

Pascal Rivet, un artiste de haute volige.

Bonnes ou mauvaises, les images de l'enfance demeurent, indélébiles, les images et les lieux où elles se montrent. L'enfance de Pascal Rivet est tapissée de critères cyclistes. Le cyclisme, c'est d'abord et toujours une histoire de même, ces journées passées au bord de la route, casquette publicitaire vissée sur la tête, sandwich au pâté et cannette de jus de fruit, à regarder pédaler les coureurs, à s'enivrer du bruissement métallique d'un peloton qui passe. C'est un sport de paysans et de bricoleurs où l'effort individuel tient lieu de vertu quand le recours à l'esprit d'équipe relève généralement de la stratégie sinon de la simple tactique. C'est aussi un sport de damnés, un chemin de croix. Chez Rivet, ces souvenirs du bord des routes se doublent rapidement d'une pratique du vélo en compétition, modeste, certes, mais suffisante pour le doter d'une expérience réelle des pelotons : les clubs, les entraînements, le retrait du dossard et puis la course autour de ces églises dégorgeant de statues polychromes, les quelques places d'honneur, panier garni en guise de récompense. Le cyclisme mais aussi le foot, plus qu'un sport véritable, une seconde nature chez la plupart des garçons, qu'ils habitent la ville ou la campagne. Le bonheur des maillots remis en début de saison, les rendez-vous du mercredi et du dimanche, le plus souvent en équipe B mais dans l'espoir, toujours, de figurer sur la feuille de match de la A, enfin, la fièvre des résultats, le dimanche soir au bar des Sports, le lundi matin dans le journal. Une culture, à n'en pas douter.

Au milieu des années 80, Pascal Rivet est étudiant à l'école des beaux-arts de Quimper. L'époque, disait-on à l'époque, est furieusement postmoderne. Contre la table rase des avant-gardes, on s'intéresse à nouveau à l'histoire, aux généalogies artistiques, aux références. L'art est un métalangage, plus ou moins réglé, plus ou moins précis. C'est aussi le temps de la révélation, en France, de la « nouvelle sculpture anglaise », celle des descendants de Anthony Caro, qui de Richard Long à Tony Cragg et à Richard Deacon, vont apporter un souffle nouveau et des réponses inédites à la question de l'objet tridimensionnel. Rivet est également attentif aux travaux de Susana Solano ou encore de Robert Grosvenor qu'il eut l'occasion de côtoyer au centre d'art de Kerguéhennec, aux maquettes de Thomas Schütte.. À ce contexte pour le moins diversifié, il faut ajouter ces artistes qui, au cours de ces mêmes années 80, réinterrogent, à la suite des Becher, le rapport de l'objet et de la photographie ; Thomas Demand, bien sûr, mais aussi, dans une autre logique, Paul Pourreau.

En 1991, dans une exposition organisée par Jean-Pierre Simon au centre d'art Le Quartier à Quimper, Pascal Rivet présente un ensemble d'œuvres très années 80 mais où pointe déjà nombre des caractéristiques futures de son univers. Il s'agit de sculptures en forme de mobilier (breton), réalisées en bois brut, à la fois séduisantes et bricolées à la va comme je te pousse. Cette facture peu orthodoxe, c'est déjà, d'une certaine manière, celle des véhicules utilitaires qu'il réalise aujourd'hui. C'est également celle des tout premiers travaux sur le sport. Ces meubles, outre leur allure générale (armoire, buffet, vaisselier...), présentent de nombreux motifs de décoration régionale (silhouettes de Bretons et de Bretonnes, hermines, cercles concentriques, etc.) mêlées à d'innombrables références à l'histoire de l'art, de la Renaissance mais surtout du Pop art. On y repère la cible (target) de Jasper Johns ainsi que son drapeau américain, à ceci près que les étoiles y sont remplacées par des hermines et les bandes horizontales par des rangées de cannettes de bière. On y trouve encore les « flowers » et la vache d'Andy Warhol, quelques clins d'œil à Roy Lichtenstein, entre autre. S'y superposent ainsi les registres de la culture populaire et de la culture savante, du high et du low et, au bout du compte, on se sait plus si l'on a affaire à une critique des attendus du Pop art au moyen de malicieuses références indigènes ou si, au contraire, c'est la vanité repue des « imbéciles heureux qui sont nés quelque part » que vient secouer ce grand coup de vent international qu'est le Pop. Mais, dans un cas comme

dans l'autre, point ici d'aigreur et d'acrimonie ; au contraire, un regard, certes critique et lucide, mais aussi une certaine empathie que l'on retrouvera largement dans sa période « sportive ». Alors, sculpture ? Objets ? Je ne suis pas certain que Pascal Rivet soit intéressé par la nomenclature des médiums et autres catégories attestées de l'art... Son rapport à l'objet, au sens large, relève avant tout du bricolage ; du bricolage comme mode de production mais aussi comme attitude et comme manière d'être. Une façon d'opérer qu'il tient de sa culture d'origine et dans ce sens, l'intérieur breton qu'il conçoit dès 1991, résonne en écho d'une part à certains arrangements de John Armleder (dans ce croisement du kitch bourgeois et des fondamentaux du modernisme) et d'autre part à l'univers plus intime (et plus proche en terme de génération) de Patrick Van Caekenbergh (dans le singulier recyclage d'une culture domestique en objets d'art). C'est cependant moins l'objet qui compte ici que l'attention portée à l'environnement et à l'expérience quotidienne, terreau fertile où l'artiste ne cessera de semer.

En 1993, Pascal Rivet commence à produire des pièces qui témoignent de son intérêt pour le sport, son ambiance et son imagerie. Pour la première version d'une pièce intitulée Revue de presse, il utilise à nouveau le bois, polychrome cette fois, pour de petites sculptures qu'il réalise quotidiennement pendant la durée du Tour de France, chaque pièce correspondant à l'étape du jour. C'est toutefois avec Champion d'un jour qu'il franchit, si l'on peut dire, l'étape décisive. Matériellement, cela se présente sous la forme de silhouettes en bois peint qui représentent la quintessence du champion en plein effort sur son vélo. Dans le vide correspondant au visage, le public est invité à placer sa propre tête et à se faire ainsi photographe. Pour la modique somme de 10 F, quiconque se prêtait au jeu recevait son portrait polaroid, version cheap mais très personnelle du fameux quart d'heure de célébrité auquel, affirmait Andy Warhol, tout un chacun a droit. En exerçant son petit commerce sur le lieu même des courses cyclistes, à l'occasion, en particulier, de ces critériums dont la Bretagne est friande, Pascal Rivet introduisait trois paramètres supplémentaires dans son activité artistique : la prise en compte du contexte, la performance et l'usage de l'image, photographique en l'occurrence. Il convient toutefois d'entendre le terme de « performance » au sens large d'un art d'attitude et de présence à l'environnement. Il s'agit en effet pour lui, comme souvent en ce début des années 90, d'infiltrer le réel, de s'y engager, pour ce qui le concerne, dans une attitude fondée sur le plaisir et la bonhomie, loin de tout cynisme et de toute arrogance. Hors positionnement théorique également : le rapport que Rivet entretient avec le réel est celui de l'expérience et de l'empathie ; c'est ce qui en garantit l'ouverture et la fraîcheur, la faculté de renouvellement, cela va sans dire. L'œuvre/exposition intitulée Ouverture, conçue à l'occasion du départ du Tour de France 94 dans les Côtes d'Armor, confirmait cette veine populaire. Elle était constituée de photos et de vidéos réalisées en la circonstance par le public puis confiées à l'artiste le temps de l'exposition.

Mais c'est l'événement Mon Avenir chez les pros, organisé en 1995 par le Frac Bretagne dans la galerie du Théâtre National de Bretagne à Rennes, qui révèle enfin ce jeune espoir. Il n'échappera à personne que le titre lui-même était déjà tout un programme. Au-delà de sa seule fonction d'exposition, le site de la galerie servit de quartier général à une série d'actions dont le point d'orgue consista en une loterie où le vainqueur reçut, on pouvait s'en douter, un maillot de leader floqué d'un grand L, initiale de... « lucide ». Outre la revue de presse sur bois polychrome dont il a déjà été question, on pouvait voir ici, dans un stand style buvette, une autre Revue de presse, conçue à partir de unes de la presse écrite, sportive mais aussi généraliste. Rien d'anormal au premier coup d'œil mais à s'y attarder un peu, on ne manquait pas d'être intrigué par cette figure récurrente, ce visage inconnu des amateurs de sport, grimaçant ici dans la montée d'un col, se jetant là sur la ligne d'arrivée lors d'un sprint âprement disputé ; mais encore, abattu par les soupçons de tricherie dont il est l'objet, confiant ses projets et ses doutes, ses joies et ses peines aux voraces rotatives. Cet illustre inconnu, évidemment, n'est autre que l'artiste, l'intrus des magazines, le petit malin qui découpe, assez grossièrement d'ailleurs, les photos imprimées pour y glisser sa propre trombine. Comme s'il y était. D'une certaine manière, il reprenait là, à son usage

personnel, l'idée de Champion d'un jour ; mais plus encore, cette mise en relation de l'autoportrait et de l'image médiatique apparaît bien comme le fondement d'une posture aussi subtile que complexe qui fonde non seulement sa période « sportive » mais aussi, plus généralement, sa relation au monde. Se tourner vers la presse sportive, écrite puis télévisuelle, ce n'est pas simplement marquer son intérêt pour le sport comme pratique mais également tenter de formaliser cette part essentielle du sport contemporain qui est sa représentation et, partant, sa réception publique via les médias. On a vu combien cet intérêt, chez Rivet, prend sa source dans une expérience personnelle : point ici de distance hautaine ou de sourire condescendant, mais au contraire, l'aveu d'une fascination d'enfant, le risque de l'idiotie. Cette position pour le moins fragile n'exclut cependant pas l'extrême lucidité (mais une lucidité supérieure, celle qui, précisément, constitue cette idiotie dont Jean-Yves Jouannais a récemment décrit la nature), l'observation sans concession d'une réalité qui, certes, le touche mais dont il n'ignore pas qu'elle est elle-même une représentation très codifiée. Ce n'est pas le sport dont l'art de Rivet témoigne mais l'image produite par la presse sportive. Et c'est à cette image qu'il confronte son propre visage, sur une ligne tendue entre la fascination heureuse et l'analyse médiologique. Par ailleurs cette ligne, c'est aussi celle qui partage, au milieu de ces années 90, l'attrait pour les images communicationnelles, et ce qu'on a appelé l'esthétique du banal. D'un côté l'attitude de Rivet s'apparente à celle d'un Joachim Mogarra ou d'un Saverio Lucariello, de l'autre elle rejoint celle d'un Roderick Buchanan qui, dans *Work in progress* (1993) confronte également les visages de footballeurs amateurs avec les icônes de la starification mondialisée. Mais Pascal Rivet ne se contente pas de substituer son propre visage à ceux des champions. Servi par un indéniable talent d'imitateur et un don de mimétisme exceptionnel, il joue Cantona, Barthez, Pantani ou... Mary Peirce. Dans le même temps, il passe du bricolage colle et ciseaux aux délices de Photoshop. Ce faisant, ce ne sont pas des identités privées ou psychologiques qu'il singe, mais bien des figures médiatiques dont il étudie très précisément les gestes et les postures. Et ici, comme dans *Revue de presse*, aucune volonté illusionniste : c'est à la fois troublant et plutôt mal fichu ; c'est aussi nul que génial, merveilleusement lamentable ; c'est presque toujours à mourir de rire. C'est comme on faisait quand on était môme, dans le secret de sa chambre ou sur la pelouse du jardin. Car la nature de l'empathie n'a pas changé quand bien même la fascination assumée fait bon ménage avec cette conscience aiguë du jeu et de ses codes. Rivet en Cantona, quand le blond souriant prend ses airs de brun ténébreux, c'est non seulement très drôle mais aussi très particulier et inclassable, très personnel. L'usage de la vidéo, qui permet à l'artiste d'envisager la question de la télégénie, indissociable de la réception médiatique du phénomène sportif et de la fascination qu'il exerce, donne lieu à des pièces aussi marquantes que Fabien et Il Pirato. Parallèlement aux images photographiques et vidéographiques, Rivet a logiquement réalisé un certain nombre de performances. Ainsi, dans un parking rennais ou lors d'une « soirée nomade » à la fondation Cartier, le public était invité à tenter de marquer des buts à un Fabien Barthez plus vrai que nature. Ainsi, dans le cadre de l'exposition *La Beauté du geste* au Centre d'art de Vassivière, il nous avait gratifié d'un fort crédible Bernard Laporte, le flamboyant sélectionneur du XV de France. L'artiste en personnage est un motif récurrent dans l'art de la fin du siècle dernier, de Michel Journiac à Jennifer Bornstein, en passant par Cindy Sherman ou Vibeke Tanberg. Sa place augmente en même temps que la fiction retrouve ses droits au cœur des représentations. Pascal Rivet en Cantona ou en Barthez, c'est sans doute davantage Rivet que Barthez ou Cantona, mais c'est avant tout une image soumise à la question de l'identité hybride : celle de la psychologie et de l'histoire personnelle articulée à celle des modèles et des icônes, des mythes et des archétypes.

Quand il participe à l'exposition de Vassivière, en 2000, Pascal Rivet s'apprête à clore son cycle sportif. Dès lors, ce qu'il montre relève d'une œuvre réalisée, une sorte de bilan. Il souhaite passer à autre chose et, dans le train qui nous conduit dans le Limousin, il évoque pour la première fois avec moi son projet d'aborder la question du travail. C'est encore flou. Il

envisage un temps de se faire embaucher, comme livreur par exemple, afin de se frotter à cet univers dont il veut éprouver la nature de l'intérieur. On sait que dans les années qui suivirent les événements de Mai 68, de nombreux jeunes intellectuels firent de la même manière l'expérience de la « production ». Ils « s'établissaient » comme on disait alors. L'un d'entre eux, Robert Linhart, en a tiré un livre magnifique, L'Établi (Les Éditions de Minuit, 19 ?). Toutefois cette attirance pour le « monde réel » ne s'enracine pas chez Rivet dans un contexte militant ou révolutionnaire mais bien plutôt dans une volonté d'expérimentation, confirmant ainsi la nature foncièrement performative de son art. Cet univers-là, par ailleurs, ne lui est pas étranger, bien au contraire ; il en est issu, c'est sa culture familiale, son milieu et, d'une certaine manière, son goût. Très vite cependant, il renonce à son projet d'établissement : trop d'écueils et de pièges, le populisme, la démagogie, un projet artistique aux contours mal définis. Cependant, cette question du travail le hante comme elle préoccupe un nombre croissant d'artistes. En effet, par le biais de la photographie mais surtout de la vidéo et du cinéma, le document fait une entrée fracassante dans le champ de l'art comme en témoignent les deux dernières Dokumenta. Allan Sekula réalise son impressionnante série photographique, Fish Story, un regard très précis sur l'état du monde à travers l'étude de la condition des pêcheurs et autres travailleurs de la mer à l'heure de la mondialisation. Steve Mac Queen, comme Zola en son temps, descend dans la mine (en Afrique du Sud) et depuis des années, Alain Bernardini suit les jardiniers d'un parc à l'autre de la banlieue nord est de Paris. Et sans doute faut-il étendre le travail à la notion plus générale d'activité, mieux à même de regrouper des problématiques liées, certes, au monde du travail, mais également à l'action (et le sport en fait partie), à la fabrication et, bien entendu, à la création. Dans cette perspective, le film d'Agnès Varda, Les Glaneurs et la glaneuse, peut faire figure de manifeste.

Quant à Pascal Rivet, il s'intéresse, en effet, à l'activité, à l'activité en tant qu'elle constitue un pan essentiel de la réalité et de l'expérience humaines, comme le sport, le travail salarié ou libéral, le travail ménager, le sexe, l'art, l'engagement, etc. Dans le cas d'un artiste, on appellera « activité », cette zone d'intervention, qui est une pratique, au croisement du réel et de sa représentation. Si le terme n'était pas aussi chargé, on pourrait voir là une forme contemporaine de ce qu'au XIX^e siècle on appelait le « réalisme » et que l'on traitait alors avec les moyens du roman, du dessin et de la caricature, de la peinture éventuellement, et bientôt de la photographie. Parler d'activité permet également d'éviter l'enfermement que constitue l'approche de l'art par la seule grille des médiums en ceci qu'« activité » autorise l'interpénétration de la réalité brute et de l'artefact, de l'objet réel et de sa représentation. C'est tout particulièrement le cas chez Pascal Rivet.

Après avoir renoncé à l'expérience de l'établissement qui l'aurait situé du côté d'un art d'attitude, Rivet, d'une certaine manière, décide de revenir à ses premières amours, ce qu'on pourrait appeler la sculpture menuisière. En quoi cela consiste-t-il ici ? En des véhicules d'activité professionnelle réalisés en bois de volige non raboté, à l'échelle 1 et peints à l'identique. À ce jour il a construit un tracteur de marque IH, une Dartymobile, sept mobylettes pour livreurs de pizzas, un camion étal tel que les bouchers les utilisent pour les marchés et un véhicule de transport de fonds de la société Brink's. Comme le mobilier pop breton, ces objets, nonobstant leur parfaite ressemblance avec leur modèle, sont le fruit d'un bricolage souvent approximatif (charnières et découpes à l'avenant), à cent lieues des chefs d'œuvre des Compagnons du Tour de France ou, pour rester dans les références artistiques actuelles, des pelleuses et autres bétonnières d'un Wim Delvoye. Plus proche, sans doute, d'une œuvre comme la moto de Xavier Veilhan par sa capacité à faire image, s'en distinguant toutefois par la priorité donnée à la surface (chez Veilhan, même les pièces invisibles sont méticuleusement reproduites). En fait, Rivet ne recherche pas l'illusion absolue mais plutôt une sorte d'image en trois dimensions. Images en effet, ces objets se présentent aussi comme matière première d'image comme on va le voir à l'instant. Ce sont des leurres qui se désignent comme tels ; des objets-tests destinés tout à la fois à éprouver le réel mais aussi à en subir l'épreuve. Ce qu'ils éprouvent et expérimentent ? La frontière du réel et de l'artefact, de l'expérience et de la fiction. Comment ? Par la performance d'une

part, par l'image d'autre part, les deux inextricablement liées. Par exemple, la Dartymobile a été, pendant une journée, placée dans l'espace public, stationnée dans une rue passante à Brest. Au volant, un faux chauffeur demandait son chemin aux piétons qui ne se sont, pour la plupart, aperçus de rien ; jusqu'à ce qu'un employé de chez Darty, précisément, n'intervienne... Tout cela montré dans une vidéo tournée pour l'occasion et qui rend parfaitement compte de cette confrontation de l'artefact et du réel, du flottement de sens que cela provoque, du trouble quant à la désignation des choses, voire à l'ordre public. Le camion étal de la boucherie Méner est traité dans un souci plus prononcé du détail puisque l'artiste adjoint à l'architecture générale du véhicule, la viande et les charcuteries qui s'y trouvent. Simple citation du pop art, façon Claes Oldenburg ? Si l'on se souvient des clins d'œil à Warhol ou à Jasper Johns dans les premières pièces de Rivet, on peut être tenté par le rapprochement, y lire comme une constante de l'œuvre. Il y a, certes, chez lui, comme chez de nombreux artistes de sa génération, un intérêt marqué pour la charnière des années 50 et 60, doublé d'une volonté de réinterroger certaines sources de notre contemporanéité. S'y ajoute une position assez commune faite d'un mélange de fascination et de dénonciation, d'adhésion et de rejet, d'observation benoîte enfin, qui rend les œuvres de Rivet (qu'elles concernent le sport ou le travail) irréductibles à une lecture véritablement politique. Au-delà de ces évidentes convergences, je pense néanmoins que cette œuvre, et tout particulièrement ses pièces récentes consacrées au travail, pointent d'autres questions, concernent d'autres enjeux.

Ces véhicules, outre qu'ils sont placés dans des situations qui donnent lieu à des performances, sont également photographiés in situ par l'artiste. C'est dans ce processus que se révèle le plus clairement le destin iconographique de ces objets, comme s'ils n'avaient été conçus que pour être photographiés. Ainsi le tracteur est-il transporté sur plateau jusque dans la cour d'une ferme ou bien en position de travail au milieu d'un champ. Et l'on arrive à cette situation pour le moins paradoxale dans laquelle un artefact qui s'annonçait comme tel acquiert un coefficient nettement supérieur sinon de réalité au moins de vraisemblable du seul fait qu'il devient image. Mieux, en se fondant dans le registre de la photographie, la sculpture intègre l'espace public (la rue ou la cour de ferme) mais elle se confronte également aux conventions du paysage. Et quand les agriculteurs sont saisis en train d'examiner ce tracteur qui trône au beau milieu de la cour, dans des attitudes tellement naturelles et typiques, le regardeur de l'image a tout lieu d'être perplexe une fois qu'il a compris qu'il ne s'agissait pas d'un tracteur mais d'une sculpture représentant un tracteur. C'est au cœur de ce trouble qu'il faut chercher la singularité d'un univers qui oscille entre le bricolage approximatif comme leurre et l'apparence d'image virtuelle comme leurre inverse, l'un finissant par neutraliser l'autre. À quelle fin ? Certainement pas celle d'ajouter à la confusion (pour cela, on n'a que l'embarras du choix entre télé réalité et actualités scénarisées, entre bidouillerie informatique et marché des prothèses). Chez Pascal Rivet, l'image photographique ou vidéographique comme stade supplémentaire de la sculpture, vise au contraire, par le moyen d'une illusion, à éprouver la résistance du réel, à tester sa capacité à absorber des productions exogènes, mais aussi à évaluer la faculté du regard, non pas tant à distinguer le vrai du faux qu'à saisir les troubles ambiants. Car la question, on s'en doute, n'est pas celle du vrai et du faux, mais bien celle du rapport dialectique entre les fondements environnementaux de notre réalité et les divers traitements qu'on leur fait subir. Car si militer pour le réel constitue aujourd'hui le combat essentiel, cela n'est possible qu'à la condition d'évaluer correctement la nature des leures et le degré de leur affrontement avec le contexte.

Jean-Marc Huitorel

In Pascal Rivet, Isthme éditions, 2004.