



FLUX NEWS

België-Belgique
P.P.
bureau de dépôt
Liège X
9/2170

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: sept. oct. nov. 2010 • N°53 spécial



La pratique de l’art n’est pas un travail comme les autres

Interview de Jean-Paul Thenot par Lino Polegato

Pourquoi faire de l’art?

A vrai dire je ne sais pas à quoi ça sert de faire de l’art, pour soi ou pour les autres. Simplement je crois que c’est partir d’un endroit pour aller autre part, dans un lieu inconnu et peut être même inexistant... Et chacun est capable de faire ce voyage, pour peu qu’il en ait le désir. Il y a deux phrases à la marge de ta question, qui peuvent y répondre. La première c’est de Deleuze, qui, je crois à propos de Fitzgerald, dit « L’artiste c’est quelqu’un qui a vu quelque chose de trop grand pour lui et qui en revient avec les yeux rongés par ce qu’il a vu ». La deuxième est de Filliou : « L’art c’est ce qui rend la vie plus intéressante que l’art ». La navigation entre ces deux citations permet de rendre compte, à mes yeux, d’une certaine idée de l’art et de la vie.

Soyons concrets... Qu’y a-t-il à voir dans ta pratique de l’art?

Il y a à voir avant tout un questionnement. Mes premières interventions publiques furent des actions avec la participation de personnes inconnues. Deux exemples vont éclairer mon propos. J’ai présenté dans la rue, sur le bord du trottoir, des séries d’objets, comme des ratières, des cordes à sautes ou des cintres à jupes, réalisées depuis la taille normale jusqu’ à des dimensions relativement importantes, c’est-à-dire presque deux mètres. Je demandais aux promeneurs et aux passants ce que ces séries d’objets pouvaient évoquer pour eux, ce qu’ils éprouvaient face à des choses somme toute ordinaires mais aux tailles incongrues et disposés dans un lieu public. Ce qui m’intéressait était l’impact de la grandeur et de la présence fortuite de l’objet, bref la nouvelle signification qu’il pouvait prendre aux yeux d’autrui, à cause de ces deux détournements.

A la même époque, c’est-à-dire en 1970, j’ai réalisé des envois postaux. Ils décrivaient à chaque fois des dizaines d’actions ou d’interventions réalisées par des artistes contemporains comme Arman, Beuys, Wegman, Buren, Heizer, César et beaucoup d’autres. Ce qui est important dans ce travail appelé « Constat d’existence », c’est qu’il était expédié non seulement aux spécialistes directement concernés par l’art, galeristes, collectionneurs, directeurs de musées, critiques, mais aussi et surtout à un public non spécialisé, 300 personnes de toutes catégories socioprofessionnelles, jointes avec l’utilisation statistique de nombre au hasard. A la réception, l’envoi postal pouvait être perçu comme artistique ou non, poétique ou non, tout à fait délirant ou non. Il prenait sa coloration informative selon les centres d’intérêt de chaque destinataire. J’avais inclus le nom de chacun d’eux dans l’envoi, qui ratifiait le travail et lui donnait une existence. Cela dépassait de loin une simple communication...

Par la suite ma pratique a plus pris l’allure d’actes de psychologie sociale tout autant que d’art, puisque le public fut plus ciblé et choisi par des échantillonnages. Les thématiques abordées étaient les composants des œuvres, comme les couleurs, les formes, ou des choix d’identification.... Par exemple je demandais aux personnes ce qu’évoquait pour elles des choix de couleur en différenciant l’expérience sensible des couleurs et leur représentation linguistique ou je leur demandais de s’identifier à une catégorie : quelle sorte de plante elles aimeraient être, quel animal, quelle partie du corps, et ainsi de suite.... Les résultats, en tant que tels étaient utilisables à un niveau sociologique, mais ils étaient montrés dans des lieux d’art, musées ou galeries, comme l’ICC d’Anvers ou chez Yvon Lambert. Ce qui comptait pour moi était essentiellement le dispositif mis en place et le questionnement qui s’opérait au niveau de chaque personne. Les questions étaient celles que ne posaient pas les instituts de sondage et je renvoyais aux gens systématiquement la totalité des réponses obtenues... Puis les questionnements sont devenus plus politiques et plus sociaux, mais toujours auprès de groupes de personnes, comme sur le mode de vie dans un village de Bretagne, réalisé avec Janine Manant ou dans des groupes thérapeutiques, surtout en utilisant la vidéo, proche en cela de ma pratique de psychothérapeute, qui elle aussi questionne, dénoue et aide à la découverte d’un sens...

A propos quelle est ta formation?

Après des études universitaires où je fus l’élève de Jean-François Lyotard, et quelques années d’analyse, j’ai travaillé dans une institution recevant des enfants et des adolescents présentant des troubles de l’identité et de la communication. Mais je me suis toujours intéressé à l’art. Henri Michaux, qui écrivait, peignait et expérimentait l’usage d’hallucinogènes à la fois dans une dimension de poésie et de recherche d’un savoir sur l’être, était pour moi une sorte de modèle d’approche des phénomènes de la vie. A cette époque les nouveaux réalistes s’étaient réparti le monde à partir de quelques modes d’action, Rauschenberg avait eu un prix à Venise, le Pop s’implantait et les images commençaient à prendre une importance accrue... De va et vient entre art et psychologie, j’ai passé mon doctorat de psychologie clinique...J’ai donc à cette même époque fréquenté des milieux de l’art, critiques et artistes, comme François Pluchart, Pierre Restany, certains des nouveaux réalistes, Jean-Pierre Raynaud, Gina Pane, Journiac, Jean Marc Poinot, Fred Forest, Hervé Fischer... et j’en oublie. Mais j’ai toujours tenté d’expérimenter et d’établir des liens transdisciplinaires entre mes différentes activités. Toutes mes interventions avaient lieu à la fois dans le champ artistique spécifique avec ses circuits officiels et institutionnels (le musée, le marché de l’art, la galerie, les critiques et le micromilieu artistique élitare) et dans le champ social global. Ma démarche était engagée dans la voie d’un questionnement sur l’imaginaire, le social et l’idéologie esthétique. Parti d’une analyse esthétique, j’en suis rapidement venu à une critique sociologique du système artistique avec l’intervention sur la cote des œuvres d’art et leurs équivalences financières et quelques autres. Et celle sur l’écriture et l’engagement

public, réalisée dans le cadre du Festival International du Livre, à Nice, avec Jean-Pierre Giovannelli, où notre pratique a visé à démystifier la création et le livre, au niveau des conditionnements mentaux et socio-économiques. Avec le recul du temps cela apparaît très utopique et proche des idées de Marcuse et de l’Ecole de Francfort...Mais le monde à changé : à cette époque les lois sur la peine de mort, ou l’avortement n’étaient pas votées, Internet n’existait pas, des caméras de surveillance n’étaient pas à chaque carrefour... la consommation et la production économiques étaient en plein fonctionnement...Il est évident qu’aujourd’hui il serait difficile de s’installer en centre ville avec des ratières de deux mètres sans voir débarquer illico une poignée d’agents diversifiés ...

Quelle était ta motivation ?

La motivation première de quelqu’un qui se décide à faire de l’art est souvent difficile à cerner. Il y a un cheminement psychique et matériel qui aboutit souvent à un objet, pour soi d’abord et pour autrui, dans un deuxième temps, c’est-à-dire quand on décide de le montrer et de ne plus le garder pour soi. Bien sur il y a le désir d’expression, sous l’impulsion d’un ego plus ou moins important et mégalomane, le désir de faire parler de soi, d’être reconnu et qu’on vous aime. Mais, sous cet aspect théâtralisé, il y a une motivation essentielle, celle d’accepter ou de refuser l’existence, avec les moyens qu’on a, psychiquement, à sa disposition. Ainsi la motivation première est comme pour tout individu, sans doute le besoin de socialiser les questions qui nous tourmentent, questionner à partir de ses propres interrogations, ce qui rend l’art comme une sorte d’acte de participation au monde et à autrui...

Quid du mouvement d’art sociologique ?

Il se trouve que pour moi, le matériau essentiel de l’art tel que je le pratique est l’imaginaire et le champ social. D’autres artistes ou chercheurs travaillaient dans le même courant, ce qui est normal, lorsqu’une idée traîne, au moins cent personnes ont la même idée au même moment. Certains privilégiaient le rapport au corps dans la société, comme Gina Pane ou Journiac, d’autres un aspect plus social ou critique... L’Art Sociologique s’est senti proche de certains artistes, même si le mode d’approche se révélait différent ou avec des implications plus spécifiques. Citons entre autres Hans Haacke, Antonio Muntadas, John Latham, Alain Snyers, Horacio Zabala, Charles Martel, Les Levine, Léa Lublin, Jacques Pineau, Adrian Piper ou Bertrand Lavier...Nous nous sommes réunis plusieurs fois, une petite quinzaine, chez Michel Journiac. Et rapidement une option étroite d’un art sociologique a été définie et adoptée par trois personnes, avec dans la foulée la publication d’un premier manifeste dans le journal « Le Monde » , en octobre 1974, signé de Fischer, Forest et Thenot, un texte général mais qui pointait l’idée de communication, de lien social et de travail transdisciplinaire à accomplir.

Il y avait tout de même un paradoxe à unir les termes art et sociologie ?

Le domaine de l’art est par excellence celui où s’affirment des valeurs contre lesquelles s’est constituée la sociologie, d’où l’aspect provocateur évident, qui s’empare du cliché opposant subjectif et objectif, individuel et collectif, l’inné à l’acquis ... on pourrait continuer ainsi longtemps... Il s’agit d’une pratique de questionnement, à visée éthique, où la communication est au centre des échanges et des productions, non pas au sens publicitaire, mais au sens échange, dialogue, discours vrai et authentique. Il s’agit de notre position d’individu dans nos rapports à autrui, position existentielle que j’évoquais à l’instant. A mes yeux il ne s’agissait pas, tu l’as bien compris simplement d’art, mais d’une pratique sociale, voire philosophique, au prétexte de l’art. Ce qui veut dire qu’au travers cette expérimentation qui se déroulait tant dans le social que dans l’art, il pouvait se mettre au point une nouvelle approche plus sensitive dans les sciences sociales et humaines et contourner le positivisme contraignant qui y régnait et y règne encore.



Pièges à rats. Intervention dans la rue, Mainvilliers, 1969. Photo Daniel Pype



Cordes à sauter. Intervention dans la rue, Chartres, 1969. Photo Daniel Pype

Jean-Paul Thenot a développé dès les années 1970 une pratique artistique articulée autour de la communication. Co-fondateur du Collectif d'Art Sociologique (Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thenot), en 1974, il a participé à des manifestations internationales dans des musées, des galeries et des institutions. Il a représenté la France à la 37° Biennale de Venise. Egalement docteur en psychologie clinique et psychothérapeute, il a mis au point une méthode thérapeutique utilisant la vidéo et publié articles et ouvrages, dont, *Vidéothérapie: l'image qui fait naître* (1989) *Les sorciers face à la science, le paranormal, faits et preuves* (2004) et *Cent Lectures de Marcel Duchamp* (2006).

n'importe quoi... C'était de l'animation culturelle, ou du festif à tout prix dans le sens le plus galvaudé et le moins créatif...

Et puis les technologies informatiques ouvraient indubitablement un nouveau monde, un nouveau langage, un nouvel imaginaire. Elles commençaient à modifier par l'immédiateté, la qualité et la quantité des échanges. Le passage au numérique a modifié notre mental, nos modes de pensée : images de synthèse, dispositifs interactifs et hybridations diverses...

Faut-il continuer à faire de l'art ?

Chacun des membres a repris un chemin séparé. Pour ma part, je me suis engagé dans le chemin de l'écriture et de mon travail de psychothérapeute, à défaut de me fasciner comme Marcel Duchamp pour le jeu d'échecs... J'ai longtemps pensé qu'il était inutile de poursuivre une pratique artistique dont le lien avec la création était trop peu distinct, en d'autres termes créer uniquement pour vendre. J'ai pensé que l'artiste n'avait plus sa place dans une galerie, qu'il était déplacé et incongru, encore plus que le ready made lorsque celui-ci a été inventé... J'ai décidé sinon une sorte de grève de la création, du moins une grève du visible et du montrer. Je n'ai plus rien produit ni montré publiquement pendant de longues années.

Il est vital de faire un retour sur soi quand l'activité consciente est dans un cul de sac ou s'est laissée enfermer dans un système d'idées fausses ou de projets irréalisables. Et parfois il faut savoir faire le vide pour produire l'acte nécessaire. L'incapacité à faire le vide engendre angoisse, répétition, rigidité, voire la folie. J'ai en quelque sorte réalisé un service minimal en interne, d'où la revendication d'une pratique thérapeutique comme véritable pratique artistique, c'est-à-dire travaillant essentiellement au niveau existentiel.

Ce serait cela l'esthétique du Tao ?

Effectivement j'ai utilisé le terme « esthétique du tao ». Pour moi c'était faire affleurer l'œuvre entre le vu et le non vu, comme une palpitation vivante. Il s'agissait d'éveiller, de montrer ce qu'on ne voit pas, de prononcer ce qu'on n'entend pas, de ressentir ce qui n'apparaît pas. Bref éveiller l'individu à sa sensibilité propre, en tant que conscience et présence au monde. Sans doute peut on continuer à faire de l'art, si c'est se changer soi même et changer les autres pour changer le monde.

De nos jours l'originalité a fait son temps, la surenchère avant gardiste du nouveau à tout prix est finie, à preuve les redites ou citations diverses dans la production actuelle, ce qui rend les choses parfois assez pathétiques.

Il y a trois niveaux d'intervention dans le champ artistique, le niveau commercial, c'est-à-dire les galeries et les collectionneurs, le niveau symbolique, les amateurs, ceux qui viennent voir et le niveau critique, ceux qui ont un point de vue historique, et interprètent le travail en le mettant en

rapport avec la création et l'état du monde. Le travail artistique ne se situe plus à mes yeux dans la production d'objets ou de peintures ou même de concepts qui sont des objets potentiels, mais dans une approche au niveau de la subjectivité et des phénomènes psychiques qui entrent en jeu, un sorte de positionnement existentiel, une poétique du travail de l'être, bref ce qu'il produit autour de lui, et non pas dans la vérité du commerce ou même au niveau du discours de la critique. Il ne faut pas confondre sa propre création, le vrai but de sa pratique avec la réception, au niveau critique ou commercial. Car la pratique de l'art n'est pas un travail comme les autres...

Des projets ?

Actuellement je fais des histoires en quelque sorte... Tout d'abord une sorte d'histoire de l'art par la marque déposée par chaque artiste, à savoir une sorte de musée des signatures. Le nom, la signature de l'artiste comme marque de fabrique est devenu le seul référent du marché. Elle est, au strict niveau visuel une véritable mise en scène de chaque artiste. Elle se présente aussi comme la trace d'un double corps quasi immortel de l'artiste, non pas celui physique, altérable et corrompible mais celui intouchable et glorieux qui a pour nom Vinci, Goya, Rembrandt et beaucoup d'autres...

Une autre chose me tient à cœur, une relecture de performances réalisées par des artistes, depuis trente ou quarante années. Je fais un court récit de chaque action où une description faussement objective précède une interprétation se voulant ouvertement subjective. A de vraies précisions succèdent des glissements de sens, des jeux de langage voire des calembours, dus à la musicalité de certains mots. C'est réintroduire le langage face à la réification objectale et la dictature des images comme souvenir d'histoire de l'art, autant que comme programme d'exposition, de réalisation de « partitions », au sens musical du terme. J'y travaille en collaboration avec Jean-Paul Amour, et nous aimerions que ces récits soient semblables aux aphorismes chinois, qui disent et ne disent pas et suggèrent en fin de compte toujours autre chose que le sens explicite, à qui l'on peut attribuer mille significations ...

Enfin un « Cabinet de l'attente de l'inattendu » sera mis en place, où Judith Kazmierczak sera mon assistante, pour questionner l'acte de voyance qui est à la fois tabou, ambigu, porteur de refoulement et d'interrogations. Rejeté hors du champ de la recherche par des rationalistes obtus, il est par contre pris en compte par des savants et des physiciens de renom, comme Rémy Chauvin, Jean Charon, Bernard d' Espagnat ou Olivier Costa de Beauregard. Pour notre part, nous le considérerons comme un opérateur esthétique, qui parle d'invisible, de potentiel et d'à venir, en tout cas de rien de visible, de concret qui attire l'œil puisque sa dimension est cachée. Le savoir secret du passé, du présent et d'un futur potentiel y circule par le biais des symboles et du langage, en une métaphore esthétique de la stratégie du jeu existentiel... Là, il n'y aura pas que les artistes qui s'exposent. Chaque visiteur pourra s'il le désire lui aussi « s'exposer »... L'acte de voyance est-il de l'art ou de la vie, quand y a-t-il art ou vie ? ...

Le mot de la fin ?

Le paradoxe de l'art pourrait s'exprimer en paraphrasant une assertion de Lacan concernant l'amour. Car l'art c'est proposer ce qu'on n'a pas ou ce qu'on ne connaît pas de soi à d'autres personnes qui n'en veulent pas forcément. Voilà en quoi la pratique de l'art n'est pas un travail comme les autres, car toute œuvre se crée dans la fiction de l'autre...

“Ghosts of art”

Jean-Paul Thenot
24 septembre au 16 octobre 2010
galerie Flux, 60 rue Paradis, 4000 Liège
Rens. T.: +32 4 2532465

L'objectif était ambitieux, il se voulait une rupture avec une pensée rigide. Pour résumer, son projet était à la fois, politique, épistémologique, sociologique, et artistique.

Politique tout d'abord: Il s'agissait de chercher des failles dans le système, de viser une sorte d'auto gestion de la pensée en préconisant un changement au niveau des consciences individuelles, ce qui permettrait à la société de se modifier.

Epistémologique : en abandonnant la notion d'objectivité dans l'action cognitive, en gros il fallait passer dans les sciences humaines, de l'univers de Newton à celui d'Einstein et de la physique quantique, les questions posées accroissant la liberté de l'individu, alors que les réponses, codifiées par le pouvoir asservissent, en imposant ses représentations dans lesquelles sont inscrites ses limites.

Sociologique : intervenir dans le tissu social pour exercer une fonction interrogative et critique, qui n'a rien à voir avec le marketing ou la propagande et serait plus proche de la recherche action ou de l'analyse institutionnelle.

Artistique enfin : l'utopie serait un art sans objet matériel ni galerie ni musée... Concrètement, l'affirmation d'une rupture où l'artiste devient le stimulateur de la créativité de l'autre, avec une redéfinition du rôle de l'art. L'art deviendrait sous cet angle une sorte de pratique philosophique, où artiste et philosophe se confondent dans l'image du taon de Socrate.

Mais j'aime penser qu'Orson Welles faisait de l'art sociologique, en déclenchant une ruée et une panique hors des villes, lorsqu'il faisait en sorte que fiction et réalité s'entrechoquent dans un esprit de provocation avec son émission de radio, où il racontait l'invasion des martiens ...

Pourquoi ce mouvement a-t-il capoté ?

On pouvait le voir comme un mouvement global, peut être un peu comme le surréalisme ou je ne sais quoi... A cette époque des utopies, l'Art Sociologique a soulevé un certain intérêt chez des critiques d'art, François Pluchart, Pierre Restany, Bernard Teyssède, Otto Hahn, Jean-Marc Poinot, Jacqueline Fry, Jean-Jacques Leveque, Jean-Louis Pradel, Franco Torriani, Franck Popper...ainsi que chez des sociologues, des philosophes ou des universitaires, comme Jean Duvignaud, Edgar Morin, Abraham Moles, Vilem Flusser, Jules Gritti, Derrick de Kerckove, Alfred Willener, Blaise Galland, Jean-François Lyotard, René Berger, Mario Costa, Paul Virilio...Mais après quelques années tout a implosé au moment où le mouvement entraînait dans une période d'institutionnalisation.

Nous avions organisé des expositions, en France et en Allemagne, en invitant d'autres artistes, nous avions publié des textes, réalisé des travaux en commun, initié l'Ecole sociologique interrogative, où nous faisons intervenir des praticiens de diverses disciplines, médecins, architectes, sociologues.... Notre projet de révolution artistique, sociale et philosophique s'est enlisé dans des luttes de pouvoir, dans une dérive artistique et mégalomane. Nous n'avons fait que reproduire les luttes d'ego, avec l'occultation ou le plagiat du travail de certains, le peu d'appétence dans les projets collectifs et un net processus d'usure. Le Collectif mourut figé dans les cadres formels qu'il avait dénoncés. Pour en tirer les conséquences, il n'y avait pas d'autre solution que de dissoudre et de saborder le Collectif.

Pour ma part, j'estimais qu'on n'avait réalisé aucune de nos ambitions originelles, à savoir la reconstruction d'une approche non positiviste des pratiques sociales. Notre pratique n'était devenue qu'une pratique d'art parmi d'autres, avec une glose théorique pesante et universitaire. Loin de nous flottait l'ambition originelle que l'art fonctionne hors des réseaux habituels, qui sont strictement économiques, c'est-à-dire qu'il s'articule dans la cité au niveau symbolique et critique et non strictement dans le champ de la production et de la consommation.

Il faut dire aussi que l'art sociologique avait trouvé des suiveurs, ceux qui arrivent lorsque tout est défriché, que les idées neuves s'émoussent et que, lentement, ce qui avait valeur de questionnement n'en avait plus beaucoup. Cela aboutissait à une sorte de démagogie participative : tout le monde a quelque chose à dire sur

L’artiste et la signature: les effets d’un court-circuit

La signature, indéniable figure de l’auteur, revêt-elle encore une fonction d’autorité, d’authorialité, d’authenticité par rapport à l’œuvre d’art et attribue-t-elle encore à celle-ci une valeur de marché, une légitimité ? C’est le défi lancé par le sujet, à l’identité composite, qui porte le nom et la signature de Jean-Paul Thenot.

Pourquoi, à un moment donné de son parcours de connaissance, de science cognitive, d’intelligence émotionnelle, sur le plan de sa vie publique et privée, Jean-Paul Thenot a-t-il décidé de se présenter à nouveau sur la scène artistique avec une œuvre qui coïncide avec la signature, objet en bois à trois dimensions, et avec la reproduction de la signature d’autres protagonistes de l’histoire de l’art? Ce signe en italique, personnel, que l’on trouve généralement en bas à droite d’une œuvre et qui la légitime du point de vue artistique, se libère de la toile, du support, quel qu’il soit, et devient tridimensionnel, et grâce à cette physicité ainsi acquise, projette son ombre sur la paroi. A travers ce geste, Thenot semble s’être mis en contact avec une procession de fantômes qui attendaient avec impatience à la porte: fantômes du pouvoir, doubles de sujets en voie de disparition, qu’il a choisi d’emprisonner, une fois de plus, dans les circonvolutions labyrinthiques de l’écriture manuscrite.

La lecture de gauche à droite et de droite à gauche, dans certaines cultures, autoriserait, dans la signature d’auteur, une familiarité avec le développement linéaire de l’anagramme, où le signifiant n’est pas nécessairement lié au signifié. En courant le risque de déplacer l’attention du sujet vers l’objet, à l’intérieur duquel s’incarne le nom de l’auteur, Thenot fait le contraire de Duchamp, qui avait nié toute valeur au *ready made* en soi pour l’investir dans le sujet, dans son intention, dans l’interprétation de l’observateur. Lorsque Duchamp défie les conventions, il va jusqu’à adopter les pseudonymes de Rose Sélavy et de R. Mutt, tandis que le défi de Thenot est de se servir de la signature de l’auteur pour produire un court-circuit interne entre le signe et le corps. N’oublions pas que, grâce à son orientation transdisciplinaire, comme artiste, performer et écrivain, il n’a jamais cessé de faire interagir le virtuel avec l’actuel, le matériel avec l’immatériel, en provoquant même les passants, *on the road*, en les confrontant à des objets hyperdimensionnés et en enregistrant leurs réactions. Le choix de Thenot de produire la signature contre toutes les autres signatures d’auteur, y compris la sienne, pour en faire tautologiquement une œuvre, ne peut être compris, pour éviter tout malentendu, que si l’on tient compte des décisions qu’il a prises tout au long de son parcours linguistique, esthétique, politique, ontologique et à la lumière de ses expériences. En effet, en regardant les *Signatures* de Jean-Paul Thenot, on peut y lire la provocation, qu’en tant qu’artiste et homme de pensée, il n’a jamais cessé d’opposer à lui-même et aux autres: à partir de 1969, avec ses *Constats d’existence*, des enquêtes statistiques, menées par voie postale, basées sur des tables de nombre au hasard, où il recourt au paradoxe selon lequel, pour certifier qu’il existe, il déclare les gestes «artistiques» qu’il ne fait pas; lors de son intervention en 1978, en collaboration avec l’artiste Jean-Pierre Giovanelli, dans le cadre du *Festival International du Livre* de Nice, *Nous sommes tous des écrivains*; en parodiant la culture et le marché, en 1980, avec *Art étalon et conserve culturelles*; avec la mise en œuvre d’un monument commémoratif et symbolique dans *Hommage aux artistes inconnus*, en 1981.



La trace du corps glorieux de l’artiste, Goya, 2008, photo Jean-Paul Thenot.

Sur le fond d’une *archéologie du savoir*, où résonnent les noms de Foucault et de Deleuze, les signatures de Thenot, en tant que documents, se monumentalisent, se découvrent, en ne craignant pas de perdre en lisibilité pour gagner en visibilité. Mais à quel prix? En perdant de sa valeur en tant que témoignage et preuve documentaire du signe manuscrit, ou en gagnant de l’importance parce qu’elle devient un rappel à la mémoire, comme le veut l’étymologie latine? Cependant, le monument ne porte-t-il pas en soi une connotation funéraire? Peut-être que cet aspect «cimetière» est uniquement visuel, face à tous ces monuments équestres, ces statues, ces obélisques, ces pierres tombales, ces bas-reliefs, ces plaques commémoratives, ces sculptures, présents dans les places et les rues de nos grandes villes et qui font désormais partie de notre imaginaire.

Évidemment cet auteur d’œuvres, de manifestes, de *performances*, de livres, d’interprétations dans le domaine de la critique, de l’esthétique, de la psychologie, de la philosophie, de la psychanalyse lacanienne et de l’art-thérapie, a voulu mettre en jeu, en le réifiant, l’un des signes, les plus immatériels, discutés, controversés et emblématiques qui ont, dans l’histoire de la culture, connoté le sujet et

la fonction de l’auteur, en en faisant un objet à exposer et à restituer au système de l’art, de la critique et du marché contemporains.

Foucault n’affirmait-il pas, en se référant à Beckett, *Qu’importe qui parle, quelqu’un a dit. Qu’importe la notion d’auteur... car la trace de l’auteur se trouve seulement dans la singularité de son absence?* Le philosophe Giorgio Agamben nous le rappelle dans son livre *Profanations*, où il remarque que le geste du refus de la fonction d’identité en confirme la force irréductible. Le fait de poursuivre la mort de l’auteur, tout comme Hegel poursuivait la mort présumée de l’art, de considérer la névrose obsédante de l’auteur comme une sorte de maladie chronique d’auto-référentialité, a connu, à la fin des années soixante avec Barthes, Derrida, Lacan, Sollers et Kristeva, son moment historique, mais son ombre longue s’est ponctuellement présentée par la suite pour orienter les processus de lecture et d’attribution de valeur. Comme ancien élève de Jean-François Lyotard, en tant que représentant de la post-modernité, Thenot recourt à la subversion du geste, à la remise en question des conventions, du stéréotype, de la logique partagée, en ouvrant aux énergies pulsion-

nelles, des espaces de connaissance dans l’œuvre et en enregistrant, au niveau individuel et collectif, dans le système de consommation d’une société globalisée, la présence de machines désirantes, l’urgence d’économies libidinales. Dans son ouvrage *No logo*, la journaliste canadienne Naomi Klein nous apprend que l’une des stratégies du capitalisme multinational consiste à investir paroxistiquement dans la signature, sous forme de marque et d’image publicitaire, l’argent économisé, ces vingt dernières années, en faisant produire les marchandises par la main d’œuvre sous-payées du *Tiers monde*. En revanche, pour ce qui est de l’aspect romantique du thème de la signature, comment oublier l’eau de toilette mythique lancée par la styliste Carven en 1946, *Ma Griffe*, c’est-à-dire, mon empreinte, ma trace. Chez Thenot, toutes les argumentations et citations de son dernier texte *Le Point de Disparition de l’art*, en particulier les chapitres intitulés *La signature comme trace du corps glorieux de l’artiste*, *Entre représentation et sens*, *De la signature à la marque*, *Mettre le feu à l’art*, ne manquent pas d’être lucides, radicaux et résolutoires, mais paradoxalement créent également un court circuit qui, d’un côté innocente la signature d’auteur et reconfirme la légitimité de sa valeur dans tous les domaines, et de l’autre la garde sur le banc des accusés, pour la juger et la liquider, comme déjà *l’époque de la reproductibilité technique*, chère à Walter Benjamin, avait prévu la liquidation de l’aura culturelle et sacrée de l’œuvre d’art. Cet écart d’ambiguïté où l’artiste lui-même place son travail actuel sur la *Signature*, semble entrer dans la logique de son opération méta-artistique et méta-critique, selon la thèse exposée par Jean Baudrillard dans *Pourquoi tout n’a-t-il pas déjà disparu?*, et selon laquelle une œuvre survivrait uniquement quand elle disparaît, ou comme l’avait annoncé Blanchot, lorsque sa vie est temporairement suspendue, au moment d’un indécidable, *Arrêt de mort*, pour disparaître finalement dans *l’Entretien Infini de l’écriture*. Voilà que la question de la mort de l’art se présente à nouveau en vue de sa survie.

Comme artiste de la communication, comme théoricien d’une *Esthétique du Tao*, comme élaborateur d’une poétique de l’être, avec ses *Signatures*, Jean-Paul Thenot entend peut-être témoigner que toute signature est en même temps unique et ne peut être reproduite mais est pourtant indéfiniment répétée. Elle est subjective et subjectuelle, dans le sens qu’elle n’est pas le double d’elle-même ni son propre perturbant, mais une répétition différée dans le temps et dans l’espace, jusqu’à ce qu’elle entre dans la dimension de l’imaginaire, dans une sorte de quatrième dimension du sujet.

Viana Conti

Traduit de l’italien par Paola Pioli
Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n’a-t-il pas déjà disparu?*, Éditions de L’Herne, 2007, Paris.

LE POINT *DE DISPARITION* *DE L'ART*

Extraits, Flux News n°49

« L'art lui-même n'existe, à l'époque moderne, que sur la base de sa disparition - non seulement l'art de faire disparaître le réel au profit d'une autre scène, mais celui de s'abolir lui-même au fil de son exercice (Hegel). C'est en cela qu'il faisait événement, qu'il était un enjeu capital – je dis bien « était », car aujourd'hui l'art, tout en ayant disparu ne sait pas qu'il a disparu, et ça c'est le pire, il poursuit sa trajectoire en coma dépassé. Et il devient le paradigme de tout ce qui survit à sa propre disparition. »

Jean Baudrillard

La signature comme trace du corps glorieux de l'artiste

Quelque part, Bresson disait que le cinéma, avec ses images, est l'art de ne rien représenter. Sans doute voulait-il dire qu'en art, ce qui est en jeu, c'est autre chose que l'image parce que l'art, c'est faire voler en éclats la réalité, puis la recomposer. En rappelant ce propos dans une interview¹, André S. Labarthe affirme que si l'on filme un verre on verra seulement son image. Autrement dit on aura sa représentation imagée, mais pas le sentiment de la présence ou de l'existence de ce verre. Il ajoute: « Imagine maintenant qu'à l'instant de la prise de vue – la caméra tourne, etc. – le verre tombe et se brise. La caméra a enregistré le désastre. Projection. Et là, à l'instant où, sur l'écran, le verre se brise, on a le sentiment très fort que le verre est là. Il aura donc fallu sa disparition violente pour que sa présence s'affirme. Mais trop tard. » Faut-il penser avec lui que l'art, comme le cinéma a besoin d'introduire la mort ou le moment de la disparition d'un objet pour parler du monde avec un peu de sérieux ?

Il faudrait mettre en valeur les œuvres des créateurs, des artistes, des inventeurs, en musique, en littérature, en sciences ou en autre chose, comme Labarthe met en valeur le verre, au moment où il se brise. Il faudrait en quelque sorte les faire disparaître pour les faire survivre à leur propre disparition. Cette idée est proche, chez Baudrillard², que je me fais un plaisir de citer: « En se représentant les choses, en les nommant, en les conceptualisant, l'homme les fait exister et en même temps les précipite vers leur perte, subtilement les détache de leur réalité brute. Ainsi la lutte des classes existe à partir du moment où Marx la nomme. Mais sans doute n'existe-t-elle, dans sa plus grande intensité, qu'avant d'être nommée. Après, elle ne fait que décroître. Le moment où une chose est nommée, où la représentation et le concept s'en emparent, est le moment où elle commence de perdre de son énergie – quitte à devenir une vérité ou à s'imposer comme idéologie. On peut en dire autant de l'Inconscient et de sa découverte par Freud. C'est quand une chose commence à disparaître que le concept apparaît. La chouette, dit Hegel, se lève à la tombée du jour. »

Les nommer donc ? Les conceptualiser ? Faut-il séparer l'histoire quotidienne et l'histoire de l'imaginaire des créateurs ou des inventeurs, qui sont de leur époque mais qui appartiennent aussi à un autre temps, à un autre monde – à un « autre moi » dirait Pierre Bayard – qui obéit à ses propres rythmes et auquel nous n'avons pas forcément accès ? Car

l'œuvre, quelle qu'elle soit, est irréductible à la personne que nous pourrions physiquement croiser au détour d'une rue. Faut-il, en d'autres termes et à partir des travaux de Kantorowicz, reprendre les manières de distinguer les deux corps du roi, comme le fait Pierre Michon³, pour les appliquer aux artistes et aux créateurs: un corps physique, mortel, visible, exposable, altérable, corruptible et un corps éternel, sacré, comme intouchable, déjà quasi glorieux et incarnant quelque transcendence ? (...) Dans cette perspective, la trace de ce corps glorieux de l'artiste, c'est sa signature même, objet sacré et marque vénérable, symbolisant ce qu'il a apporté aux hommes et au monde. Ce signe, ce paraphe, cette signature de l'artiste vient accorder le label d'authenticité à sa pensée et à ce qu'il a apporté au monde, en même temps qu'elle le distingue de la multitude.

Entre représentation et sens

Michel Thévoz⁴ note que « La signature semble dessiner à la manière d'un chemin de contrebande la frontière du lisible et du visible, du code et de la trace, de l'âme et du corps ». Cette signature semble exprimer mieux que tout ce qui reste des corps glorieux lorsque les corps mortels ont déjà disparu. C'est pour toutes ces raisons et bien d'autres encore que nous avons décidé de nous consacrer⁵ à la signature comme au sujet finalement exclusif de l'approche critique de l'art : à l'esthétique graphique, à la symbolique économique, et marchande ainsi qu'à son aspect transcendant, qui peut renvoyer d'une certaine manière à l'impermanence. (...) Si on amplifie la signature, elle prend une valeur figurative au même titre que le sujet d'un dessin ou d'une sculpture. Une signature magnifiée « qui aurait outrepassé l'espace transitionnel qui lui est usuellement imparti dans un coin de l'œuvre, une signature qui s'illimenterait dans les deux sens jusqu'à défaire l'articulation du lisible et du visible fait littéralement communiquer le scriptural, le figural et le sculptural⁶. » Si l'on utilise les signatures comme des productions non tempérées, en réalisant des œuvres monumentées qui outrepassent ce qui est visuellement et rationnellement imparti, on n'a à justifier ni le contenu ni la forme de ce qu'on exprime et l'on peut se sentir affranchi de toutes les règles de la communication « avec ce langage étranger aux règles de compréhension, parce qu'il recourt d'une certaine manière à l'archaïsme ». Elles agissent alors expansivement « comme des agents de magnification universelle et s'achament contre le corps de la lettre à détraquer le fonctionnement de l'image »⁷.

De la signature à la marque

Dans l'art d'aujourd'hui la valeur financière de marchandise a une importance considérable. La marchandisation fait que chaque artiste, Van Gogh, Bacon, Giacometti et les autres, est une sorte de marque avec une cote, comme les entreprises qui sont cotées en bourse. L'artiste est devenu un fétiche et sa signature un logo, à l'égal de n'importe quelle marque de soda, de dentifrice, de montres, d'automobile ou de vêtement de luxe. La seule critique concevable actuellement est d'exposer ces marques, ces fétiches et ces signatures, comme autant de cotes



"Mettre la dernière main à l'oeuvre, c'est la brûler. Van Gogh, Modigliani, Breughel, Murillo ... Photo J-P Thenot, 2009.

variables, analogues aux variations du CAC 40, mais tout aussi déconnectées de la santé réelle de l'entreprise ou de l'artiste producteur, tant au niveau quantitatif que qualitatif. Bref, les œuvres elles-mêmes sont désormais inutiles. (...) Faudrait-il brûler œuvres et marques stockées ici ou là, pour nettoyer les écuries d'Augias de l'art contemporain qui prétend, mort-né, poursuivre son existence ? Feu l'art pourrait-on dire... Le nom, la signature de l'artiste, comme marque de fabrique est devenu, nous l'avons dit, le seul référent du marché. La signature, c'est n'importe quelle œuvre, mais c'est aussi toutes les œuvres de la marque, ainsi que la mémoire imaginaire et reconstructrice que nous attachons à l'une de ses œuvres car quand nous en parlons, nous parlons en fait de tout autre chose.

Mettre le feu à l'art

Faudrait-il encore jouer le Taon de Socrate, ou, sur l'instigation de Lichtenberg⁸, qui écrivait : « Mettre la dernière main à l'œuvre, c'est la brûler », céder à la tentation de mettre la dernière main, non seulement à l'œuvre, mais aussi à l'art, c'est-à-dire en brûler les symboles, les faire disparaître pour les faire survivre à leur propre disparition ? (...) Nous pouvons les faire disparaître pour les faire exister d'une autre manière, une fois leur œuvre mentale et spirituelle accomplie dans nos esprits. Non par dépit, par agression, mais en ayant conscience de l'impermanence, comme des mandalas païens dont les petites poudres qui ont matérialisé un parcours symbolique sont immergés dans un fleuve, ayant rempli leur action purificatrice et spirituelle. Comme tout mandala, la signature peut alors se terminer par sa disparition. C'est aussi une manifestation qui proclame l'existence de relations indestructibles entre le passé, le présent et le futur. Beauté des flammes et des allumettes qui transmutent, feu de st jean solsticial, machine non pas à faire de l'art abstrait, mais machine à déconstruire les symboles de la marchandisation et une certaine forme de réel artistique et de pratique, révélant le vide et les cendres de l'art.

En transformant en fumée-écran les signatures des créateurs d'œuvres devenues marques et logos de marchandisation, nous adoptons une radicalité, qui la dispute à la simplicité et à la légèreté des souffles du vent, vouée au dérisoire de toute activité humaine. Incinérons, calcinons et éparpillons les symboles de la culture envolée. Les créateurs survivront à leur disparition et mythiquement leurs corps glorieux renaîtront de leurs cendres comme le Sphinx, ceux de Beethoven, Goethe ou Ravel, Magritte, Manet ou Rauschenberg... Sachons toutefois ne pas être dupes : nous n'échappons à rien et des images fugaces survivront, réelles ou potentielles, elles aussi marchandisables dans leur virtualité, sur internet ou ailleurs, bref, d'une certaine manière, mettre le feu à l'art pour en vendre la fumée ...

Jean-Paul Thenot
19 mai 2008.

¹ L'article, paru dans *Art Press*, doit dater de début 2008.
² Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?* Paris, L'Hermé, 2007, p 11.
³ Pierre Michon, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002, p 13.
⁴ Michel Thévoz, *Détournement d'écriture*, Paris, Minuit, 1989, p 115.
⁵ Voir le site : www.jeanpaulthenot.fr
⁶ Michel Thévoz, *op. cit.* p 115.
⁷ Michel Thévoz, *op. cit.* p 116
⁸ Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismes*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966, p 154.

Signature, *signe à taire*

En choisissant comme thème principal de son nouveau travail la signature, Jean-Paul Thenot reste on ne peut plus fidèle au concept fondamental de l’Art Sociologique, aux principes et idées qui l’animaient quand il créa avec d’autres le Collectif d’Art Sociologique¹ : provoquer des prises de conscience en prenant comme objet d’intervention la société elle-même et questionner le monde. En d’autres termes montrer ce qui est tu et travailler au dévoilement des structures invisibles de l’appareil idéologique, pour en montrer les systèmes de représentation cachés. Avec la signature nous sommes bien dans le domaine sociologique puisqu’elle est œuvre personnelle de tout être humain qui partage notre vie sociale. Elle n’est pas un objet anodin, elle ne représente pas seulement un acte tellement usuel et coutumier dans les échanges commerciaux entre individus que l’on n’a pas besoin de parler d’elle. Non, elle est bien autre chose, ainsi que le précise Claude Jeay: « en affirmant l’individu et la personnalité, elle est une véritable mise en scène² ». Dans le domaine artistique, la signature est proposée en tant qu’œuvre. Les formes sont privilégiées, elles sont montrées et mises en scène dans des lieux culturels. Nous sommes d’emblée questionnés sur « faire œuvre de la signature » et sur le fait qu’un artiste nous présente une sorte d’histoire de l’art en signatures.

Aux origines de la signature

Les premières signatures sont apparues dans notre civilisation vers 1270-1280. Les notaires et secrétaires du roi les utilisaient pour authentifier et pérenniser les actes de propriété et les ordres du monarque. Il s’agissait de signer, au sens étymologique de *faire une marque* afin de légitimer des possessions ou des engagements. En même temps que l’on officialisait des actes, on les entourait de la notion de secret, d’intimité, de silence, et ce n’est sûrement pas un hasard si ces officiers publics qu’étaient, et que ce sont encore de nos jours, les notaires et les secrétaires contiennent le verbe « taire » dans leur dénomination.

Egalement désignées sous le terme de *signets*, ces premières signatures n’avaient pas alors de valeur aux yeux des personnages puissants et des hommes d’art, d’esprit ou de lettres... Il faut attendre les années 1350 et suivantes, pour voir apparaître en France la première signature royale, à l’initiative du roi Jean II le Bon. En outre, et cela ne relève pas non plus du hasard, le premier portrait connu d’un roi de France est celui de Jean II le Bon². Portrait et signature qui apparaissent conjointement, voila qui mériterait d’être développé dans un contexte tant sociologique qu’artistique. Il est à noter que pendant très longtemps la signature ne semble pas avoir fait l’objet de recherches approfondies. Dans sa thèse écrite en 2000, Claude Jeay² indiquait par exemple: « *A partir du ^{XIX}^e siècle, et sous le Second Empire en particulier, les historiens ont commencé à prêter davantage attention aux sceaux, aux cachets qui validaient les actes et les missives. Ces observations minutieuses et méthodiques ont abouti à la rédaction d’inventaires importants, souvent richement illustrés, et la sigillographie n’a cessé depuis lors de s’affirmer comme une discipline à part entière, abandonnant peu à peu son statut de « science annexe » de l’histoire. Parmi les signes de validation ou, à tout le moins d’authentification, la signature n’a pas suscité autant de recherches, hormis quelques ouvrages peu documentés et désespérément généraux. Il a fallu attendre en fait ces dernières décennies pour que des travaux précis et argumentés abordent le sujet* ».

Ainsi, la signature s’est tue pendant de longs siècles, à moins qu’on ne l’ait fait taire pour des raisons qui relèveraient de l’ordre social, de la géopolitique, ou de l’inconscient collectif. Toutefois en 2005 un colloque lui a été réservé à l’Université Paris I Panthéon-Sorbonne dont... « *le thème de la journée s’inscrit dans une approche pluridisciplinaire et réunira historiens, juristes, sociologues autour de la signature, envisagée comme « objet total », engageant à la fois des pratiques normatives (juridiques, administratives), des usages sociaux, des moyens et des compétences techniques, des représentations symboliques... Autour de la matérialité et de la symbolique de la signature, il s’agira d’interroger les dynamiques qui travaillent les sociétés, les décalages et les discontinuités dans les usages, la diversité et la réalité des pratiques et leur portée réelle.* »

Le fait qu’ils soient historiens, juristes et sociologues nous fait plutôt penser à la fonction sociale de la signature avec ses aspects juridiques et commerciaux, ses authentications d’actes de propriété ou de créativité, ses forces d’arbitrage dans les échanges entre les hommes au sein de leur civilisation. Mais pour que la signature soit vraiment envisagée comme « objet total » il faudrait qu’elle soit appréhendée aussi sous un angle ontologique, et l’on verrait s’ajouter des philosophes, artistes, psychanalystes... afin non seulement de mieux cerner sa valeur fonctionnelle dans le champ social mais en plus de donner corps et consistance à « l’objet signature » tel qu’il se présente au bas des parchemins, des documents, des actes officiels, des lettres, des tableaux et autres œuvres ou enfin dans tout endroit où il a l’habitude de se fixer, le plus souvent pour l’éternité.

Les sens de la signature

En allant regarder la définition du mot signature dans le Littré nous avons été quelque peu surpris de découvrir que ce mot ne comporte pas moins de six sens. Outre *le seing d’une personne écrit de sa main au bas d’un acte, d’un titre* (sens 1), le *terme de banque et de commerce* (sens 2), *l’action de signer* (sens 3) nous apprenons qu’il existe *la signature en cour de Rome* (sens 4), permettant la concession d’une grâce ou d’une sanction papale, par le biais de deux tribunaux établis au Vatican, la signature de justice et la signature de grâce. Voici qui donne à la signature sa dimension mystique, religieuse, pour ne pas dire sacrée. D’ailleurs, au sein de la religion catholique le fait de « se signer » veut dire faire le signe de la croix. Cet aspect mériterait un long développement mais qui sortirait du cadre de notre propos actuel. Les sens 5 et 6 furent pour ce qui nous concerne de véritables découvertes. La signature en tant que *terme d’imprimerie* servant à guider les relieurs pour fixer l’ordre des feuilles par des lettres alphabétiques inscrites en bas de chacune d’elles, et enfin la *signature des plantes* qui en fonction de leur aspect, coloration, figure... leur donnait des vertus thérapeutiques ciblées sur des maladies précises. Ce dernier sens dans lequel le mot signature rime avec nature n’induit-il pas à penser poésie et force de vie?

Alors on ne peut que regretter que le sens commun n’ait gardé que l’acte de signer dans le cadre d’échanges commerciaux, dans le seul registre de la marchandisation et de l’authentification, tout le mérite de Jean-Paul Thenot est bien de restituer à la signature sa valeur proprement imaginative, créative et artistique, sa beauté dirions nous et son côté miroir de l’individu. Il en fait un agrandissement en relief, et posée sur un mur, l’on se demande quand et à quelle échelle cette signature devient un « objet signature ». Et surtout de faire la démonstration que l’auteur et le regardeur sont par rapport à elle sur un même pied d’égalité : la signature est une création stable et propre à chaque individu, elle a même valeur pour tous.

On ne parle jamais de la signature en tant que telle, on ne critique jamais sa conformation, sa texture, sa sculpture, sa couleur... Dans notre société mercantilisée à outrance on ne la considère que par ce qu’elle permet de gagner... ou de perdre. C’est pour cette raison que nous en avons fait dans notre titre un « signe à taire ». Applaudissons donc Jean-Paul Thenot qui lui donne la parole et en fait un « signe à extraire ».

Le discours de l’objet-signature

Loin d’être un élément désuet, voire obsolète, qui serait la marque des temps anciens, la signature recouvre encore de nos jours une foulditude de symboles dont la plupart échappe à notre conscience. Si l’on excepte certains collectionneurs d’autographes qui réussissent à la longue à jouir de leurs objets signatures sans avoir forcément besoin de les relier aux identifiants, elle n’est cependant que très rarement investie pour elle-même dans le champ social, c’est-à-dire sous sa forme anatomique, objectivée, concrétisée. On ne la collectionne pas pour ce qu’elle est, contrairement à d’autres créations humaines comme par exemple les armes, trophées, timbres, pièces de monnaie, étiquettes, objets divers ou même les œuvres d’art, mais on la conserve pour ce qu’elle représente, ou plus exactement pour ceux qu’elle représente en les identifiant et les authentifiant. C’est le *verbe signer* qui a écrasé symboliquement et réduit au silence le *nom signature*. Et comme notre objectif est de revaloriser le nom, donc l’objet, nous ne reviendrons pas sur les signifiants de *l’acte-pouvoir* (terme du sociologue Gérard Mendel) lié en l’occurrence à l’acte de signer. Nous n’ajouterons pas notre voix à celles qui ont déjà abondamment développé les rôles et fonctions de la signature dans la validation des échanges commerciaux, dans la reconnaissance identitaire et de citoyenneté, dans l’authentification d’actes de la vie sociale...

Haut Gauche crainte, repli sur soi rêverie, régression	Haut Milieu pensée imaginaire idéalisme	Haut Droite insouciance irréalisme, impulsivité
Milieu Gauche passé, regrets passivité, mère	Milieu Milieu présent, réalisme action, Moi	Milieu Droite futur, désirs énergie, père
Bas Gauche angoisse, rétraction fuite	Bas Milieu Réalité Matérialisme	Bas Droite Avidité

Néanmoins nous nous laisserons guider par des associations d’idées qui pourront être enrichies, critiquées, reconsidérées, par le lecteur. En tout premier lieu vient évidemment *le nom du père*. Au moment où l’on regrette la disparition du pouvoir paternel au sein de la famille, où certains attribuent tous les maux de notre société à la fin du patriarcat, la signature continue tranquillement à inscrire le nom des pères partout dans l’espace sociologique. Si la signature est de manière générale l’écriture par le sujet de son patronyme, et même très souvent prénom et nom ensemble, il est toutefois possible de calligraphier le nom du père de manière illisible, voire de n’écrire que le prénom. Ainsi chacun pourra dès la vision d’une signature imaginer le type de relation symbolique que le signataire entretient avec son patronyme d’une part et avec celui qui le lui a transmis d’autre part. En toute fertilité imaginaire, en toute subjectivité et partialité. Mais avec le développement des moyens d’échanges par informatique, avec la légalisation de la signature électronique où il n’est plus nécessaire d’inscrire son nom pour être identifié, allons-nous vers la disparition de la signature sur papier et des symboles qui l’accompagnent ? Si cela devait arriver, ce serait une raison de plus pour lui rendre un dernier hommage.

En second lieu notre esprit se laissera porter vers *une symbolique de l’espace*. En effet le lieu où se loge la signature n’est pas anodin, surtout si l’on se réfère aux récents travaux de psychologues qui, pour mieux interpréter les dessins humains, ont quadrillé l’espace graphique d’une feuille de papier en neuf secteurs ayant chacun des valeurs symboliques spécifiques, selon un tableau³ que nous présentons schématiquement ci-dessous:

L’on n’est qu’à moitié surpris de constater, au vu de ce tableau, que notre système social ait réservé de manière quasi systématique la place en bas à droite à la signature, place qui correspond au secteur symbolique de... l’avidité. Si l’on peut voir également des signatures en bas au milieu (réalité, matérialisme) et plus rarement en bas à gauche (angoisse, rétraction, fuite), on comprend aisément pourquoi il n’y a jamais de signatures dans le haut des pages et des documents, domaine de rêverie, idéalisme, insouciance, impulsivité... c’est une évidence que l’acte de signer est un acte résolument sérieux qui n’a rien à voir avec le rêve et l’imaginaire... quoi que... Quant à la matérialisation de l’objet signature, présenté dans une valise de plexiglas transparente, pendu au plafond comme un mobile ou disposé en relief sur un mur, Jean-Paul Thenot nous démontre qu’on peut le mettre sur le support que l’on veut et à l’endroit où l’on veut, il suffit pour cela de le libérer de son aliénation sociale.

La symbolique de l’espace temps mérite aussi qu’on lui accorde quelque réflexion. En effet la signature n’arrive pas comme ça, au gré des fantaisies ou des impulsions humaines, bien au contraire. Seuls les naïfs apposent leur signature à la hâte sur des documents qu’ils n’ont pas lus ou pas compris, les autres se donnent justement le temps de la réflexion mais dans tous les cas, lorsque la signature advient, elle est associée généralement à une date qui marque la fin d’un processus et le début d’un nouvel état, d’une nouvelle situa-



Lorsque les ayants droit refusent la signature en tant qu'œuvre ... 2010, photo Jean-Paul Thenot.

tion. Et si, à une date ultérieure les accords changent c'est encore elle qui officialisera les nouveaux contrats.

Elle est donc solidement fixée à son support auquel elle donne socialement toute sa valeur. Elle survit bien au-delà de l'existence de son auteur et la signature testamentaire est une belle illustration de sa vitalité. Il faut la perdre ou lui retirer sa raison d'être pour qu'elle ne soit plus agissante. Plus elle est ancienne et plus elle vaut cher et plus elle atteste d'une vérité, d'une authenticité, non seulement au niveau de la civilité mais aussi de l'Histoire et de l'Art. Le temps n'a aucune prise sur elle, c'est son support qui s'use, se déchire, brûle, s'abîme et disparaît avec le temps, pas elle. Elle reste culturellement indéfectible.

L'homme avec le trait se confond

La signature est en quelque sorte ce qui va figurer la figure, esquisser le visage de l'homme ou de la femme. Ce n'est donc pas un hasard que le portrait soit apparu au même moment que la signature car le pinceau et la plume sont les outils les mieux appropriés pour restituer à la personne, au sujet, au citoyen, sa sensibilité et sa parfaite identité. L'un et l'autre de ces deux objets sont *un lieu d'entrée du regard* et c'est bien à celui qui les voit, les observe, d'imaginer les traits de personnalité qui y sont montrés ou suggérés. Toutefois, des différences sont à noter; généralement le portrait n'est pas dessiné ou peint par le sujet lui-même, sauf dans les cas d'auto portraits, tandis que la signature est toujours la création propre et indissociable de son auteur, lui seul peut la reproduire aussi souvent qu'il le souhaite et autant que de besoin, avec à chaque fois quelques menues variantes car sa main ne saurait retracer les mêmes traits parfaitement à l'identique, lui seul peut la transformer au risque de la discréditer s'il le fait trop souvent. En réalité elle lui colle à la peau et personne d'autre que lui ne peut la refaire sans commettre un acte frauduleux. Elle est lui, la manière dont il se met en scène, elle est son propre miroir.

De plus, le portrait et la photo d'identité, montrent plus qu'ils ne suggèrent, la signature suggère plus qu'elle ne montre. Ce petit graphisme, parfois ridiculement difforme et inesthétique aux allures de gribouillage, est pourtant riche d'évocation à partir de la reconnaissance du nom qu'il traduit, en nous offrant la reconstitution imaginaire du sujet concerné, aussi bien de son corps que de sa personnalité, en rappelant à notre mémoire des échanges en commun, des tractations, des émotions, des séquences de notre vie propre partagées ou non avec lui, en nous confrontant directement à des éléments de notre histoire et de notre culture personnelles.

Ainsi que nous l'avons signalé dès notre introduction en citant Claude Jeay², nous voyons maintenant en quoi la signature est à elle seule « une véritable mise en scène ». Enfin, cette assimilation de la personnalité à la signature nous la retrouvons jusque dans notre parler quotidien, notre langage populaire riche lui aussi de tant de symboles, quand l'on a coutume de dire, après avoir facilement reconnu telle personne à ses actes ou a ses propos: « pas besoin de demander d'où ça vient, c'est signé Untel ! ».

Anatomie de la signature

En nous faisant découvrir tout un panel de signatures d'hommes et de femmes célèbres, d'artistes plus ou moins connus, Jean-Paul Thenot laisse vagabonder notre pensée sur la forme, la constitution, en un mot sur l'anatomie de cet objet qui *semble exprimer mieux que tout ce qui reste des corps glorieux lorsque les corps mortels ont déjà disparu*⁴. En les regardant exposées ainsi on peut les comparer, trouver certaines plus belles ou plus parlantes que d'autres, se demander pourquoi dans la réalité on ne tolère guère de fantaisies quant à leur constitution, pourquoi on les prend autant au sérieux, à tel point que leur couleur est toujours unique et tristement foncée, leur taille mince et fluette, parfois en contrastant avec la personnalité exubérante de leur auteur, pourquoi elles sont si sobres et nues alors qu'on pourrait les enjoliver de frises ou de décorations, les mettre dans des cadres aux moulures dorées et les collectionner comme des œuvres picturales.

La signature, créée par le sujet à son image, anatomiquement accolée au nom qu'il porte, y compris quand celui-ci change au cours de son existence, notamment pour les épousées qui signent du nom de leur mari, n'est pas comme l'écrit Jean-Paul Thenot... *l'enfance retrouvée, pourtant elle est aussi un retour au corps mortel et aux signes qu'il nous adresse... La personnalisation assurée par cette trace va de petits tracés d'encre calmes et posés, parfois timides, à d'arrogants graphismes aux formes distinguées ou rapides. D'autres semblent sur des rails ou embrochés, soulignés, cercles flottants, lassos ou formes anguleuses, simplifiées ou avec d'extrêmes fioritures... Chaque signature est unique, reconnaissable entre toutes avec son jeu de pleins et de déliés, ses rythmes et ses scansion, sa rhétorique des vides*⁴.

Que dire de plus sinon qu'elle peut se charpenter en un seul bloc ou au contraire en plusieurs morceaux, ce qui ne nous autorisera pas à faire le parallèle abusif entre cette forme anatomique et la personnalité de son auteur, autrement dit à voir dans le bloc la transposition d'une structure psychique solide et dans les mor-

ceaux celle d'un esprit tourmenté voire morcelé. En matière d'interprétation psychologique il convient de faire preuve de beaucoup de réserve et de prudence sous peine de s'engager dans l'erreur et le ridicule. Inévitablement on interprète avec une subjectivité chargée d'imaginaire de rêve, de poésie... et le résultat est un mélange plus ou moins harmonieux entre Art et Science.

Une histoire de l'art en signes

Comme ce projet de Jean-Paul Thenot est tout entier inscrit dans le domaine de l'art contemporain, avec le désir de sortir des deux domaines, celui de l'art et celui de la sociologie, et contribuer, selon les mots de Nathalie Heinich⁵ sur son travail, « *à faire de l'art une sorte d'objet critique de la sociologie, révélant en quoi celle-ci n'est encore, le plus souvent, qu'une idéologie du social, une socio-idéologie* », nous avons choisi de consacrer ce dernier paragraphe à une réflexion sur les signatures des artistes.

Dans un article fort documenté et enrichissant, daté de 1990 et intitulé *La signature contre l'art*, Jean-Marc Poinso⁶ nous apprend que ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle que les artistes commencent à signer leurs œuvres. Le développement du commerce des œuvres d'art à grande échelle y est sûrement pour quelque chose, il faut désormais « authentifier la marchandise ». De plus, quand les commandes se font un peu trop attendre ou quand l'artiste ne se résout pas à achever sa création, la retouchant

inlassablement comme s'il ne parvenait pas à s'en séparer, l'acquéreur en insistant pour que la production soit enfin signée sait très bien « *que l'artiste appose sa signature sur l'œuvre lorsque celle-ci est achevée et qu'elle doit être livrée au commerce...*⁶ »

Reconnaissons que pour les experts et les marchands d'art il est nettement plus facile et plus fiable d'authentifier un tableau par sa signature qui présente une surface et des substrats moindres à expertiser que le tableau dans son entier. Là encore la signature symbolise bien autre chose qu'un simple contrat commercial. Et vu du côté de l'artiste la chose se complique infiniment. Contrairement à l'écrivain qui ne signe de sa main qu'au sein de la relation avec son éditeur, laissant ses lecteurs à l'écart du processus d'authentification, le peintre doit impudiquement montrer sur son œuvre sa signature au public, aux « regardeurs ». Il est parfois mal à l'aise et avouera à ses proches son sentiment de honte, d'impudeur, pour n'avoir pas su préserver l'indépendance et la pureté de ses productions en apposant cette indigne signature, telle une tache, sur ses toiles. C'est la raison pour laquelle Van Gogh choisit de signer ses tableaux de son seul prénom *Vincent*.

Heureusement pour notre richesse culturelle, des mouvements de contestation contre la marchandisation de l'art se sont développés, ils ont fleuri abondamment en mai 68 et ont donné naissance à de nombreuses productions et manifestations dites d'art contemporain. L'art sociologique fait partie de ces mouvements. Jean-Marc Poinso⁶ nous précise dans son article cité plus haut que déjà des peintres tels que Braque ou Picasso préféraient signer leurs œuvres au dos des toiles, que Seurat « *peint des bordures à même ses toiles, signe sur ces bordures et même sur le revers d'un de ses cadres peints...* essentiellement dans le but *d'affirmer leur indépendance par rapport aux contraintes du marché* »⁶.

La célébrité et la richesse, quand elles adviennent, ne doivent pas nous faire oublier les cas où *l'artiste est devenu un fétiche et sa signature un logo, à l'égal de n'importe quelle marque de soda, de dentifrice, de montres, d'automobile ou de vêtement de luxe*⁴, les cas où le mercantilisme moderne fait en sorte que la valeur marchande de la signature compte plus que la valeur artistique de l'œuvre. Aucun artiste n'a jusque là proposé de manière frontale la signature comme œuvre critique et Jean-Paul Thenot esquissait déjà ce thème en 1979, sous le titre *d'Art-étalons et Conserves culturelles*⁷. Signer des signatures est une mise en abyme à la fois critique et dérisoire... Et c'est peut-être bien folie de notre part que de vouloir rendre grâce à la valeur artistique de la signature.

Mais il semble bien que si Jean-Paul Thenot s'intéresse à la signature en tant qu'objet, c'est moins par ce qu'elle doit représenter dans le champ du commerce, dans le rapport entre l'auteur et sa création, que par ce qu'elle est un instrument de communication sociologique utilisé par tous les sujets humains. Dans sa forme même, une signature d'artiste célèbre ne se distingue pas de celle d'un artiste inconnu, et une signature d'artiste ne se distingue pas de celle de n'importe quel citoyen lambda. Tout le monde ne peint pas, tout le monde ne fabrique pas des ready made, cela est certes l'apanage de l'artiste, mais tous les regardeurs signent des papiers, des courriers ou des documents et toute signature, d'où qu'elle provienne, conserve la même fonction contractuelle et sociologique mais également esthétique.

Grâce à cette mise en scène, chaque observateur pourra jeter un regard neuf sur l'objet signature, il sera peut-être même invité à y joindre sa propre signature devenue objet d'attention particulière, d'une certaine manière sacralisé sous la houlette d'un artiste demeuré fidèle à sa pratique d'intervention sociale, en sachant animer divers modes d'interaction et de rêverie entre le créateur et les regardeurs.

Jean-Paul Amour
septembre 2009

- 1)- Fondation du *Collectif d'Art Sociologique*, Jean-Paul Thenot, Hervé Fischer et Fred Forest, et publication du premier manifeste dans « Le Monde » du 10 octobre 1974.
- 2)- Claude JEAY, *Du sceau à la signature, histoire des signes de validation en France, XIII^e-XVI^e siècle*, résumé de thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, 2000 – Ecole Nationale des chartes, position des thèses, p. 163-171.
- 3)- Jacqueline ROYER, *Que nous disent les dessins d'enfants ?* Editions Journal des psychologues, 2^e édition, 2005.
- 4)- Jean-Paul THENOT, *Le point de disparition de l'art*, in *Flux News*, n° 49, avril-juin, Liège, 2009.
- 5)- Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris, 1989.
- 6)- Jean-Marc POINSOT, *La signature de l'art*, revue LIGEIA, dossiers sur l'art N° 7-8, octobre/décembre 1990, Paris.
- 7)- Jaqueline FRY, « Jean-Paul Thenot », in « Le Musée dans quelques œuvres récentes », *Parachute* n° 24, Montréal, Canada, 1981, p 33-45.

Presse-citations-références

Jean Paul THENOT « www.jeanpaulthenot.fr »

Vu par la presse
(citations)

« Cet exercice critique pulvérise les petits jeux des conceptualistes parce qu’il est en même temps un constat et l’amorce d’un système qui définit aussitôt son intrusion sociologique. »

François Pluchart « Par retour de courrier », *Combat* n°8083, 13 juillet 1970 ;

« Il n’y a aucun esprit de dictature artistique dans le travail de Thenot, mais au contraire un appel fervent et raisonné à la liberté du créateur et une mise en évidence de la nécessité critique de l’œuvre d’art. »

François Pluchart, Paris, *Combat*, n° 8665, 29 mai 1972.

« Les enquêtes de Jean-Paul Thenot m’intéressent en ce sens qu’elles constituent une tentative pour briser l’institution actuelle du sondage. Celle-ci consiste à demander aux gens de quantifier l’avenir et d’annoncer l’imprévisible. Troubler cette institution, cela peut conduire à de nouvelles zones de la conscience où les personnes interrogées vont penser à des questions dont elles n’avaient aucune idée auparavant. »

Jean Duvignaud « L’art sociologique et sa fonction de provocation », *Catalogue Musée Galliera*, Paris, 1975.

« Les enquêtes et les sondages d’opinion de Thenot sont basés sur l’effet de choc de la demande qui provoque la réponse. Il entend rendre lisible et compréhensible l’opération de « questionnement ». Son travail acquiert de ce fait une valeur didactique non coercitive. »

Pierre Restany, « Arte sociologica, la sociologie sur le marché », in *Domus* n° 548, Milan, 21 juillet 1975.

« En fait ce qui obsède le « Collectif Art Sociologique », c’est de libérer le langage en dehors de toute valeur marchande, de détourner ce qui se donne en spectacle et de le transformer en un moment de la vie, un moment de poésie, de faire en sorte que la communication entre les hommes devienne possible et réelle, d’envahir le quotidien des produits de l’imagination et de la création, de révéler l’art dans ce quotidien, en dehors des institutions et des systèmes dominants. »

Tahar Ben Jelloun, *Le Monde*, Paris, « Les limites de la dérision », 28 juillet 1975.

« Dans ces cas, l’œuvre n’est pas efficace par elle-même, mais par son effet : le commentaire qui à la limite la remplace. Cette efficacité de deuxième puissance se remarque à ceci que le destinataire devient lui-même métadestinataire et la pragmatique de l’œuvre une métapragmatique... »

Jean-François Lyotard, « Notes préliminaires sur la pragmatique des œuvres », in *Critique* n° 378, Paris, 1978.

Jean-Paul Thenot est l’un des premiers créateurs de l’art sociologique, un de ceux qui, vers la fin des années soixante, ont repensé l’art hors du concept rétinien, à son niveau fondamental. En cela il était aussi un des premiers à rejoindre l’esprit de Duchamp. Il

François Pluchart « Lecture de Jean-Paul Thenot » Postface à *Cent Lectures de Marcel Duchamp*, réédition 2006, Crisnée.

« Considérés comme révélateurs des manipulations muséales, les travaux de Daniel Buren et de Hans Haacke sont exemplaires. Pourtant un autre pas a été franchi qui nous conduit hors de l’exclusivité muséale. Cette démarche qui peut être comprise comme une intervention dans le champ artistique, consciemment libérée des pressions institutionnelles et en particulier de celles du musée, c’est celle de l’art sociologique. »

Jaqueline Fry, in « Le musée dans quelques œuvres récentes », in *Parachute*, n° 24, 1981.

« L’art sociologique, ce n’est pas de la sociologie de l’art. C’est plutôt l’art de faire des miracles, l’art de la subversion, l’art de provoquer des prises de conscience. C’est l’art de créer des jeux de mots sociologiques, l’art de l’animation sociale, celui de la mise en place d’actes socio-disrupteurs. C’est l’art des maîtres zen et celui de la publicité moderne appliqués à l’intervention sociologique et à la production de données qualitatives. »

Blaise Galland, *Art sociologique, sociologie esthétique*, Genève, Georg, 1987.

« Prenant à la lettre le constat que l’art est une « construction sociale » opérée par l’artiste et par ses regardeurs, et non pas une propriété appartenant à l’essence de l’œuvre, les « artistes sociologiques » se sont donné comme but de faire de sa mise en pratique le propos de leur travail – relançant ainsi la balle un peu plus loin. Hervé Fischer, Fred Forest Jean-Paul Thenot se sont efforcés d’affirmer la « fonction critique » de l’art, sa « véritable dimension sociale et symbolique. »

Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l’art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, p 89.

« A travers ce geste, Thenot semble s’être mis en contact avec une procession de fantômes qui attendaient avec impatience à la porte : fantômes du pouvoir, doubles de sujets en voie de disparition, qu’il a choisi d’emprisonner, une fois de plus, dans les circonvolutions labyrinthiques de l’écriture manuscrite »

Viana Conti, *Jean-Paul Thenot. L’artiste et la signature: les effets d’un court-circuit* Flux News, Liège, 2010.

« Lorsque Duchamp défie les conventions, il va jusqu’à adopter les pseudonymes de Rose Sélavy et de R.Mutt, tandis que le défi de Thenot est de se servir de la signature de l’auteur pour produire un court-circuit interne entre le signe et le corps. »

Viana Conti, *Jean-Paul Thenot. L’artiste et la signature: les effets d’un court-circuit* Flux News53, Liège, 2010.

« Sur le fond d’une archéologie du savoir, où résonnent les noms de Foucault et de Deleuze, les signatures de Thenot, en tant que documents, se monumentalisent, se découvrent, en ne craignant pas de perdre en lisibilité pour gagner en visibilité.

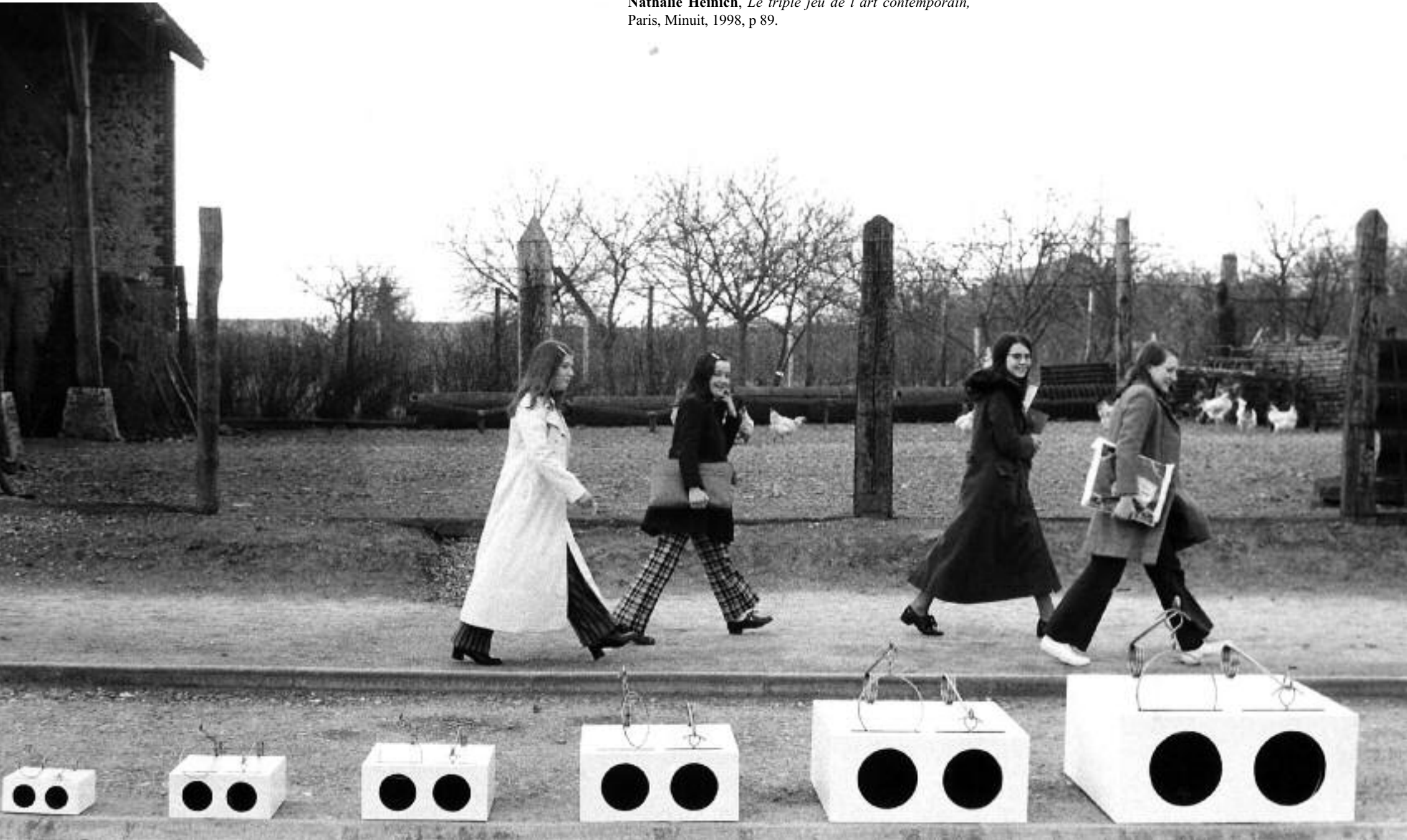
Viana Conti, *Jean-Paul Thenot. L’artiste et la signature: les effets d’un court-circuit* Flux News53, Liège, 2010.

« Comme ancien élève de Jean-François Lyotard, en tant que représentant de la post-modernité, Thenot recourt à la subversion du geste, à la remise en question des conventions, du stéréotype, de la logique partagée, en ouvrant aux énergies pulsionnelles, des espaces de connaissance dans l’œuvre et en enregistrant, au niveau individuel et collectif, dans le système de consommation d’une société globalisée, la présence de machines désirantes, l’urgence d’économies libidinales. »

Viana Conti, *Jean-Paul Thenot. L’artiste et la signature: les effets d’un court-circuit* Flux News53, Liège, 2010.

« Aucun artiste n’a jusque là proposé de manière frontale la signature comme œuvre critique et Jean-Paul Thenot esquissait déjà ce thème en 1979, sous le titre d’*Art-étalons et Conserves culturelles*. Signer des signatures est une mise en abyme à la fois critique et dérisoire... Et c’est peut-être bien folie de notre part que de vouloir rendre grâce à la valeur artistique de la signature. »

Jean-Paul Amour, *Signature, signe à taire*, Flux News53, Liège, 2010.



Souricières. Intervention dans la rue, Chartres, 1969. Photo Daniel Pype