Le protocole pour changer l'art. Une collection de Mathieu Tremblin

Leszek Brogowski, Aurélie Noury

▶ **To cite this version:**

Leszek Brogowski, Aurélie Noury. Le protocole pour changer l'art. Une collection de Mathieu Tremblin. Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste, 2012, 26, pp.4. hal-01690935

HAL Id: hal-01690935

https://univ-rennes2.hal.science/hal-01690935

Submitted on 30 Jan 2018

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.

Sans Niveau ni Mètre

JOURNAL DU CABINET DU LIVRE D'ARTISTE

Gratuit gratuit

SANS NIVEAU NI MÈTRE

« Sans niveau ni mètre » est le titre donné par Bruno di Rosa au Cabinet du livre d'artiste, qu'il a conçu et réalisé en 2006.

RÉDACTEURS

Mathieu Tremblin.....
Leszek Brogowski.....
Aurélie Noury.....

13 décembre 2012 / 17 janvier 2013 — **PAPER TIGERS COLLECTION** — Numéro 26

RÉFÉRENCE PAPER TIGER SANS NIVEAU NI MÈTRE N° 26

TITRE REPÈRE DE CRUE

AUTEUR Mathieu TREMBLIN

TEINTE pantone 2748 U

FORMAT L ≈ 50 cm x h = variable

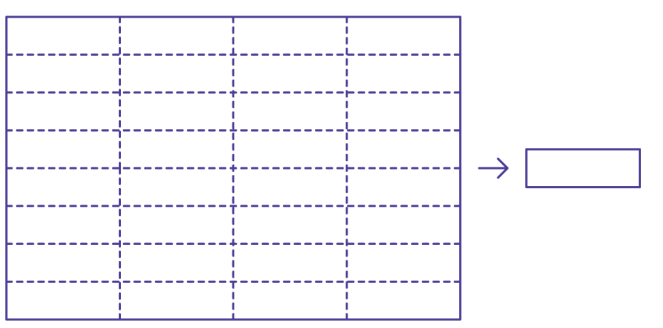
CONSIGNE REPÈRE DE CRUE est une échelle pour mesurer les niveaux de crues passées ou à venir.
À chaque REPÈRE DE CRUE est adjoint au titre la date et le lieu de la crue.

Le motif ci-contre est présenté à titre d'exemple.

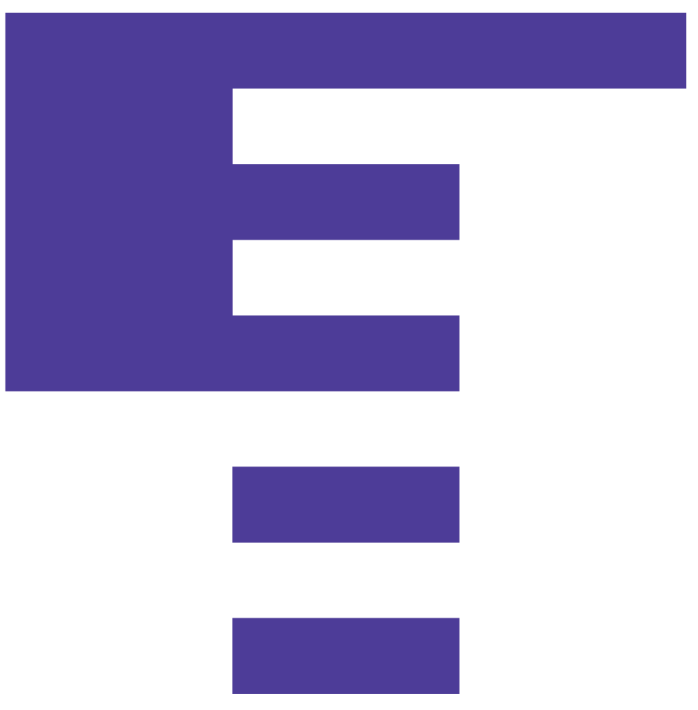
MODULES

x 11

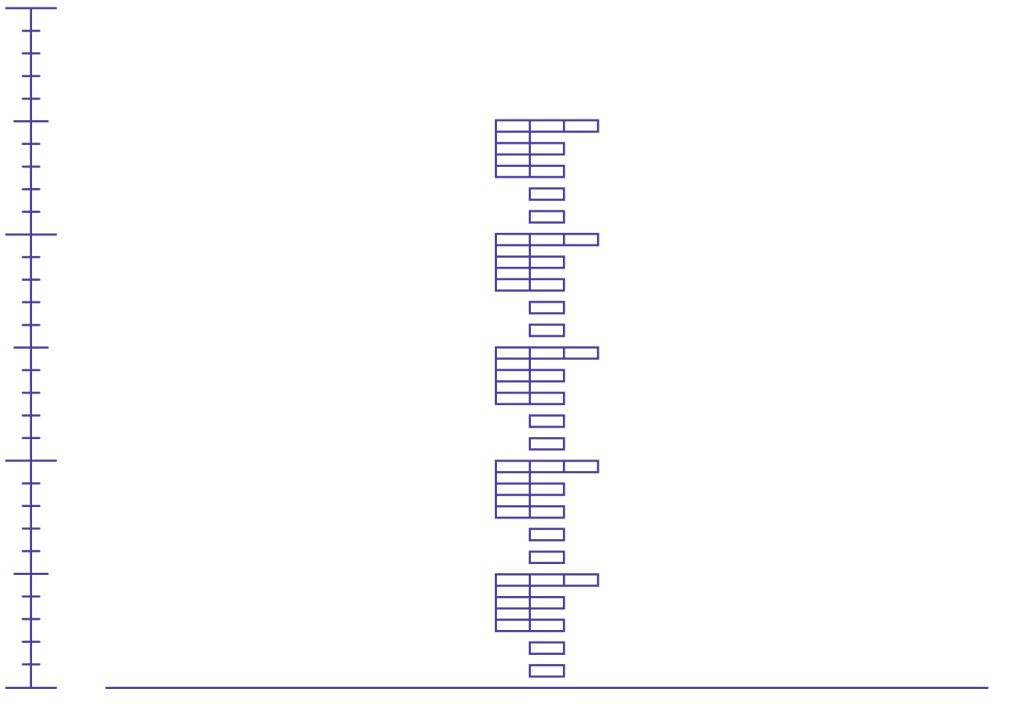
PLIAGES



MOTIF



1:33



Le protocole pour changer l'art : une collection de Mathieu Tremblin

Il faut s'entendre sur le concept de l'art. C'est l'évolution des pratiques qui le détermine, mais lui-même influe non seulement sur notre capacité à écrire l'histoire, mais parfois aussi sur le mouvement des forces historiques qui portent l'art. Le concept du protocole dans l'art semble être de cet ordre là.

Les révolutions artistiques sont d'habitude confidentielles, voire clandestines. Si elles secouent la société, c'est plutôt par la réaction : elles engendrent le sentiment brutal de la fin de l'art, qui accompagne le changement du concept de l'art. Theodor W. Adorno décrit une de ces révolutions qui a conduit à l'effrangement des limites entres les disciplines artistiques [1] et à l'affirmation de l'art au singulier : « les genres artistiques [...] s'efforcent d'aller vers leur généralisation concrète, vers une idée de l'art [2] ». Inspiré sans doute par *L'Idéologie allemande* où Marx et Engels critiquent la « division du travail » au sein de l'art, dont une des conséquences est l'artiste « enfermé dans les limites d'un art déterminé, limites qui font qu'il y a des peintres, des sculpteurs, etc [3] », Adorno interprète cette révolution comme la révolte de l'art « contre toute dépendance à l'égard de matériaux donnés d'avance [4] ». Désormais l'on peut être artiste sans être spécialiste d'aucun art déterminé, et le livre d'artiste, comme le pointe Anne Mœglin-Delcroix, émerge de cette révolution : « Cela n'a donc pas de sens de parler d'"artistes du livre", comme on peut parler de peintres ou de sculpteurs, c'est-à-dire de professionnels d'une technique, écrit-elle. [...] Il est important de comprendre que dans l'expression "livre d'artiste", "artiste" a ce sens non-spécialisé, généraliste, désignant le créateur qui n'est le technicien d'aucun savoir-faire et pour qui tous les moyens disponibles sont bons, pour peu qu'ils servent son projet [5]. »

Lorsque la démarche protocolaire apparaît dans les années soixante, ce n'est plus pour libérer l'art de la « dépendance à l'égard de matériaux donnés d'avance », mais à l'égard de tous matériaux et techniques. Le protocole est consubstantiel à l'émergence de l'art conceptuel dans la mesure où il sépare nettement la conception et la réalisation, l'idée et la matière, le projet et l'exécution. Peut-on alors parler avec Nelson Goodman d'arts allographiques ? Par deux fois non : d'une part parce que ce concept implique encore les arts au pluriel, et d'autre part parce que, lorsqu'on affirme que diverses réalisations sont possibles à partir d'un protocole, ce n'est pas pour admettre que celui-ci décrit une œuvre seulement possible - une œuvre à exécuter. « Bien fait, mal fait, pas fait [6] » de Robert Filliou définit le principe d'équivalence. Les artistes conceptuels identifient l'œuvre précisément à cette brève formule langagière qui semble donner accès direct à son concept. En distinguant soigneusement concept et idée, celui-là étant général en tant que concept de l'art, celle-ci spécifique en tant qu'idée d'une œuvre, Sol LeWitt déclare : « Les idées peuvent être des œuvres d'art ; elles font partie d'une chaîne de développement pouvant éventuellement trouver une forme. Il n'est pas nécessaire que toutes les idées soient réalisées physiquement [7]. » Bien que le marché de l'art en fasse aujourd'hui, les travaux des artistes conceptuels ne sont donc pas des objets mais des idées (protocoles, scénarios ou programmes) et on dira alors que l'art conceptuel a déplacé les accents vers la sphère intellectuelle en désinvestissant la sphère esthétique et matérielle.

Le recours au protocole dans l'art a été motivé par la volonté de mettre définitivement un terme à l'arbitraire et au subjectif dans l'élaboration des formes afin de libérer l'art de tout pathos et de toute sentimentalité, notamment sous ses aspects cultivés, voire institutionnalisés par les *mass media,* publicité comprise. Si le concept du protocole a permis d'écrire l'histoire récente de l'art, c'est notamment parce que son potentiel a marqué un pan entier des pratiques artistiques récentes, ne se reconnaissant pas toujours dans ses motifs initiaux des années soixante. Pour comprendre comment il a pu entraîner d'autres forces de l'histoire, il faut - sans renier l'apport de l'art conceptuel - remonter à l'autre racine des démarches protocolaires, qui se situe dans l'esprit ludique de Fluxus. En effet, mis à part Sol LeWitt, Douglas Huebler ou Lawrence Weiner, ce sont aussi Robert Filliou, Dick Higgins, Milan Knížák, Alison Knowles, Arthur Köpcke, Ben Patterson, Yoko Ono, La Monte Young, Emmett Williams, et beaucoup d'autres qui s'en servaient, John Cage et Allan Kaprow occupant dans cette suite une place à part. Les partitions Fluxus restent dans le domaine public de part leur nature ; Yoko Ono pourrait difficilement réclamer des droits d'auteur à quelqu'un qui « écoute le son d'un caillou qui vieillit » (1963) ou qui peint avec son propre sang « jusqu'à s'évanouir (a) [... ou] jusqu'à mourir (b) » (1960) [8]. Le protocole vise ici à lancer l'idée d'une pratique de l'art accessible à chacun comme on lance une bouteille à la mer. À celui qui la récupère de comprendre le message et, s'il le souhaite, d'introduire l'art parmi ses gestes quotidiens : « Fermez les yeux, ouvrez la fenêtre, ouvrez les yeux ; si la lumière ne vous convient pas, refermez les yeux, refermez la fenêtre, essayez une autre fenêtre [9] », propose par exemple Arthur Köpcke.

Une partie des protocoles de Lawrence Weiner est également restée dans le domaine public - *Collection Public Freehold* [10] - et a directement inspiré la collection *Paper Tigers* de Mathieu Tremblin. Le protocole continue donc à produire ses effets sur la réalité de l'art du XXIe siècle, au-delà de ses visées initiales et de sa postérité immédiate. Un des intérêts de cette collection est qu'elle montre comment un nouveau concept de l'art peut continuer à susciter des pratiques artistiques, et qu'elle permet de réfléchir sur le potentiel du concept du protocole, qui a eu besoin d'un temps historique relativement long pour déployer l'ensemble de ses effets dans la réalité.

C'est en 2010 que Mathieu Tremblin inaugure sa collection [11] : elle réunit des notices d'œuvres, qui sont autant de protocoles prêts à être activés soit dans l'espace urbain, soit dans l'espace d'exposition. Mais ces notices répondent déjà à un protocole, celui que Mathieu Tremblin a défini comme cadre de sa collection : « À partir d'une feuille-module de papier A4 coloré et d'un principe de pliage simple, des artistes sont invités à produire une œuvre à l'économie de moyens et à échelle humaine qui interagit avec la ville finie. » La matière de ces œuvres - le papier - est donc *abordable* quant à son prix, et elle est *facile à se procurer* dans toutes les papeteries ; le présent numéro du Journal du Cabinet du livre d'artiste la rend encore plus *accessible* dans la mesure où sa page centrale, imprimée en bleu, peut servir de matière à une œuvre que chaque lecteur peut activer.

Les œuvres-notices sont disponibles sur le site : www.papertigerscollection.com. Disponibles, mais leurs activations ne doivent pas être anarchiques ; elles sont régies par la licence Creative Commons BY-NC-ND, et elles sont *copyleft.* Il s'agit de régimes du droit d'auteur qui considèrent que le *copyright* (©) et son principe : « Tous droits réservés », est trop restrictif et que - sous sa forme actuelle - il nuit à l'ouverture et à l'accessibilité de la culture. Ces licences juridiques alternatives sont fondées, elles aussi, sur le principe inaliénable de la propriété intellectuelle, mais - sans entrer dans les détails - elles reposent, en l'occurrence, seulement sur les restrictions suivantes : l'obligation de mentionner l'auteur (BY), l'interdiction de tirer un profit commercial de l'œuvre activée (NC = *no commercial*), l'interdiction de réaliser à partir d'elles des œuvres ou produits dérivés (ND = *no derivative works*), et quant au *copyleft,* il interdit surtout, à celui qui entre dans le partage des œuvres *copyleft,* d'ajouter à leur usage d'autres restrictions relatives au droit d'auteur, autrement dit, de se les approprier sous le régime du *copyright.* Les notices de la collection restent donc un bien artistique offert au partage relativement, mais pas entièrement libre.

Sur le site internet de *Paper Tigers* où elles sont accessibles, on peut trouver également les activations déjà effectives de certaines notices. Celles-là ne sont pas insignifiantes par rapport aux notices, même si, selon la tradition conceptuelle, les notices sont déjà des œuvres à part entière, et même si leurs activations sont toujours plus ou mois éphémères (en grec : qui ne dure qu'un jour). Elles ne sont pas marginales ici parce qu'elles témoignent de la facilité avec laquelle l'art peut se glisser dans l'espace public, presque sans moyens, à la seule force de l'initiative artistique. En effet, habitué à des pratiques urbaines, réalisées notamment avec David Renault [12], Mathieu Tremblin a eu maintes occasions pour constater combien il est délicat de mener des interventions spontanées et licites, surtout dans les quartiers neufs des villes où, par définition, il n'y a pas d'espace en friche ou en jachère. De ce constat est née sa collection. À plusieurs reprises, la réalité est venue apporter la confirmation que la légèreté du dispositif, et par conséquent sa simplicité logistique - des feuilles A4 collées avec une simple colle à l'eau -, permet d'exploiter très facilement, avec l'accord des bailleurs, les façades aveugles des bâtiments ou autres murs disponibles, sans endommager d'une quelconque manière ces supports urbains.

Ainsi, lors de la présentation de l'ensemble des œuvres-notices au Cabinet du livre d'artiste, neuf d'entre elles ont pu être activées dans l'espace de l'université Rennes 2 et dans l'espace de la ville de Rennes, à chaque fois avec l'autorisation des autorités compétentes. Quatre sont visibles dans la ville : « Entre guillemets » de Dector & Dupuy mettant en exergue un graffiti, « Affichage libre » d'OX simulant les contours d'un panneau d'affichage, la phrase « Ni fait, ni à faire » prescrite par Éric Watier et « White Noise » de David Renault reproduisant une onde pixellisée ; cinq autres sur le campus Villejean : « Calepinage » de Nikolas Fouré, figurant un mur de parpaings, « Recyclage » de Mardinoir reprenant le logo de la boucle de Möbius, « La Tour de la Belle au bois dormant » de Nicolas Muller, affichant une tour rose fluo au milieu des architectures, « La Marche aléatoire des carrés » de Bruno Elisabeth, dont la réalisation est confiée au hasard et enfin une notice inédite, créée pour l'exposition par Mathieu Tremblin à partir du présent journal et représentant un fragment de l'échelle limnimétrique utilisée pour mesurer le niveau des eaux. À travers cette réalisation, *Sans niveau ni mètre* devient donc matière d'une œuvre qui paraphrase un *mètre* pour mesurer le *niveau* de débordement du campus.

La démarche qui préside à la conception et à la réalisation de ces œuvres est loin de ressembler à celle qui préside à la représentation que la société se fait encore toujours de l'art. On peut donc conclure comme on a commencé, avec Adorno : « L'art peut fort bien ne pas demeurer ce qu'il fut un jour [13]. » Mathieu Tremblin a donné à sa collection le nom de *Paper Tigers* (tigres de papier), qui est la traduction littérale de l'expression chinoise « zhi laohu » désignant - selon Le Robert - une chose apparemment menaçante, mais en réalité inoffensive. C'est peut-être le contraire que réalisent finalement les notices : la puissance de l'art sous les apparences inoffensives du papier.

1. Theodor W. Adorno, « L'art et les arts »[1967], trad. J. Lauxerois et P. Szendy, in *L'art et les arts,* Paris, Desclée de Brouver, 2002, p. 43.
2. *Ibid.,* p. 52.
3. Karl Marx / Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*, trad. H. Auger, G. Badia, J. Baudrillard et R. Cartelle, Paris, Éditions sociales, 1968, p. 434.
4. « L'art et les arts », *loc. cit.,* p. 48.
5. Anne Mœglin-Delcroix, « 1962 et après. Une autre idée de l'art », in *Sur Le Livre d'artiste. Articles et Écrits de circonstance (1981-2005),* Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 356-357.
6. Robert Filliou, *Enseigner et Apprendre, arts vivants,* Paris / Bruxelles, Archives Lebeer Hossmann, 1998, p. 248.
7. Sol LeWitt, « Sentences on Conceptual Art » [1969], in *Sol LeWitt,* catalogue de l'exposition au Museum of Modern Art, New York, 1978, p. 168.
8. Lucy R. Lippard, *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...,* Londres, Studio Vista, 1973, p. 14.
9. *Fluxus International & Co,* Nice, Multhipla Arti Grafiche, Direction des Musées de Nice, 1979, n. p.
10. Voir : Ghislain Mollet-Viéville, « "Collection Public Freehold". Interprétation des *Énoncés* de Lawrence Weiner », *Pratiques. Réflexions sur l'art,* n° 19, automne 2008, p. 94-95.
11. Elle a été initiée dans le cadre du programme Place Publique du BBB - centre d'art de Toulouse.
12. Voir : http://www.lesfreresripoulain.eu.
13. « L'art et les arts », *loc. cit.,* p. 72.

CABINET DU LIVRE D'ARTISTE. Campus Villejean, Université Rennes 2 - Bât. Érève, place du recteur Henri Le Moal, 35000 Rennes (M° Villejean – université). 0299141586 / 0660487696 / noury_aurelie@yahoo.fr www.incertain-sens.org / www.sans-niveau-ni-metre.org. Le Cabinet est ouvert du lundi au jeudi de 11h à 18h hors vacances universitaires et également sur rendez-vous en contactant la coordinatrice du CLA Aurélie Noury.

SANS NIVEAU NI MÈTRE. Le Cabinet du livre d'artiste est un projet des Éditions Incertain Sens. *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste* est publié conjointement par l'équipe de recherche *Arts: pratiques et poétiques* de l'Université Rennes 2, le Fonds Régional d'Art Contemporain de Bretagne et l'École des Beaux-Arts de Rennes. (Le Frac Bretagne reçoit le soutien du Conseil Régional de Bretagne, du ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Bretagne. Le Frac Bretagne est membre du réseau « Platform » / Les Éditions Incertain Sens reçoivent le soutien de l'Université Rennes 2, de la Région Bretagne dans le cadre du dispositif «emploi associatif d'intérêt régional», du Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Bretagne, de la Ville de Rennes et de ses adhérents.)

RÉDACTION. Éditions Incertain Sens, La Bauduinais, 35580 Saint-Senoux, 0299575032, www.incertain-sens.org

Exposition réalisée à l'occasion de la mise à jour de *Paper Tigers Collection.* La collection, dirigée par Mathieu Tremblin, a été initiée en 2010 dans le cadre du programme Place Publique du BBB - centre d'art de Toulouse. Toutes les notices d'œuvres sont *copyleft,* sous licence Creative Commons BY-NC-ND. Achevé d'imprimer à 1200 exemplaires sur les presses des Compagnons du Sagittaire à Rennes, composé en Covington et Baskerville Old Face sur papier Cyclus 80 g. Dépôt légal décembre 2012. ISSN 1959-674X. Publication gratuite. Couverture : Mathieu Tremblin, *Repère de crue,* décembre 2012.

Remerciements à Lionel Larrière, Pedro Peirera, Cécile Poblon, Flavien Sorette, et à l'ensemble des artistes de la collection : Céline Ahond, Atelier deux-mille, Émilie Brémaud, Julie Brusley, Jocelyn Cottencin, Dector & Dupuy, Justin Delareux, Louise Drubigny, Bruno Elisabeth, Eltono, François Feutrie, Nikolas Fouré, Antonio Gallego, David Gauchard et David Moreau, Rémi Groussin, Pascal Le Coq, Hélène Leflaive, Glen Loarer, Richard Louvet, Damien Marchal, Mardinoir, Laurent Marissal*Painterman*, Roberto Martinez, Samir Mougas, Nicolas Muller, Julien Nédélec, Aurélie Noury, OX, Blaise Parmentier, Parole, Philémon, Pied La Biche, Benoît Police, Catherine Rannou, Hubert Renard, David Renault, Rero, Benjamin Sabatier, Frédéric Sallaz, Manuel Salvat, Bertrand Segonzac, Charlotte Seidel, Sébastien Taillefer, Mathieu Tremblin, Vincent + Feria, Éric Watier.