



**HAL**  
open science

# La mémoire de l'art comme art. L'archive comme pratique chez Lefevre Jean Claude

Leszek Brogowski

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski. La mémoire de l'art comme art. L'archive comme pratique chez Lefevre Jean Claude. Document, fiction et droit dans l'art contemporain, Université Aix-Marseille, Mar 2013, Marseille, France. hal-01654379

**HAL Id: hal-01654379**

**<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01654379>**

Submitted on 3 Dec 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Leszek Brogowski

## La mémoire de l'art comme art.

### L'archive comme pratique chez Lefevre Jean Claude

*Pas de face cachée de l'art.*

Lefevre Jean Claude<sup>1</sup>

*Œuvre d'art faite avec les faits de la pensée même.*

Paul Valéry<sup>2</sup>

### L'archive comme une pratique

S'il y a une façon d'écrire qui a pu inspirer le travail documentaire de Lefevre Jean Claude, ce serait celle des *Cahiers* de Paul Valéry. Certes, il a lu avec beaucoup de satisfaction *Le Goût de l'archive* d'Arlette Farge, petit livre de 1989 sur la passion et la méthode de l'historien aux prises avec les archives ; mais LJC Archive a été créée quelques années plus tôt, en 1983. C'était une époque qui a vu se modifier la conception même des archives, notamment sous l'impact du travail scientifique des *Annales d'histoire économique et sociale* et du travail épistémologique de Michel Foucault. *L'Archéologie du savoir*, ouvrage consacré à « la mise en question du document<sup>3</sup> », ainsi qu'à ses conséquences, contribue, plus peut-être que tout autre, à comprendre les enjeux de la pratique des archives de Lefevre Jean Claude. Le document, affirme Foucault en 1969, a cessé d'être « pour l'histoire cette matière inerte à travers laquelle elle essaie de reconstituer ce que les hommes ont fait ou dit », car « l'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas<sup>4</sup> ». Ces constats sont également applicables, cela va sans dire, à l'art et à son histoire.

En mettant en place LJC Archive – « lieu centralisé et mode de gestion de l'activité développée par Lefevre Jean Claude<sup>5</sup> », – l'artiste choisit spontanément l'emploi du terme « archive » au singulier, jadis peu courant dans la langue française. Pour comprendre l'importance de ce choix, il faut souligner que sa définition de LJC Archive met l'accent sur la *pratique* des archives, et que par conséquent l'intuition de Lefevre Jean Claude converge avec celle de Michel Foucault. Les archives, terme employé au pluriel, désigne selon les principaux dictionnaires de français tantôt un ensemble de documents hors d'usage courant, tantôt les institutions qui en assurent la collecte, la conservation et le classement. En écrivant « archive » au singulier, Michel Foucault, quant à lui, n'entend précisément ni l'un, ni l'autre<sup>6</sup>, mais « une pratique qui fait surgir une multiplicité d'énoncés comme autant d'événements réguliers, comme autant de choses offertes au traitement et à la manipulation. [...] Entre la tradition et l'oubli, [l'archive] fait apparaître les règles d'une pratique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement. C'est le système général de la formation et de la transformation des énoncés<sup>7</sup>. »

1. 52JDC1993, mercredi 3 novembre 1993, suite. Pour la présentation des références aux textes de Lefevre Jean Claude, voir *infra*, note 9.

2. Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1973, p. 5.

3. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2002, p. 13.

4. *Ibid.*, p. 14.

5. Source : *Lefevre Jean Claude. Extraits*, document élaboré et publié à compte d'auteur par JCAJ [Jean-Charles Agboton-Jumeau], Barfleur, Cherbourg, Paris, 2004, p. 5.

6. M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 168-171.

7. *Ibid.*, p. 171.

FÉVRIER / FEBRUARY						
L	M	M	J	V	S	D
29	30	31	1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28				

**SAMEDI**  
SATURDAY

**3**

**FÉVRIER**  
FEBRUARY

34-331

Sem. 05

Blaise

☀ 8 h 20 à 17 h 49

☾ le 10, ● le 17

Les collections du musée,  
1<sup>er</sup> février 2007 – 12 mai 2008  
Centre Pompidou, Paris

**Joseph Beuys**

Krefeld (Allemagne), 1921 – Düsseldorf, 1986

*Plight*  
1985

Installation réalisée à Londres, dans la galerie Anthony d'Offay, à Ilauotome 1985

Installation

284 rouleaux en feutre, 1 piano à queue, 1 tableau,  
1 thermomètre médical  
Feutre, laine, bois verni, métal, bois peint, verre, mercure  
310 x 890 x 1813 cm

Achat avec la participation d'Anthony d'Offay et de David  
Sylvester en souvenir de l'artiste, 1989  
Inv. : AM 1989-545

...

AVRIL / APRIL

L	M	M	J	V	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30						

**JEUDI**  
THURSDAY

**26**

**AVRIL**  
APRIL

116-249

Sem. 17

Alida

☀ 6 h 41 à 20 h 57

☾ le 2, ☾ le 10

Airs de Paris  
25 avril – 15 août 2007  
Centre Pompidou, Paris

**Saadane Afif**

*Stalactites*  
[*Few More Mistakes*]  
2006

Installation, bois, peinture  
dimensions variables

Production du Centre  
Pompidou

pour « Airs de Paris »

Courtesy Galerie Michel  
Rein  
Paris

et Galerie Mendi  
Chouakri  
Berlin

...

**André Cadere**

Varsovie, 1934 – Paris, 1978

*Six barres en bois rond*

[1975]

6 barres de 12 cylindres

Bois peint

Hauteur : 120 cm, diamètre : 10 cm

Achat 1976

Inv. : AM 1976-246

...

MAI / MAY						
L	M	M	J	V	S	D
1	2	3	4	5	6	
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

**LUNDI**  
MONDAY

**7**

**MAI**  
MAY

127-238

Sem. 19

Gisèle

☀ 6 h 23 à 21 h 13

☾ le 10, ● le 16

Airs de Paris  
25 avril – 15 août 2007  
Centre Pompidou, Paris

**On Kawara**

« Today » *Séries*. 1966 –

[Série « Aujourd'hui ». 1966 –]

Liquitex sur toile et boîte en

carton avec page de journal

Courtesy On Kawara et

Galerie Yvon Lambert, Paris/New York

**Olivier Babin**

*The Day After*, 2007

Liquitex sur toile\*

Courtesy Galerie Frank Elbaz,

Paris

\*sans mention de boîte en carton avec page de  
journal du jour...

JUN / JUNE						
L	M	M	J	V	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30						

**MARDI**  
TUESDAY

**12**

**JUIN**  
JUNE

163-202

Sem. 24

Guy

☀ 5 h 49 à 21 h 52

● le 15, ☾ le 22

LA MARQUE NOIRE /  
24 mai – 26 août 2007  
Palais de Tokyo, Paris

**Steven Parrino**

*Trashed Black Box II*

2003

Plaques de placoplâtres, Peinture, barres métalliques

Collection Fond [sic] National d'Art Contemporain

Ministère de la Culture et de la Communication,

N° inventaire : 04-210 : Paris



...

Un troisième sens est donc venu s'ajouter à la conception moderne des archives lorsqu'on écrit le terme au singulier, lequel lie les archives au travail laborieux de l'historien : lecture et relecture, restitution et contextualisation, interprétation et réinterprétation, etc. « Précise une nouvelle fois le processus qui fonde et oriente ce travail, note Lefevre Jean Claude le dimanche 17 octobre 1999, [BZ] : tout se construit à partir du ressassement continu de données factuelles, ce qui ne peut qu'aboutir à un inévitable état d'inachèvement... » Si l'histoire est une manière de donner sens aux documents, quelle qu'en soit d'ailleurs la nature (car si l'histoire de l'art entre en considération, parmi ces documents il faut compter aussi – ou d'abord – les œuvres et autres documents d'art), l'archive désigne désormais le processus même de la donation du sens. Or, explorer ce processus à travers les expérimentations sous ses divers aspects – matériels, visuels, fonctionnels, etc. – a toujours été une prérogative des artistes. La pratique documentaire de Lefevre Jean Claude en est donc une figure contemporaine, dont l'autoréflexivité spécifique résulte, précisément, de sa parenté avec la posture de l'historien du présent et du passé récent de l'art.

La thèse avancée ici est que cette pratique des archives dans l'art incarne une nouvelle conscience historique, héritage direct du rapport que les artistes modernes entretenaient avec l'histoire. Cette thèse prend tout son sens sur fond, précisément, d'une transformation qui s'est opérée dans notre conception de l'histoire. À la fin des années 1990, Hal Foster attirait l'attention sur le changement du rôle que l'histoire joue dans les pratiques artistiques récentes : « Parfois l'axe vertical est négligé au profit de l'axe horizontal et souvent le lien entre les deux semble rompu<sup>8</sup>. » Dans l'art, comme ailleurs, les documents ont perdu la permanence de l'être pour basculer dans les incertitudes du devenir historique ; ils ne peuvent plus être comparés à des diamants qui, inaltérables et incorruptibles, traversent le temps historique. Objets de lectures contingentes, ils en révèlent désormais les sens multiples. Dans l'art, comme ailleurs, l'innocente vision de l'histoire comme ce qui s'est réellement passé est définitivement révolue, car les archives sont devenues des opérations, des usages, voire une méthode. Tel est le cas de Lefevre Jean Claude. Mais si l'histoire n'est rien d'autre que l'usage que la société fait de ses archives, alors les enjeux d'une pratique documentaire comme la sienne concernent les conditions mêmes de possibilité de l'histoire de l'art. À travers LJC Archive émerge une nouvelle conscience, indissociablement artistique, théorique et politique, de la place névralgique de l'archive comme moyen terme entre l'art et son histoire, comme un système d'opérations productrices du sens, où il est impossible de séparer la dimension artistique et la dimension scientifique (si tant est que l'histoire de l'art aspire à être une science), c'est-à-dire de séparer l'histoire entendue comme mémoire et l'histoire considérée comme production du savoir. C'est pourquoi la thèse défendue ici aboutit à l'idée selon laquelle LJC Archive peut être considérée comme une attestation existentielle apportée à la réflexion sur l'usage des documents qui accompagnent le processus artistique, à la fois réponse à l'interrogation portant sur les conditions de possibilité d'un savoir historique sur l'art, et prise de position quant à la place de la mémoire dans la production artistique. Et *vice versa*.

### **LJC Archive ou textes pour suite**

En quoi consiste concrètement la pratique documentaire que recouvre le projet de LJC Archive ? Comment s'opère la transition entre la dimension interprétative des documents et la dimension productive de l'art ? Cette dernière formulation vient de l'artiste lui-même : « Fixer le moment où la note descriptive fait basculer la simple saisie vers le travail de l'art, note-t-il le dimanche 4 mars 2001, [BZ]. L'inventaire comme méthode est une traduction, le subjectif s'énonce dans l'acte formulé de l'annotation, sa lecture redoublée. » Le titre choisi par Lefevre

8. Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, trad. Y. Cantraine, F. Pierobon et D. Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2005, p. 9-10.

Jean Claude en 2001 pour le premier d'un ensemble de trois volumes, *Textes pour suite* (les deux suivants ne seront publiés qu'en 2013<sup>9</sup>), peut être considéré comme l'équivalent, dans sa pratique artistique, de ce que Foucault a désigné sur le plan théorique comme « mise en cause du document ». À lui seul, ce titre est révélateur de la démarche de l'artiste : retours incessants sur l'écriture qui se réorganise, se commente et corrige ses propres élans. « Enfin la tête dans mes papiers, mes livres, le travail... – note-t-il avec soulagement le lundi 16 août 1999, [BZ] – le travail de l'art se tient là, dans un ressassement sans fin des préoccupations qui, peut-être fondent un individu, un état d'inachèvement toujours à la limite de... Construire une activité en perpétuel déséquilibre, à savoir : ne pas s'arrêter, ne pas craindre la contradiction ; ne pas accepter un état donné comme seul résultat possible. » L'être de l'individu est forcément en jeu dans une telle confrontation de l'histoire et de l'archive, confrontation à la fois permanente et déstabilisante pour celui qui vit au cœur d'elle. Mais, malgré tout ce que *Le Goût de l'archive* d'Arlette Farge dit de l'historien plongé dans les archives<sup>10</sup>, l'état existentiel de l'archiviste, décrit par Lefevre Jean Claude, trouve difficilement l'accès à la conscience théorique de l'historien, tandis que le paradigme de l'art laisse à l'artiste une large place à l'existence qui s'affirme à travers cette confrontation. D'où l'idée défendue ici de la place de l'attestation existentielle dans l'écriture de l'histoire de l'art, telle qu'elle est expérimentée par Lefevre Jean Claude.



#Lefevre Jean Claude#*Textes pour suite*, 2001-2013# Photos éditeur.

La simple liste des opérations propres à l'archive pouvant être repérées dans la pratique de LJC Archive, même si elle n'est pas exhaustive, donne une idée de la façon dont l'existence de l'artiste est tout entière animée par cette pratique :

a) la collecte au quotidien de divers documents, notamment imprimés, relatifs aux activités dans l'espace social de l'art ;

9. Signés LJC Archive et comportant cinq documents textuels publiés en cinq langues (français, breton, anglais, polonais et allemand), les trois volumes de *Textes pour suite* ont commencé à être publiés en 2001 sous le titre *Textes pour suite. Pennadoù da heul* (Rennes, Éditions Incertain Sens), fabriqué tête-bêche, avec deux textes : « PRO1985877900 » et « 52JDC1995 », publiés en breton dans le corps de la page et en français dans les notes de bas de page. Les deux volumes suivants des *Textes pour suite*, publiés en 2013, comportent, l'un, relié également tête-bêche, un texte en anglais, « [52] », et un texte en polonais, « [AC] », imprimés également tous les deux en français en bas de page, et l'autre – « [BZ] » – un texte en allemand, publié en français en bas de page. La foliotation est absente des trois volumes, les dates des notes remplaçant la succession numérique. D'où la présentation des références bibliographiques à ces trois volumes dans le présent article : la date permettant d'identifier la note est suivie du titre du texte, par exemple : mardi 10 juillet 2001, [BZ].

10 « Arlette Farge a entrepris de mêler inextricablement l'évocation de l'expérience névrotique du chercheur à l'intérieur d'un dépôt d'archives et la réflexion sur le travail effectué en ce lieu de silence », Alain Corbin, compte-rendu du *Goût de l'archive* d'Arlette Farge, dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 3, mai-juin 1991, p. 595.

b) la production de nouveaux documents (prise de photos, restitution des informations, rééditions de documents anciens, rectification des documents et leur remise en circulation, etc.) ;

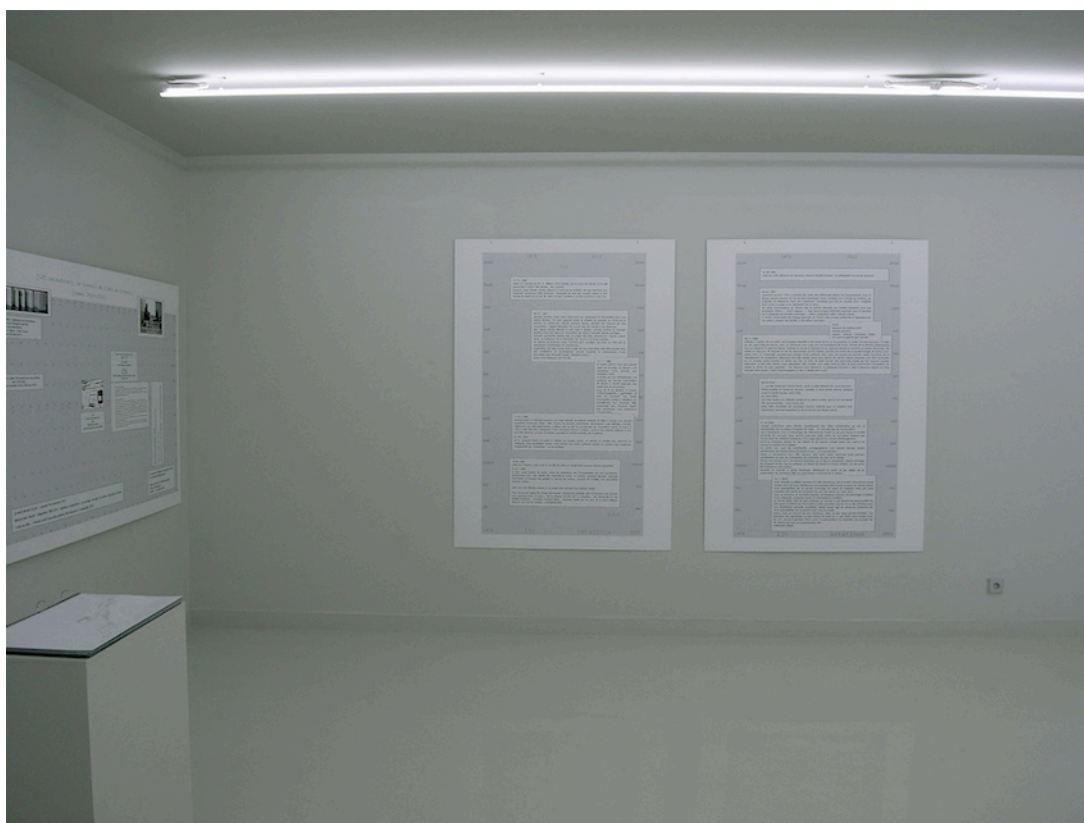
c) les notations au jour le jour, dans les calepins successifs, répertoriant les paroles et les comportements des acteurs du champ de l'art, ainsi que diverses observations et commentaires d'événements artistiques, le tout selon le principe de l'observation participante ;

d) l'organisation quotidienne des archives : classement, recensement, annotations, rangement, etc. ;

e) développement de projets à partir de documents, projets susceptibles de produire à leur tour des traces archivables qui s'intègrent notamment dans...

f) ... les documents textuels thématiques, produits à partir de ces archives, entraînant des regroupements et une réécriture quasi permanente des documents.

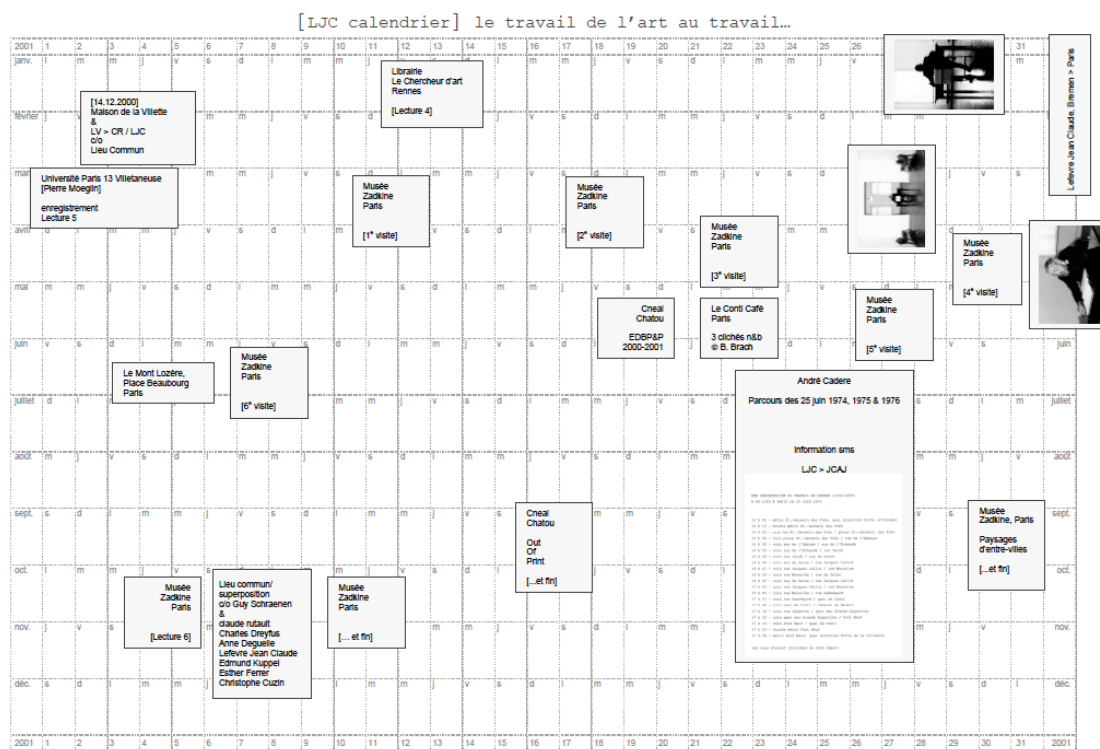
Ce sont certes ces deux derniers types d'opération qui produisent ce qui chez Lefevre Jean Claude tient lieu d'œuvres, à savoir les documents textuels rendus publics par voie d'imprimés ou par la voix de l'artiste lors de ses lectures *expositions*, mais c'est cet ensemble d'opérations, lisible dans le contenu de ces documents, qui constitue sa pratique : le « travail de l'art au travail ». « Mets à profit notre séjour familial au Pays de Galles pour rechercher dans mes carnets 5, 10 et 11, les diverses notes se rattachant à la librairie de Jean-Dominique Carré », note-t-il par exemple le dimanche 31 octobre 1993, en train de travailler sur le texte 52JDC1993, [52] de LJC Archive, et publié dans *Textes pour suite* (la librairie et l'appartement de Jean-Dominique Carré sont situés au 52, rue Mazarine à Paris, d'où le [52] qui sert de titre au document). La réécriture permanente des documents permet de penser que l'expression « textes pour suite » est précisément le nom générique qu'il conviendrait de donner à toute archive lorsqu'on l'écrit au singulier, c'est-à-dire lorsque ce terme désigne, comme chez Foucault, « le système général de la formation et de la transformation des énoncés ».



#Lefevre Jean Claude#[Lecture *contre exposition*][#Cneai, dimanche 28 septembre 2014. Doc. LJC

## Mettre en suspens les formations discursives

Il y a cependant une nuance importante à noter pour bien marquer la différence entre les positions respectives de l'artiste et du philosophe à l'égard de l'archive. Pour les deux, elle est certes un vivier d'opérations effectuées – ou à effectuer – sur les textes et autres documents, mais le philosophe cherche à repérer et à décrire, dans la prolifération infinie d'énoncés, les formations discursives, c'est-à-dire, comme l'écrit Foucault, « le système qui régit leur répartition, l'appui qu'ils prennent les uns sur les autres, la manière dont ils s'impliquent ou s'excluent, la transformation qu'ils subissent, le jeu de leur relève, de leur disposition et de leur remplacement<sup>11</sup> ». Telle est globalement la démarche du structuralisme, et ce depuis au moins les travaux de l'historien de l'art Heinrich Wölfflin : la mise entre parenthèses de l'auteur est ici solidaire de la recherche des règles qui font que, par exemple, tous les psychiatres du XIX<sup>e</sup> siècle ou tous les artistes de la fin de XX<sup>e</sup> siècle tiennent les discours que l'on peut inscrire dans des régularités recherchées : la démarche structuraliste se propose alors de pointer ces « formations discursives », expression introduite par Michel Foucault. Mais les notions de *Weltanschauung*, de paradigme, d'inconscient collectif, voire de « discipline », etc., répondaient déjà, chacune à sa manière, à ce type d'interrogation.



[Lieu commun / superposition • musée Zadkine, 2001]

#Doc. LJC#

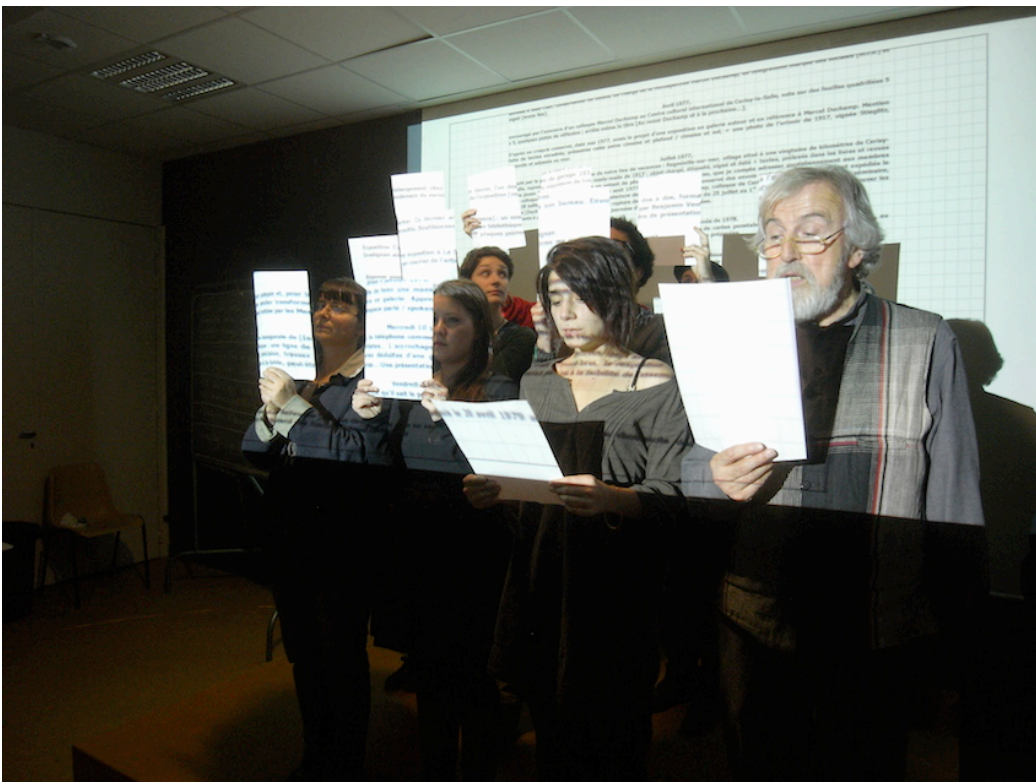
Il y a sur ce point beaucoup de malentendus, beaucoup de mésusages du structuralisme. Pourtant Michel Foucault le dit clairement : sa démarche oppose « terme à terme : l'événement à la création, la série à l'unité, la régularité à l'originalité, et la condition de possibilité à la signification<sup>12</sup> ». Entre ces deux séries de catégories s'inscrit un spectre d'attitudes qu'enveloppe le terme « art ». À l'une des extrémités de ce spectre, on trouve les artistes qui travaillent en marge de ces régularités pour les interroger, les critiquer ou les mettre en doute, pour les récuser, les retourner ou les détourner, pour les transfigurer ou s'en libérer. Ces régularités sont en effet autant d'aspects impensés de l'art que l'artiste moderne repense à

11. M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, op. cit., p. 48.

12. M. Foucault, *L'Ordre du discours* [1971], Paris, Gallimard, 1999, p. 56.

travers sa pratique. Ou bien il n'est pas artiste. « *No mindless working, nor mindless non-working* », écrit Ad Reinhardt, incarnation de l'artiste moderne : « Pas de travail irréfléchi, ni de non-travail irréfléchi<sup>13</sup>. » À l'autre extrémité du spectre des pratiques désignées comme artistiques, on trouve des artistes qui se proposent de s'inscrire dans le modèle dominant, socialement admis et institutionnellement reconnu – ce qu'il est convenu d'appeler paradigme –, sans jamais interroger son historicité, ses enjeux idéologiques, ses contraintes économiques ou sa contingence sociale. Selon Thomas Kuhn, qui a introduit le concept de paradigme dans l'épistémologie des sciences, l'adhésion au paradigme est un phénomène davantage sociologique que scientifique, car c'est un ensemble de règles, de croyances et de valeurs qui, faisant l'objet d'un consensus, fonde la légitimité sociale des sciences, et non pas seulement leur pertinence scientifique.

Dans ce spectre de positions envisageables pour l'artiste, Lefevre Jean Claude revendique une attitude radicale, la seule sans doute qui puisse être légitimement appelée *art* – au sens de l'art moderne –, l'autre extrémité du spectre, où l'artiste cherche une légitimité institutionnelle, se confondant avec des pratiques simplement culturelles, voire patrimoniales, si ce n'est communicationnelles (propagande ou publicité), et finalement professionnelles et commerciales. « J'ai le sentiment, écrit-il en 2002, que le "Philosophe" ne s'intéresse que trop rarement à l'art comme système en constant questionnement<sup>14</sup>. » L'artiste ne peut en effet s'identifier entièrement à la position du sociologue ou de l'historien dans la mesure où son intérêt pour les « formations discursives » est animé par le projet de travailler dans ses marges, dans ses périphéries, en taupes ou en joueur, en rusant avec elles pour en incliner les pouvoirs, tandis que, comme le souligne Michel Foucault, « la discipline est un principe de contrôle de la production du discours<sup>15</sup> ». Mais sur ce point névralgique, Foucault est certainement une exception parmi les philosophes.



#Lefevre Jean Claude#Lecture *partition* [workshop] Jeudi 8 décembre 2011]#ESBA-T.A.LM, site Angers. Doc.LJC

13. « Twelve Rules for a New Academy » [1957], in *Art-as-Art : The Selected Writings of Ad Reinhardt*, éd. Barbara Rose, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 206.

14. Lettre à l'auteur, dimanche 17 novembre 2002.

15. M. Foucault, *L'Ordre du discours*, *op. cit.*, p. 37.



Les deux attitudes en question ne servent donc pas le même projet. Et pourtant, Foucault écrit lui-même qu'il s'agit de *se débarrasser* de « la manière dont la critique et l'histoire littéraire au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle ont constitué le personnage de l'auteur et la figure de l'œuvre, en modifiant et déplaçant les procédés de l'exégèse religieuse, de la critique biblique, de l'hagiographie, des "vies" historiques et légendaires, de l'autobiographie et des mémoires<sup>16</sup> » : autant de régularités identifiables dans le discours qui, aujourd'hui encore, encadre la réalité de l'art. D'un côté, le chercheur piste la formation discursive où l'artiste apparaît comme créateur innocent et inconscient, démurge romantique et génie, dont les débordements arbitraires et subjectifs incontrôlés rentrent, précisément, au cœur du paradigme dominant. D'un autre côté, depuis les années 1950, les artistes s'efforcent de sortir de ce modèle et de réinterroger rationnellement le statut de l'artiste dans la société ; la « mort de l'auteur<sup>17</sup> » correspond à l'ensemble des stratégies mises en place pour y aboutir. Lefevre Jean Claude y contribue largement grâce à l'intransigeance de ses interrogations et à son effort permanent pour désubjectiviser toutes les déclarations de LJC Archive. « Le fait de lire mon texte, remarque-t-il par exemple, est aussi le moyen de le signer » (samedi 8 mai 1999, [BZ]). Faut-il insister sur le fait que l'attestation existentielle n'est pas antinomique avec la tendance à désubjectiviser la pratique de l'art – tout comme chez Michel Foucault elle n'a pas été antinomique avec l'objectivité de ses visées scientifiques ? Une fois qu'il a identifié sur le plan historique et construit les concepts pour décrire le système carcéral, il l'a aussi activement combattu, notamment à travers le Groupe d'information sur les prisons, créé en 1971. Peut-être est-ce là la raison pour laquelle il n'a jamais voulu considérer son travail comme relevant de la sociologie au sens strict.

Des similitudes troublantes se dessinent en effet entre la position de l'artiste et celle que Michel Foucault semble prôner dans *L'Archéologie du savoir*, à savoir l'idée de « *mettre en suspens* » (je souligne) divers unités du discours : l'œuvre et le livre<sup>18</sup>, la science, la littérature<sup>19</sup>, mais aussi la médecine, la grammaire ou l'économie politique<sup>20</sup> ; ajoutons-y – pourquoi pas ?! – l'art. « Non point, certes, les récuser définitivement, dit-il, mais secouer la quiétude avec laquelle on les accepte<sup>21</sup> ». On pourrait en dire autant de la démarche de Lefevre Jean Claude, comme d'ailleurs de bon nombre d'artistes modernes ; les limites de la réalité de l'art, l'unité de l'œuvre, le statut de l'exposition, etc., sont en permanence interrogés dans ses écrits. Ce constat est cependant beaucoup trop général pour qu'il puisse rendre compte des véritables mises en question pratiquées par Lefevre Jean Claude, et il faut au moins les étayer au moyen de quelques exemples.

L'artiste met en cause le concept d'œuvre, son statut et son unité, ses interrogations pouvant porter sur la pertinence de l'œuvre comme objet matériel, transportable et commercialisable à volonté : « Difficile d'admettre, note-t-il le mercredi 6 octobre 1993, [52], qu'une fois de plus, je m'oriente vers un travail qui laissera peu de place à l'objet-physique-déposé-là-le-temps-de ». Mais elles peuvent mettre également en doute l'unité de l'œuvre, notamment comme résultat d'un processus intellectuel complexe. Dimanche 3 octobre 1993, [52] : « formuler les choses, accumuler les notes sans établir une hiérarchie des contenus, rapporter cela dans une forme simple ; tentative pour approcher au plus près d'un travail qui s'enregistre, voire s'expose, comme travail de l'art au travail... sinon pourquoi ce temps ponctué... pourquoi ces marges rassemblées... pourquoi cette activité rapportée à tous les signes qui la désignent comme art. / Construire une unité éparpillée ». Ailleurs, l'hypothèse est évo-

16. *Ibid.*, p. 66-67.

17. Cf. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits (1954-1988)*, t. I : 1954-1969, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 789-821.

18. *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 33 et suiv.

19. *Ibid.*, p. 37.

20. *Ibid.*, p. 45.

21. *Ibid.*

quée selon laquelle l'œuvre pourrait jouir d'une unité de nature livresque : « Il est urgent de construire des textes longs comme des livres... » (mardi 25 juin 1991, [AC], carnet # 6).

L'exposition comme pratique allant de soi dans le monde de l'art est également l'objet du questionnement permanent de Lefevre Jean Claude. De l'exposition comme principale modalité de la présence sociale de l'art, il faudrait selon lui préserver la fonction (assurer aux œuvres une visibilité publique), mais abandonner le rituel qui l'accompagne et qui fait écran à l'art (un « divertissement culturel chic. L'art comme confort<sup>22</sup> »), ainsi que l'idée de l'exposition conçue comme simple étalage d'objets d'art, susceptibles d'être déplacés d'un lieu à un autre. Cette critique aboutit à une double élaboration, d'une part du concept de la lecture *exposition* (« l'objet "matériel" est la marque, la trace résiduelle d'un échec dans la chaîne réflexive devant aboutir à une possible "présentation"<sup>23</sup> »), d'autre part d'une pratique d'exposition entièrement articulée à la singularité de son événement : « Exposer est véritablement l'action d'inférer<sup>24</sup> ». Et si « la question est posée : que reste-t-il de la lecture au lendemain de celle-ci, c'est-à-dire sur la période retenue comme durée d'exposition...<sup>25</sup> », c'est parce qu'on ne se libère des formations discursives que par la résistance du travail critique permanent.



#Lefevre Jean Claude#[Lecture *exposition* #17]#Médiathèque Stratis Andreadis, mardi 27 février 2005, Paris. Doc. LJC

22. Lefevre Jean Claude, « ACTDLMRSS1990 », jeudi 20 septembre 1990, in *Gagarin* [Waasmunster, Belgique], vol. 5, 2002, p. 107. Sur la conception et la pratique des « lectures *expositions* » chez Lefevre Jean Claude, on pourra consulter mon article « Lefevre Jean Claude : livre comme portes battantes », *Art Présence*, n° 41, janvier-mars 2002, p. 12-17, qui les analyse du point de vue de leur structure, ainsi que l'étude « "La profusion de tableaux me lassa..." Dispositif et enjeux des "lectures *expositions*" de Lefevre Jean Claude », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 2, 2008, p. 107-121, qui les analyse notamment sous l'angle de la critique immanente des pratiques de l'exposition et du vernissage.

23. Samedi 25 juin 1994, 52]DC1995.

24. Samedi 31 juillet 1999, [BZ].

25. Vendredi 6 août, 1999, [BZ].



#Lefevre Jean Claude#[Lecture *exposition* #25]#Dimanche 7 juin 2015, Les Baux-de-Provence

Ce « questionnement constant » propre à l'art concourt donc chez Lefevre Jean Claude à un nouveau projet de l'œuvre comme processus entier de son élaboration. Non pas cependant au sens où l'entendent diverses figures de la *performance*, du *happening* ou d'*events*, à savoir comme déroulement temporel spectaculaire<sup>26</sup>, mais en tâchant d'« approcher au plus près » l'idée, qui n'est d'ailleurs pas neuve, de l'art comme une façon spécifique de penser<sup>27</sup>, et que ne réalisent selon lui ni l'œuvre-objet, ni l'œuvre-action. Si « le travail de l'art au travail » est une expression qui revient si souvent sous sa plume, c'est parce qu'elle semble être la mieux adaptée à cette pratique de la restitution par écrit du processus intellectuel, à la fois impersonnel et créateur, qui se fraye un chemin à travers la réalité complexe de l'art pour aboutir à une œuvre-pensée. Ainsi le texte publié sous le titre [AC] se termine-t-il par la remarque suivante : « Vendredi 25 juin 2004 [...] Catalogue raisonné et forme adaptée dans l'intention de mettre un terme à une approche comme modèle du travail de l'art au travail de certains programmes mis en place et en jeu par André Cadere en 1974, 1975 et 1976. »

En préparant une présentation de son travail au CNEAI de Chatou en 2000, Lefevre Jean Claude « compte utiliser l'appareil Polaroid. Le développement instantané autorise la notation immédiate du contenu/contexte », note-t-il, avant de remarquer : « travail sur le vif, contrairement à mon habituelle façon de procéder<sup>28</sup> ». Dans la préface à la *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel moque les philosophes de l'immédiateté qui pensent pouvoir atteindre la vérité par une

26. Mardi 21 septembre 1999, [BZ] : « Est-il raisonnable, un jour d'ouverture, de solliciter l'attention de visiteurs non préparés à ce type d'intervention sur un temps étiré... Comprendre qu'il ne s'agit pas d'une relation spectateur-acteur, que nous ne sommes pas dans les conditions de représentation du jeu théâtral. Ce travail ne doit pas être vécu et analysé à l'image d'une performance. »

27. Sur ce point précis, voir l'éditorial, « Art et pensée : art est pensé. Sur Lefevre Jean Claude », de *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, n° 9, 2009, p. 4 ; disponible en ligne : [http://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal\\_%209.pdf](http://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_%209.pdf) [1<sup>er</sup> décembre 2017].

28. Vendredi 22 décembre 2000, [BZ].

extase ou un enthousiasme, « comme un coup de pistolet<sup>29</sup> ». Non, la vérité n'est jamais « ici et maintenant », car elle a besoin de pensée, et nécessite donc du temps et une distance critique. Il ne suffit pas de lire la conclusion d'un livre, car sa vérité réside dans la façon dont, tout entier, il conduit à ses conclusions. « Le vrai est le tout<sup>30</sup> », écrit Hegel. Il en est de même pour l'art et ses travaux, du moins du point de vue radical de Lefevre Jean Claude. La formation discursive qui porte et cadre encore l'art de nos jours est restée trop attachée à l'idée de l'œuvre comme objet matériel, c'est-à-dire comme la conclusion seule du processus qui la porte ; aussi ne peut-elle qu'admettre, tout au plus, que le contexte et les conditions de sa réalisation en déterminent le sens. Mais ce n'est pas suffisant aux yeux de l'artiste. La particularité, voire l'avantage de la démarche d'archive adoptée par Lefevre Jean Claude est que, précisément, elle rend possible, à travers la réécriture inlassable des documents d'archive – à travers tous ses textes pour suite – la restitution du « travail de l'art au travail » dans une forme du travail de l'art, et ce, contrairement à l'exposition d'art, « définie par le temps que chacun, chaque visiteur, veut bien lui accorder. Ce temps est d'abord socio-culturel, il n'est que rarement forme du travail de l'art », note l'artiste le mercredi 6 octobre 1993, [52]. « La conscience sensible, écrit pour sa part Hegel, pour parvenir au savoir proprement dit [...] doit parcourir péniblement un long chemin<sup>31</sup>. »



#Lefevre Jean Claude#[Lecture exposition #9]#Dimanche 24 mars 2002. Frac Bourgogne, Dijon. Doc. Lefevre Jean Claude

29. Georg W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, Paris, Aubier, coll. « Philosophie de l'esprit », 1977, t. I, p. 25.

30. *Ibid.*, p. 18.

31. *Ibid.*, p. 25.

## Radicaliser l'art conceptuel

Lefevre Jean Claude est un des rares artistes qui ont su radicaliser l'héritage de l'art conceptuel, notamment en choisissant l'écriture comme matière de sa pratique de l'art et en considérant que les œuvres de l'art sont essentiellement d'ordre intellectuel. Il n'utilise donc pas l'écriture comme simple graphie à exposer (Bernar Venet) ou comme matière plastique (poésie visuelle), ni comme protocole à réaliser, éventuellement par n'importe qui (Sol LeWitt), ni non plus comme texte inhérent aux documents empruntés (les définitions du dictionnaire chez Joseph Kosuth), même si divers types de documents écrits sont omniprésents dans son travail. Lefevre Jean Claude emploie l'écriture comme véritable instrument intellectuel en faisant appel à la fonction de l'écriture qui permet d'élaborer et de fixer la pensée. Aussi, depuis l'exposition qu'il a présentée en 1988 à la galerie Liliane & Michel Durand-Dessert à Paris, son travail de l'art s'exprime exclusivement à travers l'écriture. Cependant, loin des abstractions et du formalisme des travaux d'Art & Language, il ne s'agit pas pour autant dans son cas d'une théorie de la pratique qui, en retour, rendrait possible la pratique de la théorie, comme chez Guy Debord. Son écriture – posée et modeste, rationnelle et pragmatique – exprime au fond la conviction que l'on ne pense jamais dans le vide, et que les abstractions n'ont de sens que si elles permettent de penser les réalités concrètes : on pense divers moments du réel, on pense avec ou contre les autres, on pense à partir de divers types de documents. Autant, comme le remarque Tony Godfrey, « l'art moderne tenait un discours raffiné et hermétique<sup>32</sup> », autant Lefevre Jean Claude s'inscrit dans une tendance opposée à celle que Godfrey pointe dans l'art des années 1970, à savoir la tendance représentée par des artistes tels que Dan Graham, Robert Smithson ou Victor Burgin, qui « voulaient un langage qui fût accessible. [...] N'importe qui pouvait comprendre le langage de Lawrence Weiner ou Dan Graham<sup>33</sup> », conclut-il. Il en est de même pour Lefevre Jean Claude, ce qui permet d'affirmer que sa version radicale de l'art conceptuel est un exercice constant, patient et méthodique de la pensée à partir des archives de l'art, et que ses textes développent par conséquent la pensée de la pratique de l'art comme archive (au singulier).

Or, théoriser l'art à partir des œuvres d'art, dont le statut a de surcroît été largement mythifié et fantasmé (ne serait-ce que sous l'effet des « procédés de l'exégèse religieuse, de la critique biblique, de l'hagiographie », etc.), sans parler des approches qui font des œuvres de simples prétextes à divagations philosophiques, n'aboutit pas à la même conceptualisation des divers aspects de l'art (de sa pratique, de ses œuvres et ouvrages, de ses institutions, de sa propagation dans la société, de la réception des œuvres, etc.) que celle qui résulte d'une reprise critique de l'ensemble des documents que peuvent receler les archives de l'art, comme celles sur lesquelles s'appuie l'activité de LJC Archive. De nouveaux objets de réflexion peuvent ainsi émerger et de nouvelles problématiques apparaître ; des invariants de la théorie esthétique peuvent être mis en cause<sup>34</sup> et les légitimations institutionnelles peuvent être contestées. Les compromis de la critique d'art avec l'ancienne théorie peuvent ainsi être mis entre parenthèses du discours sur l'art, et les phénomènes considérés jusqu'alors comme marginaux (ou des artistes tout simplement oubliés) peuvent retrouver leur place dans la mémoire. *Et cetera*. Si ce point paraît crucial dans la pratique de l'art de Lefevre Jean Claude, c'est, d'une part, parce qu'il met en question le statut des documents dans l'art, statut devenu ambigu notamment depuis les années 1960, oscillant entre simple information et œuvre, et, d'autre part, parce que l'histoire de l'art, pour reprendre Michel Foucault, n'est rien d'autre qu'une certaine

32. Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, trad. N. Haddad, Paris, Phaidon, coll. « Art et idées », 2003, p. 15.

33. *Ibid.*, p. 170.

34. Dimanche 26 décembre 1999, [BZ] : « L'acte de divulguer est très certainement l'un des signes faibles de l'art, la manifestation d'un manque en moins. Nous ne récupérons de l'art et comme art que les indices communément admis par tous. Tout se pense, se construit puis s'efface, antérieurement à la monstration, à l'entendre-voir... sans exception aucune. »

manière de donner un sens et d'élaborer le statut des documents qui eux-mêmes font désormais partie de la réalité artistique. Autrement dit, la démarche d'archive de Lefevre Jean Claude est, en même temps qu'une pratique de l'art, une mise en pratique d'une possibilité réellement alternative d'écrire l'histoire de l'art récent, et c'est dans ce sens que sa démarche apporte à l'histoire de l'art une attestation existentielle.



#Lefevre Jean Claude#[Lecture *exposition #20 bis*][c/o HEAD, Palais de l'Athénée, Genève. Mercredi 2 juin 2010. Photo. D. Hérubel.

Position artistique remarquable : Lefevre Jean Claude fait de l'art avec les documents de l'art sans tomber pour autant dans une tautologie formaliste ou dans un appropriationnisme toujours à la mode, et ce précisément parce que la pratique d'archive est devenue chez lui le moyen terme de la relation entre l'art qu'il fait et l'art qui se fait – ou qui s'est fait –, autrement dit : entre l'histoire et le présent, entre le passé de l'art et sa propre production artistique. On peut considérer cette position comme une réponse à une double prise de conscience indépassable, liée au rapport de l'artiste moderne et de l'histoire, à laquelle les artistes se sont confrontés depuis les années 1980. D'une part, le nouveau dans l'art doit se mesurer à l'aune des pratiques antérieures, d'autre part, l'artiste moderne s'est vu submergé par la croissance exponentielle des connaissances historiques sur l'art : « En tant qu'artistes, nous en savons plus à propos de l'histoire de notre domaine, du nombre infini de ses alternatives, que tout ce que les artistes ont pu connaître auparavant<sup>35</sup> », constate Allan Kaprow dès 1964.

### La mise en question du document

Pour ne pas esquiver ces deux extrêmes de l'héritage moderne de l'art, et pour dépasser – mais dialectiquement – la crise de la représentation de l'art au début du XXI<sup>e</sup> siècle, crise qui est à la fois esthétique et culturelle, Lefevre Jean Claude a donc choisi la « mise en question du document » qui est sa façon de revenir aux sources. Ce choix correspond à la conscience théorique et politique de son époque qui a vu notamment s'imposer dans les études historiques la distinction entre les « échelles micro et macroscopiques<sup>36</sup> ». C'est surtout la sensibilité à

35. A. Kaprow, « L'Artiste en homme universel » [1964], in *L'Art et la Vie confondus*, trad. J. Donguy, Paris, Centre Georges-Pompidou, coll. « Supplémentaires », 1996, p. 75.

36. M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 11. Mercredi 27 octobre 1999, [BZ] : « Eriko Momotani, présent au studio, me fait remarquer, lisant la séquence consacrée à ma biobibliographie, que son implication

l'échelle microscopique qui fait la différence. Certes, Lefevre Jean Claude n'abandonne pas la perspective fondamentale de la modernité, qui consiste à cerner dans le passé des champs « disponibles » – car non encore explorés par d'autres artistes – pour envisager de nouveaux projets de l'art, mais il est guidé dans ce travail par de fines connaissances historiques et par une étude méticuleuse des documents de l'art. Ainsi par exemple, alors qu'il prépare en 1993 une intervention à la librairie de Jean-Dominique Carré, intervention qui devait reposer sur le projet de rénovation de la façade de la librairie au 52, rue Mazarine, Lefevre Jean Claude écrit : « D'autres artistes ont, par le passé, proposé et revendiqué un travail semblable à celui que je compte développer ici. Des états similaires sont à l'œuvre dans les travaux de Peter Nadin à New York : ses invitations à le rencontrer sur les lieux que lui-même venait de rénover... Voir aussi plus près de nous, Bernard Bazile avec sa pièce intitulée, Métro Glacière et la réfection à l'identique d'une partie d'un quai de gare... Mais à chaque fois il s'est agi, semble-t-il, d'un acte volontariste par lequel l'artiste, soit détourne un besoin : le travail alimentaire récupéré comme geste artistique, soit applique l'acte de rénovation avec valeur ajoutée esthétique et/ou inscription biographique... » (lundi 25 octobre 1993, [AC]).

Cette interrogation scrupuleuse des documents permet à l'artiste non seulement de découvrir dans les documents des couches dissimulées ou invisibles d'informations, ce qui est bien autre chose que de simplement lire les documents entre les lignes, mais encore elle lui permet d'explorer des traces matérielles qui n'avaient jamais été jusque-là considérées comme des documents (par exemple tout un travail sur les cartels, réalisé depuis longtemps<sup>37</sup> et rendu public en 2005<sup>38</sup>). Ce travail d'archive va de la restitution des documents, souvent déformés par la désinvolture avec laquelle on les traite d'habitude, restitution parfois accompagnée de la remise en circulation du document, jusqu'à la reformulation du sens même de l'art et de ses pratiques, en passant par la remise en question des catégories et rituels qui bordent le territoire réservé à l'art dans les sociétés contemporaines.



#Lefevre Jean Claude#Détail [Lecture *exposition* #20 bis]#Doc. LJC.

dans la présentation des Tableaux parisiens, à Paris, en 1997, s'est faite au titre de „micro-présentation” et non pas „micro-exposition”, nuance que je ne manquerai pas de faire apparaître lors de l'inventaire du dossier en référence. »

37. En visitant le 14 juillet 1999, [BZ], une installation de Christian Boltanski au Guggenheim de Bilbao, « installation justifiant l'avertissement accolé au cartel de présentation : un maximum de six visiteurs à la fois dans cet espace », Lefevre Jean Claude note : « exercice salutaire : lire l'ensemble comme cartel et le cartel comme œuvre ».

38. Ce travail fut publié sous la forme de cd-rom glissé dans l'ouvrage « *Ce que vous voyez est ce que vous voyez.* » *Tautologie et littéralité dans l'art contemporain* (L. Brogowski et P.-H. Frangne [dir.]), Presses universitaires de Rennes, coll. « *Aesthetica* », 2009 (il s'agit des actes du colloque qui a eu lieu en 2005).

Dans [AC], travail consacré à André Cadere, la restitution des documents concerne par exemple les photos et leurs légendes (c'est moi qui souligne) : « Mardi 25 juillet 1978, Londres. / Dernière exposition, assumée comme telle par André Cadere, chez Barry Barker, 37 Museum Street. À l'aide de mon appareil 6 × 6 [...] *prends un cliché de l'accrochage* : trois vues\* en noir et blanc, format 24 x 36, épinglées en ligne sur le seul mur disponible. / [LJC note 2004] / \**Document publié en 1983*, sur l'initiative de LJC Archive dans une brochure non-périodique diffusée par Ghislain Mollet-Viéville et la galerie Durand-Dessert à Paris, puis dans le catalogue d'exposition de 1996, André Cadere, Unordnung herstellen, une publication du Kunstverein de Munich [Dirk Snauwaert, directeur] et du Landesmuseum Joanneum de Graz [Peter Weibel, curator] ; *photographie recadrée* au format paysage. » « Dimanche 2 mai 1993 [...] Bernard Joubert me confirme qu'il est bien l'auteur des trois photos présentées chez Barry Barker en 1978. » Puisque les légendes forment chez Cadere un système complexe et rigoureux d'identification de ses barres de bois, il n'est pas difficile de commettre une erreur d'attribution : « Vendredi 25 juin 1982 [...] / [LJC note 2004] / Sur la couverture de la brochure, diffusée en 1983, le code, lisible en bas de feuille, est erroné. / [LJC note 2010] / La page rectifiée remplace la couverture d'origine des quelques exemplaires conservés à LJC Archive ; impression jet d'encre, encre noire. » « Mardi 25 juin 1996 [...] Préparation d'un envoi avec rappel du parcours de Cadere de 1976. *Transmission* depuis l'école par fax, mode de communication discriminant s'il en est. *Conserve les récépissés\** d'expédition. [...] / [LJC note 2004] / La légende inscrite sur fond d'image est erronée. Consulter l'ouvrage, André Cadere / Histoire d'un travail [Herbert éditeur, Gent 1982] page 51, et recomposer le code exact. / Jeudi 25 juin 1998 [...] Remarque, seulement aujourd'hui, que je répète une erreur de codification depuis l'exposition de 1988 chez Liliane & Michel Durand-Dessert... La légende du bâton est : B 12034000 =35= =44x45=. »



#Lefevre Jean Claude#[Lecture exposition #16]#Samedi 2 octobre 2004, Tanlay.



On pourrait multiplier les exemples de cette méticulosité. Elle conduit inéluctablement Lefevre Jean Claude à interroger toutes les régularités et règles de la formation discursive qui détient, organise et distribue les pouvoirs symboliques de l'art, régularités et règles qui sont autant de points aveugles et de conventions tacites entraînant des répétitions irréfléchies et révélant les attitudes conformistes de la part des artistes, du public et des institutions. Voici quelques exemples :

– l'œuvre, son statut et son unité (on l'a vu), mais aussi son être-objet (« Comment appréhender la perte, non dommageable, de l'objet-trace... », mercredi 15 décembre 1993, [AC]) ;

– le processus artistique (« Observer, capter, annoter et poursuivre avec, peut-être... La notion de hors-sujet n'a pas cours dans ce qui fonde le travail de l'art au travail », samedi 27 novembre 1993, [52]) ;

– les rituels sociaux qui encadrent la place de l'art dans la société (« Éviter le trop conventionnel jour de vernissage. Pour cela le carton d'invitation doit être composé et rédigé de manière à perturber ce sacro-saint rituel si peu adapté à la plupart des manifestations contemporaines ou, du moins, autoproclamées comme telles », mercredi 6 octobre 1993, [52]) ;

– les limites disciplinaires (« Contretemps ferroviaire : arrêt prolongé en gare de Juvisy. Incendie sur la voie à Étampes... Est-ce que cet incident appartient de fait à la pièce en préparation pour Amboise ? Remarque anecdotique certes mais pas seulement puisque mon séjour « technique » risque d'être amputé des quelques heures passées dans un train non climatisé, bloqué par une ligne de feu », « ACTDLMRSS1990 », *op. cit.*, p. 93) ;

– la pratique d'exposition (« Rue Saint-Gilles, croise Arnaud Lefebvre. Pas d'allusion quant à une éventuelle complicité avec Jean-Dominique Carré... Cette exposition verra-t-elle le jour... peu d'empathie visiblement. Ne pas me précipiter. Voir et revoir. Discuter beaucoup... Il n'y a jamais urgence à montrer », vendredi 4 juin 1993, [52]). Puis, vendredi 18 février 1994, Lefevre Jean Claude inscrit dans son calepin : « me présente à l'appartement du libraire transformé en galerie de tableaux : vernissage Michel Briat. / Note, en quittant rapidement le 52 rue Mazarine, la disparition en vitrine de mon ouvrage « kraft »... une exposition chasse l'autre... règle rarement remise en cause ») ;

– la place de la lecture – voire de la culture du livre – dans les pratiques de l'art (« Pour resserrer mon projet, il est possible, me semble-t-il, d'avoir à l'appartement, en même temps qu'une diffusion du texte/titre en cours de rédaction, un dossier mis à disposition, composé d'extraits de textes élaborés depuis 1988/89. Morceaux choisis ou prélevés au hasard, réunis dans un classeur... Créer un espace du type salon de lecture », mercredi 6 octobre 1993, [52]). Ou encore : « Mercredi 5 mai 1999, suite et fin. Ne suis pas entièrement convaincu par les arguments de notre libraire et archiviste... trop de paramètres jouent sur la convention du livre comme objet bibliophilique et nous éloignent des potentiels du livre d'artiste ; la référence restant pour moi l'ouvrage mis au point de son vivant, par Cadere, Histoire d'un travail, exhumé et édité, quatre ans après sa mort, par Annick et Anton Herbert, à Gent, en 1982 » ;

– le public et les institutions de l'art (« Posté à l'entrée du musée-atelier Brâncusi de 16h à 17h30. Recense douze visiteurs... Ce qui, au regard des quarante personnes prévenues par courriel, est un chiffre satisfaisant. / L'administration du musée national d'art moderne, informée par la conservatrice de l'atelier-musée, tolère, sous contrôle, cette surexposition », mercredi 25 juin 2003, [AC]) ;

– la « création » (« Le travail est agi dans cette transversale réflexion ; le temps est travail et marque une activité en mouvement... L'exposition est la somme amalgamée des choses apprises, dites, consignées, dévoilées, confiées, imposées, mais aussi la somme d'éléments imprévisibles, abandonnés puis repris, modifiés, inventés peut-être », vendredi 5 novembre 1993, [52]) ;

- la commercialisation de l'art (« une édition numérotée et limitée au nombre d'acquéreurs... », mercredi 3 novembre 1993, suite, [52]) ;
- l'art comme mémoire.

### La mémoire de l'art comme art

Mais qu'est-ce que la mémoire dans l'art ? Ses formes canoniques, et sans doute les plus répandues, sont d'une part les monuments, d'autre part les témoignages poétiques. Des statues-monuments, Robert Musil écrivait déjà en 1936 qu'« on resterait figé de stupeur si elles venaient un beau matin à manquer [, mais qu']on ne les regarde jamais et l'on n'a d'ordinaire pas la moindre idée du personnage qu'elles représentent<sup>39</sup> ». Si donc la « vocation essentielle » des monuments est de préserver la mémoire collective, ils « la ratent à tous les coups<sup>40</sup> », conclut-il. Quant à la mémoire cultivée sous la forme du témoignage poétique, la preuve de sa vivacité est dans ces paroles de Czesław Miłosz, gravées en 1981 sur le mémorial des ouvriers des chantiers navals de Gdańsk, tués en 1970 : « Toi qui as fait tant de mal à un homme simple / Éclatant de rire à la vue des souffrances / [...] Ne te crois pas sauf. Le poète se souvient<sup>41</sup>. » Aucune de ces formes de la mémoire ne peut cependant survivre à la prise de conscience historique qui a trouvé l'expression théorique dans le travail de Michel Foucault. Aucun document, comme il l'a remarqué, n'est en tant que tel *mémoire* historique. Comme l'observait déjà Musil, les monuments sont certes trop présents pour solliciter notre attention, mais surtout ils répondent souvent à des considérations partisans dont l'examen critique n'est en général possible que lorsque, devenu patrimoine, ils ne suscitent plus de controverses. Quant à l'importance du témoignage poétique, il ne suffit pas que le « poète se souviennne » pour que la mémoire se constitue, car là où abondent les témoignages vivants et effusifs, l'historien, au contraire, a souvent le plus grand mal à travailler librement dans une attitude critique.

Lefevre Jean Claude met en place dans sa pratique de l'art une conception autrement exigeante de la mémoire. La mémoire dans l'art n'est pas que fidélité, elle est aussi le travail de recherche et de reconstitution, qui passe par la remise en question du document. Elle est donc autant veille que science. La mémoire ne peut se limiter à la commémoration, car elle est également connaissance, et elle exige donc l'exactitude de l'information. Elle doit à la fois s'affirmer comme souveraine par rapport aux formations discursives, et redonner au passé la force d'agir sur le présent. Aucun document n'est de plein droit mémoire, mais l'histoire – en tout cas celle que construit LJC Archive – est à la fois connaissance et mémoire.

Le texte [AC], qui débute à la date du mardi 25 juillet 1978 et se termine à la date du vendredi 25 juin 2004, tout en comprenant des annotations ajoutées en 2011, est l'exemple éloquent de cette pratique de l'art comme mémoire. Il est consacré au travail d'André Cadere qui, muni d'une barre de bois, a effectué son « premier parcours urbain » « le 25 juin 1974, [puis l'a] réitéré, à cette date anniversaire, en 1975 et 1976 » ([AC], vendredi 25 juin 1982). Après la mort de l'artiste roumain en 1978, Lefevre Jean Claude poursuit son travail, notamment en parcourant, tous les 25 juin, le trajet de 1974 ; il préserve et reconstitue également les documents sur le travail de Cadere, les réintroduit, une fois rectifiés, dans les circuits du monde de l'art, réalise des envois à ses acteurs, organise des événements lors desquels le travail de Cadere refait irruption dans les institutions de l'art qui manifestaient pendant longtemps un désintérêt profond à son égard. « Préparation d'un envoi avec rappel du parcours de Cadere de 1976. [...] Conserve les récépissés d'expédition. De toute évidence, peu de personnes manifes-

39. Robert Musil, « Monuments » [1936], in Marie-Louise Roth, *Robert Musil. Œuvres pré-posthumes. Genèse et commentaire*, trad. R. Gérard et A. Brignonne, Paris, Éditions Recherches, coll. « Encre », 1980, p. 201.

40. *Ibid.*, p. 203.

41. « Który skrzywdziłeś człowieka prostego / Śmiechem nad krzywdą jego wybuchając, / [...] Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta », tiré du poème « Który skrzywdziłeś człowieka prostego ».

tent un intérêt pour le travail de Cadere », note-t-il le mardi 25 juin 1996. La traduction en polonais de ce texte s'explique par la naissance de Cadere à Varsovie en 1934.

C'est seulement dans ce cadre rigoureux d'archive qu'apparaît et prend tout son sens la pratique de la mémoire comme art, versant émouvant et sensible de l'art de Lefevre Jean Claude, qui s'appuie sur la fidélité aux valeurs défendues par l'artiste trop tôt disparu, et qu'il a d'ailleurs à peine connu. C'est une histoire de la *philia*. « Lundi 25 juin 1984 [...] Vérifier le parcours d'après le plan Leconte de 1970 et, mentalement, marcher dans les pas de l'artiste André Cadere. » « Jeudi 25 juin 1992 [...] Et de me remémorer, bien sûr, les parcours de Cadere, un 25 juin... » « Samedi 25 juin 1994 [...] l'envoi fonctionne bien comme rappel symbolique d'un acte esthétique-politique dont chacun, à réception, se fait le mémorialiste. » *Et cetera*.

Le travail de LJC Archive sur Cadere prend fin le 25 juin 2004 ; en 2008, une exposition rétrospective de l'artiste est organisée par le musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Il y a fort à parier que le travail de mémoire de LJC Archive a grandement contribué à la redécouverte récente, quoique tardive, d'André Cadere par les institutions artistiques en France. « Mardi 25 juin 2002, carnet # 35. / Envoi d'un courrier électronique à une trentaine de destinataires : Brève notice à propos des parcours de Cadere de 1974 / 1975 et 1976. Ai reporté en titre la référence de la pièce enregistrée chez le notaire : / B 12034000 =35= =44 × 45= / Ce même jour, emprunte un bâton de Cadere à Ernest T. avec qui je recompose la légende dudit bâton : / A 10302000 =35= =4 × 6= / La barre de bois à la main, je déambule dans les salles construites du Musée qui n'existait pas, de 18h30 à 20h. Nombreuses rencontres dont celle, prévisible, de Daniel Buren et celle, ô combien émouvante, de Anton Herbert<sup>42</sup>. »



#Lefevre Jean Claude#[Lecture exposition #23]#Vendredi 13 juin 2014, Palais des beaux-arts, Paris. Photo. Claude Closky.

42. Anton Herbert est un collectionneur d'art belge, ancien directeur du musée des Beaux-Arts de Gand.

## Conclusion

En tant que méthode artistique, LJC Archive met en lumière la complexité des relations dans la réalité de l'art entre pratique et archive, entre histoire et fiction, entre document et mémoire, etc. L'enjeu du travail de la mémoire réside dans la conviction, qui fut aussi celle de Michel Foucault, « qu'il est possible de faire fonctionner des fictions à l'intérieur de la vérité<sup>43</sup> ». Le regard jeté sur l'histoire de l'histoire de l'art<sup>44</sup> ne laisse aucun doute sur le fait que l'histoire de l'art est écrite comme une fiction. Qu'importe ! Il faut simplement exiger qu'elle soit en même temps mémoire, c'est-à-dire respectueuse de – si elle ne peut être fidèle à – l'engagement des artistes, aux idées auxquelles ils croyaient et aux valeurs qu'ils protégeaient. Il ne s'agit pas d'abolir la fiction, mais de la border par la réalité – la vérité – de ces engagements : c'est là le sens de l'attestation existentielle dans le travail de Lefevre Jean Claude. La position de l'artiste est de ce point de vue privilégiée : la mémoire de l'art comme art porte les idées et les valeurs qui sont aussi les siennes propres. LJC Archive définit donc de manière exemplaire l'attitude de l'artiste d'aujourd'hui, en ce qu'elle propose une solution à la crise de la conscience historique, sa pratique étant en même temps connaissance du passé et pratique de l'art, mémoire et projet, mémoire comme projet de l'art : la mémoire de l'art comme art.

Certes, cette conception de l'art va à l'encontre de beaucoup de présupposés et d'axiomes d'une représentation dominante de l'art dans les sociétés occidentales, ce qui assure à Lefevre Jean Claude la « situation de l'artiste escamoté<sup>45</sup> ». « D'après Claude Rutault, note-t-il le mardi 10 juillet 2001, [BZ], je suis un travailleur de l'art... Entendre et comprendre "un travailleur de l'ombre" ». Sa conception de l'art est sans doute trop exigeante pour servir de modèle. Mais le rôle de l'art – comme il a été entendu ici – n'est-il pas d'inventer les possibles et d'expérimenter les virtualités, plutôt que de fournir des solutions consensuelles ? C'est à ce titre que LJC Archive est une pratique exemplaire, c'est-à-dire singulière, comme doit être toute pratique de l'art digne de ce nom.

Leszek Brogowski, Univ Rennes, EA 7472 : Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC), F 35000

43. Entretien avec L. Finas, 1986, cité par Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du xx<sup>e</sup> siècle », 1989, p. 116.

44. Voir le travail pionnier de Leopold D. Ettlinger, « Kunstgeschichte als Geschichte », *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, n° 16, 1971.

45. Samedi 8 mai 1999, [BZ].