'est-ce pas alors lui offrir des messages publicitaires en abondance, précisément au moment où il revient sur ses activités de l'année? Mais la publicité comme matériau de travail n'est pas un choix dépourvu de dangers. Les problèmes ne tardent pas de se poser. Comment rassembler une telle masse d'annonces sans paraître magnifier la consommation? Fischli estime que c'est de la distance qu'il faut ici gagner. Reste à savoir comment introduire le recul avec lequel il vaut sans doute examiner ce matériau.

Le chemin que Fischli et Weiss cherchent à frayer est décidément étroit dès lors qu'il ne suffit pas de couper court à l'éloge de la consommation. Il est encore un tout autre écueil qu'il leur importait d'éviter : donner dans la critique de la consommation. Une telle position serait en effet, selon Fischli, « par trop évidente⁸⁶ ». Mais c'est aussi bien à une ligne de démarcation que l'on touche ici. Si au moyen du recours aux images publicitaires, Fischli et Weiss ont assurément resserré les liens unissant leur livre *Sonne, Mond und Sterne* aux questions soulevées durant les années 1960, il n'en est pas moins vrai qu'ils l'ont en même temps clairement séparé d'elles en refusant d'entrer dans une critique de la société de consommation. Or ce qui ne laisse pas de nous surprendre, c'est la solution que Fischli déclare avoir trouvée pour parvenir à tracer une voie sans tomber, pour reprendre son terme, dans aucun des deux « clichés » que constituent l'hostilité (*konsumkritisch*) et la bienveillance (*konsumfreundlich*) à l'égard de la consommation⁸⁷. Les artistes se sont mis à rassembler des annonces publicitaires sans savoir quel parti ils pourraient tirer d'elles⁸⁸. L'ordre dans lequel ils ont finalement décidé de les placer s'est soudain imposé à eux. Il se ressent peut-être de la lecture, faite précisément au moment de préparer la publication de leur livre, des *Choses* de Percec que Fischli mentionne une nouvelle fois à ce propos⁸⁹. L'organisation

85 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013.

86 *Ibid.* : « Dann hatten wir das Problem: In diesem Buch ist das Argument des Konsumkritischen dermassen evident. »

87 *Ibid.* : « Wir mussten nach einer Möglichkeit suchen, [das Argument des Konsumkritischen] zu sprengen, ohne dass es konsumfreundlich wirkt, sondern dass man sagt: "Ok, wir schauen es aus grösserer Distanz an und verfallen nicht in das Klischee der Konsumkritik, allerdings auch nicht in das Klischee der Konsumverherrlichung." »

88 *Ibid.* : « Und dann begannen wir, Anzeigen zu sammeln, wussten allerdings noch nicht genau, was wir damit machen [werden]. »

89 *Ibid.* : « Sie kennen unser Buch *Sonne, Mond und Sterne* mit den Werbungen: Damals las ich dieses Buch von Percec, *Les choses*. »

de *Sonne, Mond und Sterne* est ainsi calquée sur les étapes de la vie⁹⁰. Il vaut cependant s'interroger ici sur la façon dont ce motif, que Fischli et Weiss prennent dans une acception d'abord biologique, peut tenir à distance les débats des années 1960.

Dans les écrits de Baudrillard et de Debord, la vie assume la fonction d'un pôle positif. Elle est le lieu depuis lequel on se désole des ravages causés par la société de consommation. Sa perte est évoquée sur le mode de la déploration. Loin de fournir, comme l'escompte Fischli dans *Sonne, Mond und Sterne*, la possibilité de s'éloigner des controverses, le motif de la vie alimente les critiques dirigées contre les transformations sociales. Quand, dans la conclusion du *Système des objets*, Baudrillard s'attache à définir la consommation, il oppose l'objet s'étant mué en signe, afin d'être consommé, à « l'objet-symbole traditionnel » où décante la vie :

L'objet-symbole traditionnel (les outils, les meubles, la maison elle-même) médiateur d'une relation réelle ou d'une situation *vécue*, portant clairement empreinte dans sa substance et dans sa forme la dynamique consciente ou inconsciente de cette relation, donc non arbitraire, cet objet lié, imprégné, lourd de connotation, mais toujours *vivant* de par sa relation d'intériorité, de transitivity vers le fait ou le geste humains (collectifs ou individuels), cet objet-là n'est pas consommé⁹¹.

Ce qui disparaît avec l'objet-symbole, c'est « la relation vécue » existant entre une chose et la personne qui l'emploie : « La relation n'est plus vécue : elle s'abstrait et s'abolit dans un objet-signe où elle se consomme⁹². » Mais Baudrillard se tourne plus loin vers *Les choses* de Perec – et sa lecture diffère assurément de celle que Fischli fera plusieurs décennies après – pour montrer que la relation unissant deux personnes, Jérôme et Sylvie, se trouve également anéantie par la consommation : « [...] c'est *l'idée de la relation* qui se signifie dans ces objets, “se consomme” en eux, et donc s'y abolit en tant que relation vécue⁹³. »

La répétition du mot « vie », relayé de plus en un endroit par le participe passé du verbe « vivre », rythme les trois premières phrases de *La société du spectacle* :

1 : Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.

2 : Les images qui se sont détachées de chaque aspect de la vie fusionnent dans un cours commun, où l'unité de cette vie ne peut plus être rétablie⁹⁴.

90 *Ibid.* : « Plötzlich kam mir dann diese Idee, vielleicht ein bisschen durch Perecs Buch inspiriert, dass man das Leben anhand von Gegenständen erzählen könnte. »

91 J. Baudrillard, *Le système des objets*, *op. cit.*, p. 276-277. (C'est nous qui soulignons.)

92 *Ibid.*, p. 277.

93 *Ibid.*, p. 280.

94 Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 9.

Ce qui conspire ici contre la vie, c'est l'image. La charge de Debord porte contre ce qui relève du régime visuel : la représentation, le spectacle. Alors qu'à « d'autres époques », le toucher occupait une place centrale, la « société actuelle » privilégierait le sens de la vue⁹⁵. Or la contemplation amoindrit la capacité de vivre :

L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir⁹⁶.

Mais dans *La société du spectacle*, la vie ne se trouve pas, comme dans *Le système des objets*, du côté du réel. « En même temps la réalité vécue est matériellement envahie par la contemplation du spectacle, et reprend en elle-même l'ordre spectaculaire en lui donnant une adhésion positive⁹⁷. » Le spectacle, tel que l'entend Debord, n'est pas, selon Rancière, « l'étalage des images cachant la réalité⁹⁸ ». Le réel est tout aussi présent dans le spectacle que dans la vie. Il y a certes inversion de la réalité dans le spectacle, mais au moyen de ce renversement, le spectacle devient lui-même réel : « Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels⁹⁹ [...] ». »

Les images sont pourtant rarement simples. Et c'est bien ce que montrent les films de Debord. Il n'est assurément pas si aisé de les installer dans un rapport d'opposition avec la vie ou de les dénigrer quand on se transporte sur ce qui serait leur terrain propre. Tout se passe comme si dans l'exercice filmique consistant à articuler texte et image, la relation de Debord avec celle-ci se complexifiait. Au début du film *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), différentes publicités se succèdent tandis que l'auteur égrène en voix *off* les « éprouvantes conditions d'existence » des « employés modernes¹⁰⁰ ». Il s'attarde tout particulièrement sur une image extraite du catalogue de la marque de meubles Roche Bobois. Tirant parti du temps qui lui est offert, le spectateur se met à la fouiller du regard. Cet examen de l'image est entrepris quelques plans plus loin par Debord lui-même qui au moyen du banc-titre circule entre ses divers éléments. Il ne fait pas de doute que ces publicités furent choisies en fonction de leurs qualités plastiques¹⁰¹. Et les commentaires de Debord ne laissent pas de

95 *Ibid.*, p. 16, § 18.

96 *Ibid.*, p. 22-23, § 30.

97 *Ibid.*, p. 12, § 8.

98 Jacques Rancière, Les mésaventures de la pensée critique, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 50.

99 G. Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 16, § 18.

100 G. Debord, *Œuvres cinématographiques complètes*, Paris, Éditions Champ Libre, 1978, p. 193 et 197.

101 Une des premières fiches préparatoires pour *In girum* confirme ce souci de l'esthétique : Debord aurait en effet noté qu'il lui faudrait pour ce film tenter d'éviter les images des informations car elles sont le plus souvent mornes et sans beauté. Voir Fabien Danesi, *Autour du film In girum imus nocte et consumimur*

relancer la curiosité du spectateur à leur égard. Aussi commence-t-on de s'interroger sur la sincérité du sourire qu'une jeune femme, dont le visage paraît en plan rapproché, adresse à son fils quand la voix *off* martèle : « Derrière la façade du ravissement simulé, dans ces couples comme entre eux et leur progéniture, on n'échange que des regards de haine¹⁰². » Mais c'est spécialement l'image par laquelle s'ouvre le film qui est à même de capter l'attention des spectateurs. Elle apparaît une première fois telle un flash avant d'occuper plus durablement l'écran. Debord l'emprunte à une campagne publicitaire pour le cinéma lancée par la régie Médiavision. Pendant qu'il annonce qu'il ne fera « dans ce film aucune concession au public¹⁰³ », nous nous retrouvons face-à-face avec des spectateurs assis et absorbés par une projection. Comme le note Debord, les spectateurs d'*In girum* « ne voient donc qu'eux-mêmes sur cet écran¹⁰⁴ ». Or y a-t-il plus saisissant que l'effet de miroir ? N'est-ce pas un véritable piège à regards que le détracteur du spectacle place en ouverture de son film ?

Si Debord ne s'est pas interdit d'user d'images proprement spectaculaires, c'est certainement qu'il comptait sur le moyen du « détournement ». Et c'est au cinéma que ce procédé est employé, à ses dires, avec le plus grand profit : « C'est évidemment dans le cadre cinématographique que le détournement peut atteindre à sa plus grande efficacité, et sans doute, pour ceux que la chose préoccupe, à sa plus grande beauté¹⁰⁵. » Debord n'a pas hésité à décrire concrètement la façon dont il faudrait, selon lui, s'y prendre pour détourner une œuvre comme *Naissance d'une nation* (1915) de Griffith qui « est un des films les plus importants de l'histoire du cinéma », mais qui a le désavantage d'être « un film raciste » :

Il vaut bien mieux le détourner dans son ensemble, sans même qu'il soit besoin de toucher au montage, à l'aide d'une bande sonore qui en ferait une puissante dénonciation des horreurs de la guerre impérialiste et des activités du Ku-Klux-Klan¹⁰⁶ [...].

Détourner des images, ce serait d'abord faire sienne leur force spécifique. Rancière comprend le détournement debordien comme une réappropriation capable de sortir les images du régime du spectacle pour les mener du côté de la vie :

[Le détournement] veut reprendre à l'ennemi ces biens propres dont il a fait des armes contre les dépossédés. L'essence du détournement, c'est la transformation, feuerbachienne et marxiste, du prédicat aliéné en possession subjective. C'est la réappropriation directe de ce qui a été éloigné dans la représentation¹⁰⁷.

igni : étude des fiches préparatoires à la réalisation du deuxième long métrage de Guy Debord, *Guy Debord. Un art de la guerre*, Paris, Bibliothèque nationale de France et Gallimard, 2013, p. 195.

102 G. Debord, *Œuvres cinématographiques complètes, op. cit.*, p. 195.

103 *Ibid.*, p. 189.

104 *Ibid.*

105 G. Debord, Mode d'emploi du détournement, *Les lèvres nues* n° 8, mai 1956, p. 6.

106 *Ibid.*

107 J. Rancière, « Quand nous étions sur le Shenandoa », *Cahiers du cinéma* n° 605, oct. 2005, p. 92.

Recourir à des images spectaculaires pour attaquer le spectacle cesse de sembler paradoxal dès lors que l'on envisage le projet de Debord comme une entreprise de retournement. Il s'agit de remettre la main sur ce qui fut confisqué. Le trajet doit être parcouru en sens inverse. Le détournement ne détourne jamais que ce qui fut une première fois détourné. C'est peut-être ce qu'entend Rancière quand il fait de l'image le sujet à la voix active du verbe « détourner » :

C'est la conclusion apparemment paradoxale mais toute logique de la dénonciation du spectacle : si toute image montre simplement la vie inversée, devenue passive, il suffit de la retourner pour déclencher le pouvoir actif qu'elle a détourné¹⁰⁸.

Mais si le principe du retournement assure une cohérence à ce qui, ainsi présenté, finit au fond par apparaître comme un programme, il suppose également une posture de maîtrise à l'égard de l'image. Or c'est précisément ce que contestent les films de Debord. Dans son corps à corps avec l'image, quelque chose semble à chaque fois lui échapper. C'est une tout autre figure de Debord qui se dessine quand on l'observe depuis la perspective qu'offre son travail filmique. Aux prises avec l'image, l'écrivain est contraint à de constants réajustements. Et le combat qui s'engage n'est pas une action directe censée porter sur le réel ; c'est une lutte avec l'image qui débouche sur une reconnaissance de plus en plus nette de ce qui fait sa force.

Au départ, l'hostilité contre l'image prend la forme d'une suppression. En 1952, Debord réalise un film sans images qu'il intitule *Hurllements en faveur de Sade*. Si celui-ci ne comporte qu'un écran passant du noir au blanc, il n'est pas dépourvu d'une bande-son où cinq voix sont enregistrées. Le propos auquel répond l'absence d'images est énoncé – par Jean-Isidore Isou – dès les premières minutes du film :

Au moment où la projection allait commencer, Guy-Ernest Debord devait monter sur la scène pour prononcer quelques mots d'introduction. Il aurait dit simplement : Il n'y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de film. Passons, si vous voulez, au débat¹⁰⁹.

Pour tirer les spectateurs de leur passivité, y a-t-il meilleur moyen que de les priver de spectacle ? Il vaut mieux débattre que contempler. Mais on peut au contraire décrire *Hurllements en faveur de Sade* comme un effort pour échapper à l'image, invariablement voué à l'échec. Même des conditions aussi réduites d'apparition n'ont pas raison d'elle. Le hors-champ sonore ne cesse pas en effet d'alimenter nos images mentales. Il est en particulier une annonce propice à ces surgissements :

Quelques lignes d'un journal en 1950 : « Une jeune vedette de la radio se jette dans l'Isère. Grenoble, la petite Madeleine Reineri, douze ans et demi, qui animait sous le pseudonyme de Pirouette l'émission radiophonique des Beaux Jéudis, au poste

108 J. Rancière, *L'image intolérable, Le spectateur émancipé, op. cit.*, p. 97.

109 G. Debord, *Œuvres cinématographiques complètes, op. cit.*, p. 7.

Alpes-Grenoble, s'est jetée dans l'Isère, vendredi après-midi, après avoir déposé son cartable sur la berge de la rivière¹¹⁰. »

Comme pour s'assurer qu'elle a pris toute sa résonance visuelle, Debord répète cette nouvelle plus loin dans le film où elle fait écho à la phrase : « La mort serait un steak tartare, et les cheveux mouillés sur la plage trop chaude qui est notre silence¹¹¹. » Il suffit de songer à Ophélie pour se rappeler que ni la peinture, ni la littérature ne sont avares d'images de jeunes femmes emportées par les flots.

Les films que Debord a réalisés après *Hurlements en faveur de Sade* sont loin de se priver d'images. Mais dans ce qui au contraire se rapproche d'un déferlement, l'auteur a tenu à introduire un ordre et à faire un tri : les bonnes et les mauvaises images. Dans un camp, les publicités et dans l'autre, les photographies prises par Debord lui-même. Cette opposition informe le début du long métrage qui, tourné en 1973, tire du livre *La société du spectacle* à la fois son titre et sa bande-son. Dans une série de photographies, l'épouse du réalisateur, Alice Becker-Ho, apparaît tour à tour habillée et dévêtue. Ce qui distingue celles-ci d'autres images de nus féminins, dont le film abonde, c'est le défilement d'un sous-titre qui nous l'apprend : « Dans l'amour, le séparé existe encore, mais non plus comme séparé : comme uni, et le vivant rencontre le vivant¹¹². » Nous faut-il comprendre que seuls les sentiments que le photographe éprouve pour la personne photographiée ont le pouvoir de sauver l'image ? Même s'il est tendrement enlacé pendant qu'il regarde la télévision, le couple que Debord montre plus loin, en lisant le paragraphe vingt-neuf de son livre, subirait à l'inverse la séparation résultant du spectacle : « Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*¹¹³. » Mais du séparé comme uni et de l'union comme séparation, rien ne transparaît dans l'image. Nous devons croire Debord sur parole. Dans ses films, il est pourtant des passages où l'image s'affranchit de l'autorité d'une voix *off* chargée de forger le regard que l'on porte sur elle. À ces endroits, c'est comme si l'écrivain admettait la possibilité d'avancer au moyen d'un élément extérieur à son texte. Appui est pris sur la logique différente de l'image. La parole cesse alors de la contraindre et s'ouvre elle-même à des aperçus inattendus. La vue du Grand Canal sur laquelle s'achève le film *In girum* offre ainsi comme une échappée à la persistance quelque peu entêtée qu'affiche Debord quand il dit : « Comme le montrent encore ces dernières réflexions sur la violence, il n'y aura pour moi ni retour, ni réconciliation. La sagesse ne viendra jamais¹¹⁴. » Le sous-titre annonçant « À reprendre depuis le

110 *Ibid.*, p. 9.

111 *Ibid.*, p. 12.

112 *Ibid.*, p. 61.

113 *Ibid.*, p. 68.

114 *Ibid.*, p. 278.

début » renforce la détermination présente dans ces derniers mots, tout en renvoyant au palindrome qui sert de titre au film. Mais la « grande étendue d'eau vide » – comme la décrit Debord¹¹⁵ – qui constitue la fin d'*In girum*, tempère cette circularité : un mouvement en boucle n'abolira pas le surgissement de nouvelles perspectives.

« Insignifiantes ou fausses », « quelconques », « imitation insensée », « lâche imitation », les mots ne manquent pas à Debord pour dire son mépris des images des autres¹¹⁶. Aussi ne peut-on que s'étonner de le voir réserver un traitement fort différent à certains extraits de films, principalement des scènes de bataille. Pour décrire cet autre usage que Debord fait des images, on peut avancer qu'il les prend à la lettre. Rancière a également noté le caractère « sérieux » de ces emprunts filmiques :

C'est très sérieusement que [Debord] introduit la charge d'Errol Flynn, empruntée à *La Charge fantastique* de Raoul Walsh, pour illustrer une thèse sur le rôle historique du prolétariat. Il ne demande pas que nous nous moquions de ces fiers yankees chargeant sabre au clair et que nous prenions conscience de la complicité de Raoul Walsh ou de John Ford avec la domination impérialiste. Il demande que nous prenions à notre compte l'héroïsme du combat, que nous transformions cette charge cinématographique, jouée par des acteurs, en assaut réel contre l'empire du spectacle¹¹⁷.

Debord s'emparerait, selon le philosophe, des armes de l'ennemi à seule fin de les retourner contre lui. L'appropriation d'images n'aurait pas d'autre but que l'attaque menée contre le spectacle. C'est là une façon de regarder les films en s'en tenant rigoureusement à la perspective tracée par leur auteur. Mais qu'en est-il du rapport à l'image quand on s'occupe d'abord des œuvres ? La correspondance établie par Debord entre son propos et des scènes tirées d'autres films peut être rapprochée des nombreux passages où le réalisateur choisit de s'identifier à un personnage. Se référant plusieurs fois dans *In girum* aux *Enfants du paradis* (1945) de Marcel Carné, il laisse Lacenaire véritablement parler à sa place. Les reprises se font strictement littérales. Des passages entiers coïncident avec des œuvres préexistantes. Cet emploi non différencié de films tournés par d'autres contraste certes avec la virulence des critiques adressées au cinéma. Mais identification ou critique, on n'a affaire ici qu'à deux manifestations d'une même quête : Debord tente de mettre l'image à distance. Tour à tour agressif et conquis, il n'a vraisemblablement pas gagné cette bataille.

L'écart séparant Fischli et Weiss de Debord se mesure à un éclat de rire. Celui, que l'auteur de *La société du spectacle* dit ne pas vouloir susciter par « l'accumulation d'éléments détournés¹¹⁸ », échappe à Fischli quand il se met à feuilleter *Sonne, Mond und Sterne*. L'artiste s'en excuse d'ailleurs : cela faisait longtemps qu'il n'avait plus

115 *Ibid.*

116 *Ibid.*, p. 204 et 208.

117 J. Rancière, *L'image intolérable, Le spectateur émancipé, op. cit.*, p. 97.

118 G. Debord, *Mode d'emploi du détournement, art. cit.*, p. 3.



Fig. 50 - Peter Fischli et David Weiss, *Büsi*, 2001
Vidéo, 6 minutes

Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

regardé son livre¹¹⁹. Debord récuse le rire au nom de l'indifférence « pour un original vidé de sens et oublié¹²⁰ ». Devant l'image, il n'atteint pas pourtant au détachement dont témoigne la réaction de Fischli. Rien ne vient dénouer ce rapport de fascination. Si les deux artistes entretiennent au contraire une relation apaisée avec les images des autres, c'est peut-être notamment du fait qu'ils sont prêts à reconnaître les qualités du travail effectué. Invités à participer à un projet du Public Art Fund en présentant une vidéo sur un écran géant au milieu de la profusion publicitaire de Times Square, ils ont commencé par se demander ce qu'ils pouvaient encore ajouter. « Car contre cela, on n'a aucune chance. On ne peut que perdre. On ne peut rien faire. La publicité est trop maline, trop perfide, trop professionnelle. En tant qu'artiste, on ne peut pas l'emporter¹²¹. » Il n'est ici ni bonnes ni mauvaises images, seulement une compétition

119 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013.

120 G. Debord, Mode d'emploi du détournement, art. cit., p. 3.

121 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « Wir hatten schon diese Einladung, ein Video für den Times Square zu machen. Da denkt man: Was kann man dem noch hinzufügen? Weil du gegen all das keine Chance hast, du kannst nur verlieren. Du kannst nichts machen. Auch die

à armes inégales. Fischli et Weiss acceptent cependant de se placer sur le terrain de la publicité. Cherchant une image capable d'accrocher le regard malgré la multitude de sollicitations, ils extraient des *Vidéos pour Venise* un passage où un chat est filmé de face alors qu'il est occupé à laper son lait (Büsi 2001) (fig. 50).

Mais aucune promenade à l'intérieur d'une image produite par des professionnels ne nous sera offerte dans le travail de Fischli et Weiss. La publicité est prise en bloc. Elle est associée à la masse, au grand nombre. La singularité de l'image, que met en évidence peut-être involontairement la façon dont Debord explore celle-ci au banc-titre, n'importe pas ici. On peut aussi bien inclure dans la comparaison l'élément de la marge laissée à la publicité dans le nouvel ensemble où on la fait entrer. Debord l'enferme dans le dispositif de la voix *off* qui prescrit au spectateur la manière de la regarder. Fischli et Weiss interviennent plus légèrement en opérant un simple regroupement thématique. Leur livre *Sonne, Mond und Sterne* s'ouvre par une profusion de mariées. Une référence à Duchamp, estime Fischli avant de se corriger : « Pas une référence, plutôt une résonance qui survient en cours de travail¹²². » Quelques couples s'enlacent, puis les ventres s'arrondissent. Suivent les étapes biologiques de la naissance, l'enfance, l'adolescence et la maturité (fig. 51). Mais dans ce récit où les choses tiennent le rôle principal¹²³, que penser de l'alliance entre publicité et vie ? L'antagonisme auquel Baudrillard et Debord n'ont pas cessé de revenir est ici dépassé. S'appuyant sur la vie, l'image n'échappe pas seulement à la critique de la consommation ; elle acquiert de plus une autre dimension : l'épaisseur.

C'est peut-être par un effet de contre-pied de la prétendue superficialité de la décennie précédente que les années 1990 se sont attachées à épaissir l'image. On repère ce tournant rien qu'à prêter attention aux mots employés : la « photographie » supplante l'« image ». Mais l'épaississement qu'elle promet se produit à partir de la distorsion entre médium et forme. La photographie se trouve dans le prolongement de la sculpture. Elle constitue une possibilité de continuer cet art sans en passer par des moyens sculpturaux. C'est bien l'usage que Gabriel Orozco fait de la photographie. Mais qu'est-ce qui en elle tient de la sculpture ? À la question de Benjamin Buchloh, l'artiste répond : « Ce n'est pas la photographie. J'en suis sûr. Je ne m'intéresse pas à la photographie en tant qu'objet physique. Je ne crois pas qu'elle soit sculpturale en ce sens-là¹²⁴. » Si la sculpture ne réside pas dans l'objet photographique, de quel

Werbung ist zu clever, zu perfide, zu professionell. Als Künstler kannst du es fast nicht toppen; unter den gleichen Spielregeln etwas zu machen, kannst du nicht. »

122 *Ibid.* : « Das Anzeigenbuch beginnt ja – um eine Referenz an Duchamp zu machen – mit der Braut. Nein, es ist keine Referenz, es kam dann eher dazu. »

123 *Ibid.* : « Darum war dann diese Möglichkeit, die Geschichte eines Menschen oder von uns Menschen zu erzählen, wie wir uns in unserer Biografie durch die verschiedenen Gegenstände durcharbeiten. »

124 Benjamin Buchloh, Entretien avec Gabriel Orozco, *Clinton is Innocent*, Paris, Éditions des musées de la Ville de Paris, 1998, p. 32 et 38.

L'ORÉAL

BLACK AND WHITE.
THE NEW SPIRIT A/W '08.

COMPAGNIA DELLA BELLEZZA
PRÊT-À-COIFFER AUTUMN/WINTER 2008.

ROMA HAIR SHOW
30 SETTEMBRE 2007 ORE 14:30.
SALVO FILETTI E RENATO GERVASI
PRESENTANO IN ESCLUSIVA A ROMA
ALLA MODA DI PARCO DELLA MUSICA
LA NUOVA COLLEZIONE CAPELLI
BLACK AND WHITE.
LO SHOW SFIDERÀ LA TENDENZA
AUTUMN/INVERNO PRÊT-À-COIFFER.
L'EVENTO CHE GLI APPASSIONATI
DI MODA CAPELLI STANNO ASPETTANDO.
LA COLLEZIONE BLACK AND WHITE
SARÀ PRESENTATA IN TUTTI I NEGOZI
COMPAGNIA DELLA BELLEZZA.

Per conoscere i nostri negozi visitate
www.compagniadellabellezza.com
Per partecipare all'evento
info@compagniadellabellezza.it - tel. +39 025 7477788

COMPAGNIA
ella
BELLEZZA
PARRUCCHIERI

Fig. 51 - Peter Fischli et David Weiss, *Sonne, Mond und Sterne (Soleil, lune et étoiles)*, 2007
JRP Ringier, Zurich
Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

côté faudrait-il la chercher? Orozco refuse de se servir de la photographie à des fins de documentation. Ce serait troquer l'événement contre une relique, arriver après la fête et n'avoir affaire qu'à des restes. Pour maintenir sa vivacité, la photographie doit permettre, selon l'artiste, de faire une « expérience », d'« interagir avec un phénomène¹²⁵ ». Elle doit remplir l'exigence de la présence. Son caractère sculptural se révèle ainsi dans ce qui est montré : des processus qui sont encore à l'œuvre. Ce qu'Orozco photographie, ce sont des situations de sculpture¹²⁶.

Épaissir l'image semble également constituer la tâche que s'est assignée l'artiste allemand Thomas Demand. Si son travail comme celui d'Orozco entremêle les médiums de la photographie et de la sculpture, c'est tout autrement que ces fils se trouvent noués. Un véritable parcours est proposé entre le point de départ généralement fourni par une image de presse et la photographie de l'artiste qui marque la fin du cheminement. Entre ces deux pôles, Demand fait un détour pour passer par la sculpture. Vidant de toute présence humaine l'image qui lui sert de modèle, il ne retient que le mobilier dont il exécute des répliques à trois dimensions. Il résulte de ce trajet de l'image à la sculpture des maquettes en carton qui rendent compte des objets en restant, ainsi que l'entend l'artiste, au plus près de l'échelle 1 : 1¹²⁷. Mais loin d'être présentés en tant que sculptures, ces substituts tridimensionnels annoncent la dernière étape du processus. La rencontre avec leur spectateur, à laquelle ils sont destinés, ne se produit en effet pas directement, mais uniquement par l'entremise de la photographie. Du fait du soin porté au produit final, on pourrait croire que Demand, à la façon des photographes des années 1980, revient par-delà deux décennies de « dématérialisation » à la coïncidence de l'œuvre avec l'objet. Il n'en est rien. Ses photographies de grandes dimensions, fixées au mur à un niveau relativement bas, offrent plutôt un accès à une construction spatiale. Si elles ne sont pas dépourvues de qualités matérielles, c'est qu'elles se laissent intégralement traverser par la consistance des maquettes photographiées.

C'est par de tout autres voies que les images réunies dans *Sonne, Mond und Sterne* accèdent à l'épaisseur. Aucun recours à la sculpture ne vient ici troubler l'ordre des genres. Rien ne permet de sortir à l'extérieur du régime de l'image. Fischli et Weiss ne quittent pas le périmètre de la publicité. Et pourtant ces images toutes faites ne manquent pas de s'épaissir. On ne devrait pouvoir trouver en elles que superficialité et voilà qu'elles ne sont pas incapables de faire écho à ce qui meut leurs spectateurs. Sans être les auteurs de ces images, Fischli et Weiss parviennent à nous montrer que tout

125 Voir Briony Fer, *Crazy about Saturn*, interview avec Gabriel Orozco, *Gabriel Orozco*, Londres, Thames and Hudson, 2006, p. 57.

126 Sur ce qu'il en serait des forces et tensions présentes à l'intérieur de la photographie, voir I. Parvu, *L'espace des chaussettes. Socks* (1995) de Gabriel Orozco dans le projet *Migrateurs*, *op. cit.*, p. 107-109.

127 Thomas Demand in Conversation with Sylvie Taher, *AA Files* n° 64, 2012, p. 30-31.

**Supera la prova più difficile:
piace ai genovesi!**



GranPesto Tigullio alla Genovese con basilico fresco.

Basilico raccolto e lavorato con cura nella ore più fresche della giornata per mantenere intatto il profumo e la freschezza di ogni foglia; e poi aglio, olio extravergine di oliva, pinoli, formaggio e... tanta, tanta esperienza.

Questo è GranPesto Tigullio Star alla Genovese: il gusto inconfondibile del pesto preparato secondo la tipica ricetta della tradizione ligure.

STAR

il tuo segreto in cucina

TIGULLIO
GranPesto
GENOVESE
Basilico Fresco
STAR

Fig. 52 - Peter Fischli et David Weiss, *Sonne, Mond und Sterne (Soleil, lune et étoiles)*, 2007
JRP Ringier, Zurich

Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

ne s'arrête pas à leur surface. Au-delà d'elle, chacun finit par se reconnaître dans le déroulement du fil de la vie au moyen des artefacts qui nous accompagnent du début à la fin. Choissant de placer la publicité dans la dépendance du cours biologique, les artistes font d'elle le lieu d'une articulation entre collectif et personnel. On assiste ainsi à un véritable lestage de l'image. Le livre *Sonne, Mond und Sterne* se termine par une série de publicités montrant des produits alimentaires (fig. 52). Au milieu d'une multitude lumineuse d'immenses panneaux à Times Square, le chat Büsi lape consciencieusement son lait. Fischli relève qu'il est lui aussi un consommateur et que son assiette ne désemplit jamais¹²⁸.

Les questions posées dans les années 1960 par Debord et Baudrillard resurgissent dans le travail de Fischli et Weiss. Mais il faut noter la divergence des réponses qui leur sont apportées. La consommation n'est pas ici la « pratique idéaliste totale » que décrivait Baudrillard. Elle possède au contraire des points d'ancrage dans le réel : il est des besoins qui doivent être satisfaits. Büsi lapant son lait ne dit pas autre chose. Et si la publicité vantant des produits alimentaires, dans la dernière section de *Sonne, Mond und Sterne*, « en fait des tonnes », il n'en est pas moins vrai que « le noyau des denrées est dans le meilleur des cas peut-être une pomme que nous cueillerions sur un arbre¹²⁹ ». Au-delà de son image, le produit remplit une fonction bien réelle, peut-être vitale. On pourrait indéfiniment accumuler les « objets/signes » de Baudrillard sans jamais parvenir à saturation, mais Fischli et Weiss n'oublient pas leur épaisseur référentielle. Or la particularité de la position des deux artistes tient précisément au fait qu'ils portent cette consistance matérielle sur le lieu même de l'image. Il n'y a ici ni rejet du signe ou de l'image (comme dans les années 1960), ni déplacement vers des domaines se trouvant dans le prolongement photographique de la sculpture (comme dans les années 1990). On peut se servir des objets en polyuréthane comme de modèles pour observer ce qui se produit dans *Sonne, Mond und Sterne* et *Büsi* : l'image se dilate. Elle est à la fois signe vide et chose matérielle.

128 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, juin 2013 : « Und trotzdem ist [die Katze] am Konsumieren: Sie konsumiert die Milch. Sie ist auch Konsument, und der Teller wird nie leer. »

129 *Ibid.* : « Wir wollten keinen moralischen Schluss, und darum hörten wir mit Esswaren auf. Am Ende stehen die Esswaren. Natürlich, so wie es hier herüberkommt, ist es zu viel des Guten. In dieser Menge wird es einem schon ein bisschen schlecht. Aber der Kern der Esswaren ist im besten Fall vielleicht ein Apfel, den wir vom Baum pflücken. »

Conclusion. Dedans des choses, envers du temps

Quand Matthew Marks leur a proposé d'intervenir dans l'espace d'exposition qu'il avait nouvellement inauguré à Los Angeles, Fischli et Weiss ont immédiatement songé à présenter une installation d'objets en polyuréthane. Il y aurait plusieurs « raisons » (*Gründe*) à ce choix, mais celle que Fischli mentionne d'entrée de jeu lors d'un de nos entretiens à ce propos a trait au rapport qui existerait entre ce matériau et cette ville¹. On se prend à envisager les sculptures des deux artistes en tant que décors de cinéma. Mais ce n'est pas tout à fait ainsi qu'il faut entendre la remarque de Fischli. On n'a pas affaire ici, comme à Glenstone, à des « objets *pour* Los Angeles ». Le lien n'est pas aussi étroit, juste un effet d'écho. Il n'en est pas moins que la mention du large recours, qui est fait au polyuréthane dans l'industrie cinématographique, met l'accent sur le caractère fallacieux des objets de Fischli et Weiss. À Los Angeles plus qu'ailleurs, l'installation semble nous ballotter entre un ancrage matériel des choses et l'irréalité d'un monde représenté. L'exposition de la Matthew Marks Gallery s'ouvrit en janvier 2014. Weiss ne fut encore là qu'au moment des préparatifs².

Il se pourrait qu'au premier coup d'œil le visiteur croie être arrivé trop tôt. Jetant un regard circulaire dans la galerie, il découvre des socles empilés qui semblent encore en attente d'une utilisation. Juste à l'entrée, une perceuse et une éponge traînent sur des palettes entassées. L'exposition est-elle en cours d'installation ? On ne persiste certes pas dans le doute. La proposition se trouve, dans les termes de Fischli, « à la limite de la plausibilité³ ». Mais ce qui avant tout vaut en elle, c'est le renvoi à une inscription temporelle autre que celle du moment présent. Elles ne manquent pas, les histoires mettant en évidence la méprise d'équipes de télévision qui, une fois parvenues sur les lieux mêmes de l'exposition, sont persuadées que celle-ci n'a pas encore commencé⁴. Engendrer de la confusion revient ici à perturber la temporalité.

1 P. Fischli, Entretien téléphonique avec l'auteure, septembre 2013 : « Matthew Marks fragte uns, ob wir da etwas machen wollen, und für uns war es relativ klar, dass wir diese Polyurethanarbeiten aus verschiedenen Gründen dort zeigen wollen. Ein Grund ist sicher, weil dieses Material viel mit dieser Stadt zu tun hat. »

2 *Ibid.* : « Da war David noch hier. »

3 *Ibid.* : « Aus einem ersten Eindruck, einem sehr oberflächlichen schnellen Blick in die Galerie könnte der Eindruck entstehen, dass keine Ausstellung läuft, sondern dass Dinge weggeräumt werden, Dinge rein getragen werden. [...] Aber es geht dann hart an die Grenze des noch Plausiblen. »

4 *Ibid.* et P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, octobre 2013.

Sortant de notre position actuelle, nous sommes portés vers un avant ou un après : l'entre-deux-expositions⁵.

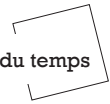
L'incertitude ne touche pas uniquement le moment de notre arrivée dans la galerie. Au milieu des socles et des palettes, des outils et des produits de nettoyage, nous pouvons aussi bien chercher à en savoir plus sur le lieu où nous nous tenons. L'endroit diffère assurément de ce que l'on attendrait d'un espace d'exposition. Aurions-nous, sans nous en apercevoir, quitté des yeux la scène pour nous retrouver dans les coulisses ? Avons-nous pénétré dans une arrière-salle habituellement inaccessible au public ? Nous croyions avoir pris de l'avance sur l'ouverture de l'exposition, mais sommes-nous seulement parvenus au bon endroit ? Une étroite correspondance lie l'espace et le temps. Ces lieux et ces moments divers que le spectateur ne cesse pas d'aborder en pensée, Fischli et Weiss les ont tous condensés dans leur installation. Ils ont vidé le centre pour nous déplacer vers des endroits et des temps restant généralement à l'abri des regards du dehors. Alors que l'exposition bat son plein, nous ne songeons en effet qu'à ce qui nous échappe, à son fond d'ombre et d'invisibilité.

Mais la déambulation dans la galerie fait encore paraître un autre lieu. Fischli et Weiss ont également inclus dans l'installation l'espace de leur atelier. C'est dans cette sédimentation spatiale que résiderait l'exposition. Peut-être l'image de la stratigraphie ne convient-elle pas ici, mais comment rendre compte du surgissement tour à tour des espaces de la galerie, du débarras, de l'atelier ? S'il y a superposition, ce n'est pas en tant que série de couches horizontales. On assisterait plutôt ici à une succession de nappes spatiales qui d'un instant à l'autre recouvrent comme en surimpression l'ensemble de l'exposition. Fischli associe l'atelier à un processus de transformation. Des objets de tous les jours sont introduits dans ce lieu et ce sont des œuvres d'art qui en sortent⁶. Aussi le pouf acheté dans une brocante, que l'on avait connu en tant que sculpture en gomme (*Hocker* 1987), exsude-t-il l'espace de l'atelier quand à la faveur d'un changement de matériau, on le retrouve parmi les sculptures en polyuréthane de l'installation *angeline*⁷. Mais de tous les objets de cette exposition, celui qui non seulement suscite le lieu de travail des artistes, mais décrit également le mieux l'entrelacement des divers endroits, est sans doute une paire de mocassins maculés de peinture blanche (fig. 33). Cette sculpture opère comme une traversée des temps et des espaces. Selon le propriétaire auquel on attribue ces chaussures, elles renvoient au moment du montage de l'exposition avant son ouverture au public, à l'arrière-salle

5 P. Fischli, Entretien téléphonique avec l'auteure, septembre 2013 : « Dass man meinen könnte: Es ist zwischen zwei Ausstellungen. »

6 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, octobre 2013 : « Das Atelier – könnte man sagen – ist dieser Transformationsort oder ein Ort der Ambivalenz, wo Gegenstände aus dem profanen Leben überführt werden und Kunstwerke daraus werden. Und die Überführung dieser profanen Gegenstände in die Welt der Kunst, die vollzieht sich im Atelier durch irgendeine Transformation. »

7 Voir P. Fischli et D. Weiss, *Polyurethane Objects*, *op. cit.*, p. 108.



dont l'accès est réservé ou encore à l'atelier des artistes. Considérant leur façon de tenir ensemble les fils multiples de l'installation, on croirait avoir affaire à une navette de tisserand.

Fischli, pour sa part, ne recourt pas au modèle du métier à tisser. La manière dont l'espace de l'atelier s'insinue dans celui de la galerie est plutôt pensé par l'artiste sur le mode de l'opposition. De l'atelier à la galerie, le transport de l'espace nécessite peut-être un contenant et c'est l'élément du socle qui assume une fonction de véhicule. Si dans l'installation, cet objet paraît perpétuellement en attente d'une affectation imminente, c'est qu'il ne servira de support à aucune sculpture. Tout au plus peut-on avoir négligemment posé sur lui quelque ustensile qui semble avoir été oublié là⁸. Loin d'être celui d'un faire-valoir placé dans la dépendance d'une œuvre, le rôle attribué aux socles dans l'installation de la Matthew Marks Gallery est de renfermer l'espace de l'atelier. Fischli relève l'obscurité qui règne à l'intérieur de ces objets. L'espace de l'atelier, tel qu'il est présent sur le lieu de l'exposition, serait le « contraire » (*Gegenteil*) du *white cube*⁹. Cet endroit sombre et retranché, on pourrait le décrire de diverses façons. Tentant de se forger une image de cet espace du dedans du socle, ne commence-t-on pas d'entrevoir une version tridimensionnelle ou cubique du *Carré noir* (1915) de Malevitch¹⁰? La chaîne d'associations qui débute ici peut se prolonger indéfiniment. Fischli ne tient pas à arrêter ce mouvement. Il lui suffit de qualifier l'intérieur du socle de « lieu négatif » (*negativer Ort*¹¹).

Dans l'opposition qui se dessine ici, ce qui fait office de pôle positif est certainement l'espace éclairé de la galerie. Là n'est pourtant pas le seul élément qui se distancierait de l'obscurité dominant dans le socle. Au début des années 2000, un nouveau groupe d'objets est apparu dans les installations de sculptures en polyuréthane de Fischli et Weiss. Tout un bric-à-brac fut dès lors montré sous le titre *In the Studio* (figs 53 et 54). Mais le lien existant entre ces objets est moins thématique que matériel : ce qui réunit les divers outils, le pot de peinture et les pinceaux, la vaisselle et les gobelets jetables, le canard et le pingouin faisant écho aux figurines en argile de *Plötzlich diese*

8 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, octobre 2013 : « Das ist dann "Decorated Pedestal": eine Dekoration, die zufällig drauf ist. Aber es steht eben nicht wie eine Skulptur da drauf, weil es auch von der Grösse nicht stimmt, sondern es ist einfach so, was jemand hingestellt hat, ein Kugelschreiber,... diese Zufälligkeit... »

9 *Ibid.* : « Und dann habe ich mir mal gedacht: Das ist ein umgekehrter Sockel. Es ist ein schönes, ein einfaches Bild, und dann dachte ich: Der Innenraum des Sockels, der ist eigentlich das Gegenteil des *white cube*, weil hier innen tiefe Finsternis herrscht. »

10 *Ibid.* : « Da drinnen ist einfach ein Meter auf einen Meter ein schwarzer, dunkler... Und da könnte man natürlich irgendwie sagen: Das ist das dreidimensionale Malewitsche *schwarze Quadrat*. »

11 *Ibid.* : « Man kann ein bisschen spekulieren, aber ich würde jetzt nie sagen: Das ist es. Es ist eigentlich dieser negative Ort. »



Fig. 53 - Peter Fischli et David Weiss, *In the Studio II*, 2008
66 éléments, polyuréthane enduit et peint, 23 x 90 x 75 cm

Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

Übersicht (1981)¹², c'est surtout l'espèce de tiroir où ils furent placés. Des boîtes sans couvercle de cette sorte, Fischli et Weiss ont commencé de les employer pensant avoir reproduit des caisses (*Kistchen*¹³). Ce n'est que plus tard qu'ils se sont aperçus qu'ils avaient affaire à des socles renversés. Une circulation s'établit ainsi entre l'espace du dedans sombre et secret et la boîte dont l'intérieur est offert aux regards : autant de manières, pour l'atelier, de pénétrer dans la galerie. Mais si l'élément du socle unifie ces deux façons, l'opération du retournement distingue leur qualité spatiale. Aussi la proposition de considérer également *In the Studio* comme un lieu négatif est-elle rejetée par Fischli. La lumière qui baigne l'intérieur de cette sculpture et la possibilité d'y voir clair rendraient en effet cette association peu pertinente¹⁴.

12 Ces deux éléments témoignent, aux dires de Fischli (*ibid.*), d'une série d'allers-retours entre le monde des activités créatrices et celui de l'art. Prenant comme modèle les sculptures de *Plötzlich diese Übersicht*, la filleule de l'artiste modela en argile un canard et un pingouin que Fischli et Weiss ont décidé de réintroduire dans le circuit artistique après les avoir reproduits en polyuréthane.

13 *Ibid.* : « Am Anfang war es eher ein Kistchen, wo Dinge drin sind, und dann wurde mir bewusst, dass es im Grunde ein umgekehrter Sockel ist. »

14 *Ibid.* : « Nein, dann ist es einsichtig, dann sieht man ja rein. »



Fig. 54 - Peter Fischli et David Weiss, *In the Studio II*, 2008

66 éléments, polyuréthane enduit et peint, 23 x 90 x 75 cm

Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber

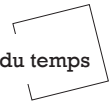
L'attention que Fischli et Weiss prêtent à la surface des choses n'amoindrit en rien leur tentative d'aller au-delà d'elle. L'appel au dedans de l'objet ne s'efface pas derrière la prise en compte de ses dehors. À ce double mouvement antithétique, le motif du trou offre une résolution. Dans l'exposition de la Matthew Marks Gallery, les objets dont les parois sont percées abondent. Le carton à pizza a accompagné les artistes dès leurs premières installations de sculptures en polyuréthane au début des années 1990. Il ne manque pas ici alors que diverses autres boîtes perforées font leur apparition¹⁵. Ainsi en est-il d'un emballage (vide) de gants d'examen en vinyle, d'un carton de déménagement portant le logo du magasin Jumbo et d'une boîte dont la disposition des trous mime un visage¹⁶. Mais l'élément qui fait la plus large part à la question de l'espace intérieur est sans doute une colonne résultant de la superposition de deux

15 Voir P. Fischli D. Weiss, *Polyurethane Objects*, *op. cit.*, p. 83.

16 Voir *ibid.*, p. 117, 133 et 63.



Fig. 55 - Peter Fischli et David Weiss, *Sans titre*, 1994-2013
Installation d'objets à la galerie Matthew Marks, Los Angeles, 2014
Polyuréthane enduit et peint, dimensions variables
Courtesy des artistes, Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery, Galerie Eva Presenhuber



socles¹⁷ (fig. 55). Chacun de ces objets est percé à deux ou trois endroits. Les trous dont sont munies les faces de ces parallélépipèdes ressemblent à une invitation à fuir la lumière de l'exposition pour se plonger dans un autre lieu. Renversé, le socle a pu constituer un contenant, mais ce n'est plus lui que concerne le renversement auquel on assiste ici. C'est bien plutôt l'espace même de la galerie qu'il parvient à retourner, comme si c'était un gant.

Dans le cours de la conversation, l'image de la « tache noire » (*der schwarze Fleck*) surgit quand Fischli cherche à qualifier l'intérieur du socle¹⁸. Il ne dit pas « trou noir » (*schwarzer Loch*), mais ce que l'on imagine, c'est un espace qui a le pouvoir d'absorber et de porter ailleurs. Un monde renversé s'ouvrirait à nous dès lors qu'au moyen du regard, nous aurions passé au-delà des parois du socle. Mais pourquoi cet autre côté correspond-il au lieu de travail des artistes? D'où cet espace sombre tire-t-il tant de spécificité? L'intérieur du socle assume certainement la fonction d'un commutateur spatial. En nous projetant dans ce lieu, il nous semblera que l'ancrage de notre visite dans la galerie se relâche. Nous aurons atteint un point de basculement. Mais c'est plus étroitement que Fischli associe cet endroit à l'atelier. L'intérieur du socle est avant tout un espace du dedans. On lui suppose à ce titre une certaine intimité. Fischli continue, mais ce qu'il lui reste à ajouter ne peut se faire sans rire. Donnant à l'atelier une plus vaste acception, il poursuit en mentionnant le lien qui existerait entre le dedans du socle et l'espace privé de l'artiste¹⁹.

Ce qui est montré dans l'exposition de la Matthew Marks Gallery excède ce qui est visible. La colonne de socles pourvus d'*oculi*, les sculptures percées de trous sont autant d'encouragements à traverser (en pensée) la surface des choses. Point n'est besoin de jeter effectivement un coup d'œil à l'intérieur de ces œuvres pour commencer de prendre en compte ce qui d'abord se dérobe aux regards. Dans la forêt de socles blancs qui l'accueillent dans la première salle de l'exposition, le visiteur ne tardera pas alors à s'apercevoir de l'existence d'une multitude d'espaces du dedans. Ces lieux sombres présentent sans doute des qualités hétérotopiques. Les espaces autres foucauldien vaudraient surtout pour ce qu'ils parviennent à mettre en relief dans l'espace où nous vivons. Le crochet par l'ailleurs importe pour l'ici. C'est à son retour dans l'espace de la galerie que le visiteur tirera parti de sa plongée (en pensée) à l'intérieur des socles. Examinée sous l'angle de cet endroit solitaire et obscur que l'artiste associe à l'atelier, l'exposition résonnera différemment. C'est comme si Fischli et Weiss nous engageaient au voyage. Leurs socles taillés en polyuréthane recèlent

17 Voir *ibid.*, p. 38.

18 P. Fischli, Entretien dans l'atelier avec l'auteure, octobre 2013 : « Wenn der Sockel ganz geschlossen ist, das ist eigentlich der schwarze Fleck. »

19 P. Fischli, Entretien téléphonique avec l'auteure, septembre 2013 : « Dass man den Innenraum eines Sockels als den Privatraum des Künstlers beschreibt. »

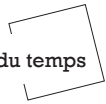
ce qu'à la fin de son texte, alors qu'il décrit la portée proprement hétérotopique du bateau – « un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu » –, Foucault nomme une « grande réserve d'imagination²⁰ ».

Se restreignant à une seule propriété de l'espace que renferme le socle, Fischli mentionne la négation. Obscur, solitaire, privé, ce « lieu négatif » inverse les qualités spatiales de la galerie. Participe-t-il pour autant de l'inversion, telle que Foucault la décrit, faisant d'elle un mode constitutif de l'hétérotopie? L'intérieur du socle établit certes un rapport de contre-pied avec le lieu de l'exposition, mais on pourrait difficilement admettre qu'il entre dans « une espèce de contestation – pour reprendre les mots du philosophe – à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons²¹ ». Le lieu de travail des artistes, qui à aucun moment ne fut qualifié de « négatif », échappe souvent, de plus, à l'opposition qui porte sur les termes de la galerie et du dedans du socle. Pour penser l'articulation entre les espaces de l'atelier et de l'exposition, il nous faut peut-être rabattre l'inversion sur un équivalent plus littéral ou concret. La tache noire au fond des socles redouble la galerie à la façon d'un envers. Si elles s'opposent, la production et l'exposition le font en tant que pôles du travail artistique. Les deux espaces qu'elles engendrent sont comme cousus l'un sur l'autre, l'atelier venant par endroits renforcer la galerie. L'envers, sur lequel ils se lient, est d'abord celui de l'objet dont on parcourt, comme si c'était un ruban de Möbius, la face exposée qui forme un contenant dans *In the Studio* avant de passer sur sa face d'ombre que l'on imagine seulement dans l'obscurité de l'intérieur du socle.

L'exposition se découvre ainsi à partir du fond sombre et invisible que lui prête l'atelier. Cet espace secret sourd, il court sous elle, il la sous-tend. Aussi bien les socles ne fournissent-ils pas uniquement une réserve d'imagination, mais aussi une réserve d'épaisseur. À l'endroit où ils se dressent, l'espace de la galerie apparaît comme doublé. La fonction de cet autre espace serait précisément celle d'une doublure. Une deuxième couche viendrait par en dessous renforcer et épaissir le lieu de l'exposition. En tant que strate sous-jacente, elle se devrait de rester cachée, enfouie, soustraite pour toujours aux regards. Ce serait pourtant oublier l'opération du retournement qui partout travaille l'exposition. Dès l'abord, on croit avoir affaire à son envers. La galerie est démontée, mise sens dessus dessous, retournée comme un gant. Sommes-nous entrés du bon côté? Ou alors si nous nous trouvons effectivement dans l'espace d'exposition, sommes-nous arrivés au bon moment? Il faut encore se demander si l'image de la doublure a la capacité de rendre compte de rapports non pas seulement spatiaux mais également temporels. Est-ce aussi bien l'envers du temps que le dedans des socles nous donne la possibilité de penser? Et ce retournement

20 Michel Foucault, Des espaces autres [1967], *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1581.

21 *Ibid.*, p. 1575.



temporel – que l'on commence de discerner dans la référence aux moments creux du programme de la galerie, à l'entre-deux-expositions – ne nous laisse-t-il pas entrevoir quelque chose de la construction du temps dans l'œuvre de Fischli et Weiss ?

Supposons que le tourbillon benjaminien dans le fleuve du devenir ait pris la forme d'un socle²². On ne songerait pas alors d'emblée au creusement soudain des surfaces nous entraînant vers les profondeurs. Dans sa lecture de la préface de l'*Origine du drame baroque allemand* de Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman met l'accent sur ce qui dans le flot continu du temps relève de l'accident. Fractures, déchirures interrompent le cours régulier et linéaire. À partir de ces brisures temporelles, l'historien de l'art plaide en faveur d'une construction de l'origine en tant qu'anachronisme²³. Ce que l'on peut tenir au moyen du socle comme modèle, c'est l'image d'un double fond d'ancrage. Les œuvres de Fischli et Weiss n'adviennent pas en se détachant uniquement sur le temps qui les a vues naître. À la façon d'une seconde face plongée dans l'obscurité, les années 1960 constituent leur envers temporel. Elles ne participent pas cependant du surgissement indéfiniment répété de l'origine. Le redoublement renvoie ici plutôt à la multiplication des couches temporelles. C'est un sol stratifié que produisent les œuvres de Fischli et Weiss en travaillant aussi à un temps qui n'est pas le leur.

22 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1925], in Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser (dir.), *Gesammelte Schriften I 1*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1974, p. 226 : « Der Ursprung steht im Fluss des Werdens als Strudel [...] »

23 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 83.

Bibliographie

- ADAMSON Glenn et PAVITT Jane, *Postmodernism. Style and Subversion, 1970-1990*, Londres, V&A Publishing, 2011.
- ANDERSON Simon, Living in Multiple Dimensions. George Brecht and Robert Watts, 1953-1963, in : MARTER Joan (dir.), *Off Limits. Rutgers University and the Avant-Garde, 1957-1963*, New Brunswick et Londres, Rutgers University Press, 1999.
- ARASSE Daniel, L'art dans ses œuvres. Théorie de l'art, histoire des œuvres, in : COHN Danièle (dir.), *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d'Hubert Damisch*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2003.
- ARENDRT Hannah, Condition de l'homme moderne [1958], trad. par G. Fradier, *L'humaine condition*, Paris, Gallimard, 2012.
- ARTFORUM*, mars et avril 2003.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- BARTHES Roland, Wagon-restaurant [1959], *Œuvres complètes* t. 1, Paris, Seuil, 2002.
- BARTHES Roland, La métaphore de l'œil [1963], *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- BARTHES Roland, Système de la Mode [1967], *Œuvres complètes* t. 2, Paris, Seuil, 2002.
- BARTHES Roland, La mort de l'auteur [1968], *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.
- BATAILLE Georges, *Documents* n° 6, novembre et décembre 1929 (revue rééditée Paris, Éditions J.-M. Place, 1991).
- BATTCKOCK Gregory, Humanism and Reality – Thek and Warhol [1966], in : BATTCKOCK Gregory (dir.), *The New Art*, New York, E. P. Dutton, 1973.
- BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970.
- BAUDRILLARD Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972.
- BAZIN André, Peinture et cinéma, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du Cerf, 1987.
- BAZIN Jean, Retour aux choses-dieux, in : MALAMOUD Charles et VERNANT Jean-Pierre (dir.), *Le temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, 1986.
- BAZIN Jean et BENSAN Alban (dir.), Les objets et les choses. Des objets à « la chose », *Genèses* n° 17, septembre 1994.
- BAZIN Jean, Des clous dans la Joconde, in : CHAUMON Franck (dir.), *Détours de l'objet*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BAZIN Jean, La chose donnée, *Critique* n° 596-597, 1997.
- BAZIN Jean, *Des clous dans la Joconde*, Toulouse, Anacharsis Éditions, 2008.

- BENJAMIN Walter, Ursprung des deutschen Trauerspiels [1925], in : TIEDEMANN Rolf et SCHWEPPEHÄUSER Hermann (dir.), *Gesammelte Schriften I 1*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1974.
- BENJAMIN Walter, Histoire littéraire et science de la littérature [1931], *Œuvres II. Poésie et révolution*, trad. par M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1971.
- BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften III*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1972.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale* vol. 1, Paris, Gallimard, 1966.
- BERGER Christa et Peter (dir.), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Francfort, Suhrkamp, 1987.
- BLANCHOT Maurice, La parole quotidienne, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BOURDON David, Ruscha as Publisher [or All Booked Up], in : SCHWARTZ Alexandra (dir.), *Leave Any Information at the Signal. Ed Ruscha. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge Mass. et Londres, The MIT Press, 2002.
- BORGES Jorge Luis, L'Aleph [1949], *L'Aleph*, trad. par R. L.-F. Durand, Paris, Gallimard, 1967.
- BORGES Jorge Luis, La sphère de Pascal [1951], trad. par P. et S. Bénichou, *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1986.
- BOURSEILLER Christophe, *Vie et mort de Guy Debord 1931-1994*, Paris, Plon, 1999.
- BREHM Margrit, « Keep trying to get IN not OUT. » Paul Thek in the Context of American Art, 1964-1970, in : FALCKENBERG Harald et WEIBEL Peter (dir.), *Paul Thek*, Karlsruhe, ZKM, 2008.
- BROWN Bill, Thing Theory, in : BROWN Bill (dir.), *Things*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2004.
- BUCHER Heidi, Hülle wie Wickel. Die wie Der, *Heidi Bucher*, Winterthur, Kunstmuseum Winterthur, 1983.
- BUCHER Mayo et Indigo, Biographische Notizen zu Heidi Bucher, *Heidi Bucher*, Zurich, JRP Ringier, 2004.
- BUCHLOH Benjamin, Robert Watts : Animate Objects – Inanimate Subjects, in : BUCHLOH Benjamin et RODENBECK Judith (dir.), *Experiments in the Everyday. Allan Kaprow and Robert Watts*, New York, Columbia University, 1999.
- BURGELIN Claude, *Les Choses*, un devenir-roman des *Mythologies?*, *Recherches & Travaux*, 77 | 2010, en ligne : [<http://recherchestravaux.revues.org/426>].
- CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, 1990.
- CHÉROUX Clément et FISCHER Andreas, *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004.
- COLEMAN A. D., « My Books End Up in the Trash », in : SCHWARTZ Alexandra (dir.), *Leave Any Information at the Signal. Ed Ruscha. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge Mass. et Londres, The MIT Press, 2002.
- COLOMINA Beatriz, Ich träumte, ich sei eine Wand, *Rachel Whiteread: Transient Spaces*, Ostfildern, H. Cantz Verlag, 2001.
- COMETTI Jean-Pierre, *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie. Essai sur la signification de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- CURIGER Bice, *Saus und Braus. Stadtkunst*, Zurich, Städtische Galerie zum Strauhof, 1980.
- CURIGER Bice, Schallplatte, *Parkett* n° 17, 1988.

- DAMISCH Hubert, *Ruptures/Cultures*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976.
- DAMISCH Hubert, *L'origine de la perspective* [1987], Paris, Flammarion, 1993.
- DANESI Fabien, Autour du film *In girum imus nocte et consumimur igni* : étude des fiches préparatoires à la réalisation du deuxième long métrage de Guy Debord, *Guy Debord. Un art de la guerre*, Paris, Bibliothèque nationale de France et Gallimard, 2013.
- DANTO Arthur C., *Play/Things*, *Peter Fischli David Weiss: In a Restless World*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996.
- DEBORD Guy, Introduction à une critique de la géographie urbaine, *Les lèvres nues* n° 6, septembre 1955.
- DEBORD Guy, Mode d'emploi du détournement, *Les lèvres nues* n° 8, mai 1956.
- DEBORD Guy, Théorie de la dérive, *Les lèvres nues* n° 9, novembre 1956.
- DEBORD Guy, Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale [1957], *Textes et documents situationnistes 1957-1960*, Paris, Éditions Allia, 2004.
- DEBORD Guy, Théorie des moments et construction des situations, *Internationale situationniste* n° 4, juin 1960 (réimpression Paris, Éditions Champ-Libre, 1975).
- DEBORD Guy, Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne, *Internationale situationniste* n° 6, août 1961.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.
- DEBORD Guy, *Œuvres cinématographiques complètes*, Paris, Éditions Champ Libre, 1978.
- DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle* [1988], Paris, Gallimard, 1992.
- DELEUZE Gilles, Simulacre et philosophie antique, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- DEMAND Thomas, Thomas Demand in Conversation with Sylvie Taher, *AA Files* n° 64, 2012.
- DERRIDA Jacques, La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DERRIDA Jacques, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris, Éditions Galilée, 1991.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.
- FER Briony, Crazy about Saturn, interview avec Gabriel Orozco, *Gabriel Orozco*, Londres, Thames and Hudson, 2006.
- FER Briony, Constellations in Dust: Notes on the Notebooks, *Gabriel Orozco*, Londres, Tate Publishing, 2009.
- FEUERBACH Ludwig, *L'essence du christianisme*, trad. J.-P. Osier, Paris, F. Maspéro, 1973.
- FISCHER Andreas et LOERS Veit (dir.), *Im Reich der Phantome: Fotografie des Unsichtbaren*, Ostfildern-Ruit, H. Cantz, 1997.
- Peter FISCHLI David WEISS*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1992.
- FISCHLI WEISS, Fragen und Blumen*, Zurich, Kunsthau Zürich, 2006.
- Peter FISCHLI and David WEISS*, Catalogue des œuvres de la collection du Musée Glenstone, Cologne, Verlag der Buchhandlung W. König, 2014.
- FISCHLI Peter et WEISS David, *Bericht über den künstlerischen Schmuck im Neubau der Börse Zürich*, OBRIST Hans Ulrich (dir.) et SPOERRI Niklaus (photographies), Cologne, Oktagon Verlag, 1995.

- FISCHLI Peter et WEISS David, *Sonne, Mond und Sterne*, RUF Beatrix (dir.), Zurich, JRP Ringier, 2007.
- FISCHLI Peter et WEISS David, *Polyurethane Objects*, New York et Cologne, M. Marks Gallery et Verlag der Buchhandlung W. König, 2014.
- FISCHLI Peter, KOOLHAAS Rem et OBRIST Hans Ulrich, Flâneurs in Automobiles, in : STADLER Hilar et STIERLI Martino (dir.), *Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*, Kriens, Museum im Bellpark, 2008.
- FOSTER Hal, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [1996], trad. par Y. Cantraine, F. Pierobon et D. V. Gucht, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT Michel, Des espaces autres [1967], *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.
- FRASER Andrea, May I Help You? 1991/2013, *Texts, Scripts, Transcripts*, Cologne, Verlag der Buchhandlung W. König, 2013.
- FREI Georg et PRINTZ Neil, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné. Paintings and Sculpture 1961-1963* vol. 1, Londres et New York, Phaidon, 2002.
- FREUD Sigmund, Le fétichisme [1927], *La vie sexuelle*, trad. par D. Berger et J. Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, 1969.
- FREY Patrick, Die Kunst der sanften Abstossung. Über das Gummihafte in den neuen Arbeiten von Peter Fischli und David Weiss, *Stiller Nachmittag. Aspekte Junger Schweizer Kunst*, Zurich, Kunsthaus Zürich, 1987.
- GEIMER Peter, Was ist kein Bild? Zur « Störung der Verweisung », in : GEIMER Peter (dir.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Francfort, Suhrkamp, 2002.
- GEIMER Peter, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hambourg, Philo Verlag, 2010.
- GELL Alfred, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique* [1998], trad. par S. et O. Renaut, Dijon, Les presses du réel, 2009.
- GLADSTONE Mara, Marcia Tucker and the Birth of the New Museum, *Getty Research Journal* n° 4, 2012.
- GOLDMANN Renate, *Peter Fischli David Weiss. Ausflüge, Arbeiten, Ausstellungen. Ein offener Index*, Cologne, W. König, 2006.
- GRAW Isabelle, « There Is No Art in It. » Conversation with Jeff Koons, *Jeff Koons. The Painter*, Ostfildern, H. Cantz Verlag, 2012.
- GROYS Boris, Simulierte readymades von Peter Fischli/David Weiss, *Parkett* 40/41, 1994.
- GRUNENBERG Christoph, Stumme Tumulte der Erinnerung, *Rachel Whiteread*, Bâle, Kunsthalle Basel, 1994.
- GRUNENBERG Christoph, The American Supermarket, in : GRUNENBERG Christoph et HOLLEIN Max (dir.), *Shopping. A Century of Art and Consumer Culture*, Ostfildern-Ruit, H. Cantz, 2002.
- HÄNNY Reto, *Zürich, Anfang September*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1981.
- HEIDEGGER Martin, La chose [1950], *Essais et conférences*, trad. par A. Préau, Paris, Gallimard, 1958.

- HENNION Antoine et LATOUR Bruno, *Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme*, *Sociologie de l'art* n° 6, 1993.
- INGOLD Tim, *Making, Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Londres et New York, Routledge, 2013.
- JAMESON Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, [trad. française par F. Nevoltry : *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2007].
- JAY Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1994.
- JENCKS Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, Academy Editions, 1977.
- JENNY Laurent, *La vie esthétique. Stases et flux*, Lagrasse, Verdier, 2013.
- JENNY Laurent, *L'art dans la vie, l'art contre la vie*, *Retour d'y voir* n°s 6-7-8, 2013.
- JONES Peter, *Uncanny Koons*, *Art Criticism* vol. 15, n° 2, 1999.
- JOST Karl, *Hans Fischli. Architekt, Maler, Bildhauer (1909-1989)*, Zurich : gta, 1992.
- KELLER Corey FABER Monika et GRÖNING Maren (dir.), *Fotografie und das Unsichtbare, 1840-1900*, Vienne, C. Brandstätter Verlag, 2009.
- KELLEY Mike, *Death and Transfiguration (on Paul Thek)* [1992], in : WELCHMANN John C. (dir.), *Foul Perfection*, Cambridge Mass. et Londres, The MIT Press, 2003.
- KELLEY Mike, *The Uncanny*, Arnhem, Gemeentemuseum, 1993.
- KRAUSS Rosalind, *Jasper Johns: The Functions of Irony*, *October*, été 1976.
- KRAUSS Rosalind, *Passages in Modern Sculpture* [1977], Cambridge Mass. et Londres, The MIT Press, 1994 [trad. française par C. Brunet : *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1997].
- KRAUSS Rosalind, *Making Space Matter*. Rachel Whiteread, *Tate. The Art Magazine* n° 10, hiver 1996.
- KRAUSS Rosalind, *X marks the spot*, *L'informe. Mode d'emploi*, Paris, Centre G. Pompidou, 1996.
- KRIESI Hanspeter, *Die Zürcher Bewegung. Bilder, Interaktionen, Zusammenhänge*, Francfort et New York, Campus Verlag, 1984.
- LACAN Jacques, *Logique du fantasme. Séminaire 1966-67*, reprographie, 1981.
- LACAN Jacques, *La logique du fantasme*, sténotype, 11 janvier 1967, en ligne : [<http://ecole-lacanienne.net/bibliolacan/stenotypies-version-j-1-et-non-j-1/>].
- LACAN Jacques, *Livre VII. Éthique de la psychanalyse 1959-1960*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- LACAN Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le séminaire, livre XI*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.
- LATOUR Bruno, *Factures/fractures : de la notion de réseau à celle d'attachement*, in : MICOUD André et PERONI Michel (dir.), *Ce qui nous relie*, La Tour d'Aigues, l'Aube, 2000.
- LATOUR Bruno, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, La Découverte, 2009.

- LAWSON Thomas, Conversation with Allan McCollum, in : *Allan McCollum*, Los Angeles, A.R.T. Press, 1996 [trad. française par B. Hoëppner, in : *Allan McCollum*, Villeneuve d'Ascq, Musée d'Art moderne de Lille Métropole, 1998].
- LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'arche Éditeur, 1961.
- LÉVI-STRAUSS Claude, Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss [1950], in : MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- LYOTARD Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, éditions Galilée, 1988.
- MALABOU Catherine, *Plasticité*, Paris, Léo Scheer, 2000.
- MARIN Louis, Représentation et simulacre, *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994.
- MARX Karl, Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte [1852], trad. par M. Rubel, *Œuvres IV*, Paris, Gallimard, 1994.
- MARX Karl, Introduction générale à la critique de l'économie politique [1857], trad. par M. Rubel et L. Evrard, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1965.
- MARX Karl, Le capital [1867], trad. par J. Roy, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1965.
- MAUSS Marcel, Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques, *Année sociologique* 1923-1924, repris in : MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- MILLER Larry, Robert Watts: Scientific Monk, in : BUCHLOH Benjamin et RODENBECK Judith (dir.), *Experiments in the Everyday. Allan Kaprow and Robert Watts*, New York, Columbia University, 1999.
- MORRIS Robert, *Have I Reasons. Work and Writings, 1993-2007*, N. TSOUTI-SCHILLINGER (dir.), Durham et Londres, Duke University Press, 2008.
- NABOKOV Vladimir, *La transparence des choses* [1972], trad. par D. Harper et J.-B. Blandenier, Paris, Gallimard, 2002.
- NIGG Heinz (dir.), *Wir wollen alles, und zwar subito! Die Achtziger Jugendunruhen in der Schweiz und ihre Folgen*, Zurich, Limmat Verlag, 2001.
- OBRIST Hans Ulrich, *World Soup. Küchenausstellung*, Munich et Stuttgart, Oktagon Verlag, 1993.
- OBRIST Hans Ulrich, How to Work Better, *Peter Fischli David Weiss*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993.
- OBRIST Hans Ulrich, Migrateurs, propos recueillis par J.-Y. Jouannais, *Art Press* n° 193, juillet-août 1994.
- OBRIST Hans Ulrich, Der Stoff der Wirklichkeit, *Fischli Weiss. Fragen und Blumen*, Zurich, Kunsthaus Zürich, 2006.
- OBRIST Hans Ulrich, *Jeff Koons*, Cologne, Verlag der Buchhandlung W. König, 2012.
- OROZCO Gabriel, Interview par Benjamin Buchloh, trad. par D. Collins, *Clinton is Innocent*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1998.
- OROZCO Gabriel, *Photogravity*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1999.
- OROZCO Gabriel, Notebook VI, *Gabriel Orozco*, Mexique, Museo del Palacio de Bellas Artes, 2006.
- OROZCO Gabriel, *Materia escrita. Cuadernos de trabajo 1992-2012*, Mexique, Ediciones Era, 2014.

- ORTON Fred, *Jasper Johns: The Sculptures*, Leeds, The Henry Moore Institute, 1996.
- PARVU Ileana, *La peinture en visite. Les constructions cubistes de Picasso*, Berne, P. Lang, 2007.
- PARVU Ileana, Pouvoir des choses. Les sculptures de Peter Fischli et David Weiss, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* n° 2, 2011.
- PARVU Ileana, L'espace des chaussettes. *Socks* (1995) de Gabriel Orozco dans le projet *Migrateurs*, in : PARVU Ileana (dir.), *Objets en procès. Après la dématérialisation de l'art*, Genève, MetisPresses, 2012.
- PEREC Georges, *Les choses*, Paris, R. Julliard, 1965.
- PEREC Georges, Pouvoirs et limites du romancier français contemporain, in : BERTELLI Dominique et RIBIÈRE Mireille (dir.), *Entretiens et conférences* vol. I, Nantes, Joseph K., 2003.
- PERROT Michelle, Une éthique du faire, *Michel de Certeau. Les chemins de l'histoire*, Paris, Complexe Éditions, 2002.
- PICHLER Wolfram et UBL Ralph, Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche, *Neue Rundschau* n° 4, 2002.
- RANCIÈRE Jacques, « Quand nous étions sur le Shenandoa », *Cahiers du cinéma* n° 605, octobre 2005.
- RANCIÈRE Jacques, Les mésaventures de la pensée critique, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.
- RANCIÈRE Jacques, L'image intolérable, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.
- ROBBINS David, Interview with Allan McCollum, *Arts Magazine*, octobre 1985, repris in : *The Velvet Grind. Selected Essays, Interviews, Satires (1983-2005)*, Zurich et Dijon, JRP/Ringier et Les presses du réel, 2006.
- ROWE Colin et SLUTZKY Robert, Transparency: Literal and Phenomenal, *Perspecta, The Yale Architectural Journal* n° 8, 1963.
- SALTZ Jerry, The Dark Side of the *Rabbit*: Notes on a Sculpture by Jeff Koons, *Arts Magazine*, février 1988.
- SCOTT BROWN Denise, On Pop Art, Permissiveness and Planning, *Journal of the American Institute of Planners*, mai 1969, repris in : SCOTT BROWN Denise, *Having Words*, Londres, Architectural Association, 2009.
- SMITHSON Robert, Entropy and the New Monuments [1966], in : FLAM Jack (dir.), *The Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1996.
- SÖNTGEN Beate, Conversation with Peter Fischli and David Weiss, in : FLECK Robert, SÖNTGEN Beate et DANTO Arthur (dir.), *Peter Fischli David Weiss*, Londres et New York, Phaidon, 2005.
- STEINER Juri, Wir Brückenbauer. Neapolitanische Technik und das metaphorische CH, in : CURIGER Bice (dir.), *Freie Sicht aufs Mittelmeer. Junge Schweizer Kunst*, Zurich, Scalo Verlag, 1998.
- STIERLI Martino, *Las Vegas im Rückspiegel. Die Stadt in Theorie, Fotografie und Film*, Zurich, gta Verlag, 2010.
- SYLVESTER David, Carving Space, *Tate Magazine*, printemps 1999.
- SWENSON Gene R., Beneath the Skin. Interview with Paul Thek, in : FALCKENBERG Harald et WEIBEL Peter (dir.), *Paul Thek*, Karlsruhe, ZKM, 2008.

- TAUSSIG Michael, *I Swear I Saw This*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2011.
- TIRAVANIJA Rirkrit, Real Time Travel. Rirkrit Tiravanija talks to Fischli and Weiss, *Artforum*, été 1996.
- URSPRUNG Philip, Interiors. Heidi Buchers fragile Räume, *Heidi Bucher*, Zurich, JRP Ringier, 2004
- URSPRUNG Philip, *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*, Munich, Verlag C. H. Beck, 2010.
- VALÉRY Paul, L'idée fixe ou deux hommes à la mer [1932], *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1960.
- VENTURI Robert et SCOTT BROWN Denise, Preface to the First Edition [1972], *Learning from Las Vegas*, Cambridge Mass. et Londres, The MIT Press, 1996.
- WALSER Robert, *Der Spaziergang* [1917], Zurich et Francfort, Suhrkamp Verlag, 1985, [trad. française par B. Lortholary : *La promenade*, Paris, Gallimard, 1987].
- WARHOL Andy, What is Pop Art?, interview de Gene R. Swenson, *Art News*, novembre 1963.
- WATSON Gray, Interview with Allan McCollum, *Artscribe*, décembre/janvier 1985/1986.
- WHITEREAD Rachel, Conversation with Iwona Blazwick, *Rachel Whiteread*, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1993.
- WHITEREAD Rachel, Interview by Andrea Rose, *Rachel Whiteread. British Pavilion Venice Biennale*, Londres, The British Council, 1997.
- WHITEREAD Rachel, Wenn Wände sprechen könnten: Ein Interview mit Craig Houser, *Rachel Whiteread: Transient Spaces*, Ostfildern, H. Cantz Verlag, 2001.
- WHITEREAD Rachel, Conversation with Gordon Burn, *Rachel Whiteread, Embankment*, Londres, Tate Publishing, 2005.
- ZIZEK Slavoj, *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge Mass. et Londres, The MIT Press, 1992.
- ZUMTHOR Peter *et al.*, *Klangkörperbuch. Lexikon zum Pavillon der Schweizerischen Eidgenossenschaft an der Expo 2000 in Hannover*, Bâle, Boston et Berlin, Birkhäuser, 2000.

Remerciements

Ce livre a pris forme à partir d'une thèse d'habilitation soutenue à l'Université de Bâle. J'adresse ma profonde reconnaissance à Ralph Ubl qui a accompagné ce projet et lui a offert un ancrage institutionnel, ainsi qu'à Sylvie Coëllier, Danièle Cohn et Sebastian Egenhofer qui ont participé à la procédure d'évaluation du travail et m'ont fait bénéficier de leurs remarques constructives. Je remercie également Dario Gamboni pour les échanges stimulants que nous avons eus tout au long de ce processus.

Sylvie Coëllier et Perle Abbrugiati ont accueilli ce manuscrit aux PUP, je leur en suis particulièrement reconnaissante. Ma gratitude va aussi à celles et ceux qui m'ont permis de présenter ce travail dans leur session de congrès ou leur séminaire : Laurence Bertrand Dorléac, Amanda Boetzkes et Aron Vinegar, Regine Prange et Ralph Ubl, T'ai Smith.

La rencontre avec Peter Fischli a eu lieu à un stade déjà avancé du projet. Les nombreux entretiens qu'il m'a généreusement accordés ont à la fois confirmé les observations faites devant les œuvres et les ont poussées beaucoup plus loin. Peter Fischli a pris le temps de repenser, à partir de mes questions, son travail effectué aux côtés de David Weiss. Je lui exprime mes plus vifs remerciements.

Je tiens à remercier également les personnes qui m'ont aidée à trouver les illustrations de cet ouvrage : Catherine Belloy (Marian Goodman Gallery, New York), Mayo Bucher (Estate of Heidi Bucher, Zurich), Lexi Campbell (Matthew Marks Gallery, New York), Carla Donauer (Sprüth Magers, Berlin), Clovis Duran (HEAD – Genève), Lucas Page (Petzel Gallery, New York), Sara Seagull (Robert Watts Estate), Veronika Weberbauer (Galerie Eva Presenhuber, Zurich).

Les dimanches et les vacances sont les moments où ce livre s'est écrit. Je suis de ce fait immensément redevable à Diego Caballero Yañez et à l'inventivité qu'il a déployée pour occuper nos enfants, Mateo et Irene, pendant que je n'étais pas là. À tous les trois, je dédie *La consistance des choses* pour leur exprimer ma très grande reconnaissance.

Table des matières

Introduction. Chaque chose en son temps	7
Les dessous de l'objet	17
La profondeur qui manque	20
Surfaces dans l'art américain des années 1960	27
Le vide	40
Succédanés et simulacres	49
L'espace du dedans	59
Rachel Whiteread	60
Gabriel Orozco	69
Les motifs de l'intérieur	79
Maisons	79
Trous et tuyaux	88
Les sculptures en gomme noire	96
La cuisine de Hans Ulrich Obrist	103
L'usage des choses	109
La force des choses	110
Contre l'échange	115
L'usage	121
Personne : le spectateur, l'auteur	126
Des objets pour la Bourse	137

L'image et/ou la vie	145
La vie, quelle vie?	146
Derrière le mur du visible	160
Les artistes au travail	170
L'image et la vie	174
Conclusion. Dedans des choses, envers du temps	189
Bibliographie	199
Remerciements	207

L'étape de préresse de cette publication a été soutenue
par le Fonds national suisse de la recherche scientifique.

ARTS

série Histoire, théorie et pratique des arts
dirigée par Sylvie Coëllier

(Suite de la page 2)

- Pascal JULIEN, dir., *Marbres de Rois*, 348 p., 2013
- Jean ARROUYE et Michel GUÉRIN, dir., *Le photographiable*, 224 p., 2013
- Charlotte SERRUS, *Glissades. Instabilité, indistinction et postures humoristiques à l'ère dite postmoderne*, 286 p., 2012
- Jacques AMBLARD et Sylvie COËLLIER, dir., *L'art des années 2000. Quelles émergences ?*, 296 p., 2012
- Chantal ZHENG et ZHENG Shun-De, dir., *Art nouveau et céramique architecturale asiatique*, 178 p., 2012
- Étienne JOLLET, Claude MASSU, dir., *Les images du monument de la Renaissance à nos jours*, 316 p., 2012
- Natacha PUGNET, dir., *Les doubles je[ux] de l'artiste. Identité, fiction et représentation de soi dans les pratiques contemporaines*, 266 p., 2012
- Gérard MONNIER, *Artistes, société, territoire. Les arts en Provence et sur la Côte d'Azur aux XIX^e et XX^e siècles*, 192 p., 2012
- Odile BILLORET-BOURDY et Michel GUÉRIN, dir., *Picasso Cézanne. Quelle filiation ?*, 188 p., 2011
- Sylvie COËLLIER et Louis DIEUZAYDE, dir., *Art, transversalités et questions politiques*, 254 p., 2011
- Jean-Claude LE GOUIC, *Le dessin dans la peinture. La griffe de Georges Noël*, 188 p., 2010
- Céline AUBERTIN et Alain CHAREYRE-MÉJAN, dir., *Esthétiques de l'arbre*, 230 p., 2010
- Michel GUÉRIN, dir., *La cause de la peinture, études en hommage à Jean-Claude Le Gouic*, 214 p., 2008
- Pierre BAUMANN, *Brancusi et Duchamp : Les hommes-plans sur les Colonnes sans fin et l'inframince*, 220 p., 2008
- Sylvie COËLLIER, dir., *Le montage dans les arts aux XX^e et XXI^e siècles*, 232 p., 2008
- Émilie MOTTE-ROFFIDAL, *Histoires sacrées, mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle*, 318 p., 2008
- Michel GUÉRIN, dir., *La transparence comme paradigme*, 334 p., 2008
- Michel GUÉRIN, *L'artiste ou la toute-puissance des idées, six chapitres d'esthétique*, 150 p., 2007
- Michel GUÉRIN et Pascal NAVARRO, dir., *Les limites de l'œuvre*, 382 p., 2007
- Louis DIEUZAYDE, dir., *Le langage s'entend mais la pensée se voit*, 196 p., 2007
- Martine VASSELIN, *Vivre des arts du dessin France XVI^e-XVIII^e siècle p.*, 2007
- Alain CHAREYRE-MÉJAN, dir., *Des regards aux mots, études en hommage à Jean Arrouye*, 212 p., 2006
- Nathalie BERTRAND, dir., *L'Orient des architectes*, 194 p., 2006
- Delphine BIÈRE-CHAUVEL, *Le réseau artistique de Robert Delaunay*, 312 p., 2005
- Sylvie COËLLIER, dir., *Histoire et esthétique du contact dans l'art contemporain*, 258 p., 2005

ARTS

série Hors champ
dirigée par Jean-Luc Lioult

- Jean-Michel DURAFOUR & José MOURE, dir., *Elia Kazan. La confusion des sentiments*, 266 p., 2019
- Jean-Luc LIOULT, *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire, Nouvelle édition*, 186 p., 2019
- Camille BUI, *Cinématographiques de la ville. Documentaires et urbanité après* Chronique d'un été, 338 p., 2018
- ĐANG NHẬT MINH, *Mémoires d'un cinéaste vietnamien*, 158 p., 2017
- Marjorie JANER, dir., *Le cinéma mexicain contemporain. Un cinéma à la frontière*, 156 p., 2017
- Nicole BRENEZ et Corinne MAURY, dir., *Raymonde Carasco et Régis Hébraud à l'œuvre*, 238 p., 2016
- Juliette GOURSAT, *Mises en « je ». Autobiographie et film documentaire*, 284 p., 2016
- Athanasios VASSILIOU, *Penser le cinéma en peintre. L'œuvre de Théo Angelopoulos rencontre la peinture*, 120 p., 2016
- Caroline RENARD, dir., coordonné avec Isabelle ANSELME et François AMY DE LA BRÈTÈQUE, *Wang Bing. Un cinéaste en Chine aujourd'hui*, 226 p., 2014. Version anglaise 2015
- Caroline RENARD, Isabelle ANSELME & François Amy DE LA BRÈTÈQUE, dir., *Wang Bing. Un cinéaste en Chine aujourd'hui*, 226 p., 2014
- Raul GRISOLIA, *Milieus ambiants. De l'image à l'espace de l'espace à l'image*, 156 p., 2014
- José PAGLIARDINI, *Comédie en cinq as. Cinéma et condition masculine à l'italienne 1954-1964*, 376 p., 2014
- Marcelline BLOCK, dir., *Filmer Marseille*, 148 p., 2013
- Alison J. MURRAY LEVINE, *L'œil de la nation. Le film documentaire dans la France de l'entre-deux-guerres*, 216 p., 2013
- Corine EYRAUD, Guy LAMBERT, *Filmer le travail. Films et travail. Cinéma et sciences sociales*, 220 p., 2013
- Emmanuelle ANDRÉ, François JOST, Jean-Luc LIOULT, Guillaume SOULEZ, dir., *Penser la création audiovisuelle, cinéma, télévision, multimédia*, 278 p., 2009
- Jean-Luc LIOULT, dir., *Des mouvants indices du monde. Documentaire, traces, aléas*, 180 p., 2008
- Thierry MILLET, *Bruit et Cinéma*, 208 p., 2005
- Jean ARROUYE, dir., *La photographie au pied de la lettre*, 380 p., 2005
- Jean-Luc LIOULT, *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, 178 p., 2004

ARTS

série Scène
dirigée par Yannick Butel

- Yannick BUTEL, dir., *La critique, un art de la rencontre. L'origine du geste II*, 236 p., 2019
- Sílvia FERNANDES, dir., *Antônio Araújo et le Teatro da Vertigem*, 142 p., 2016
- Yannick BUTEL, *Les théâtralités de l'apparition. La scène et les encres de Gao Xingjian*, 156 p., 2015
- Yannick BUTEL et Sílvia FERNANDES, dir., *Les théâtres brésiliens. Manifestes, mises en scène, dispositifs*, 308 p., 2015

Création graphique de la couverture Hokus Pokus (Rennes)
Réalisation de la couverture Valérie Julia – PUP (Aix-en-Provence)
Mise en page Jean-Bernard Cholbi – PUP (Aix-en-Provence)

Imprimé en France
sur les presses de l'imprimerie SEPEC Numérique – Péronnas (01 960)

Dépôt légal 1^{er} trimestre 2021
ISBN 979-10-320-0299-5
ISSN 1778-2848