

Considérations sur l'imitation, le peuple et ses valeurs

« Aujourd'hui (il est près de onze heures) reprise impressionnante de la chaleur. L'air est surchauffé, pas un brin d'air. Cette température ne doit être favorable qu'à la dilatation des métaux, favoriser les débits de boisson, remplir de joie les marchands de bière, industrie qui semble prendre des proportions respectables dans Aix, et les prétentions des intellectuels de mon pays, tas d'enculés, de crétins et de drôles. »¹

Paul Cézanne

Si, depuis quelques années déjà, l'art a cessé de croire en sa propre fonction messianique, il n'en a pas moins conservé les postures de ces décennies au cours desquelles il s'était persuadé que de ses propres visées dépendaient le mieux-être des hommes du commun et l'avenir de la société toute entière. Même en réduisant considérablement leurs prétentions, la plupart des acteurs de l'art d'aujourd'hui persistent à penser leur activité comme relevant d'une mission de rédemption, quand bien même microscopique, des petites misères existentielles et sociales qui accompagnent les conditions de vie de la société moderne². Et moins l'artiste apparaît comme nécessaire, plus il s'accroche à l'illusion de sa fonction, sinon de guide, du moins de caution d'une humanité dont lui-même serait le premier garant. Si d'aventure il vient à douter de cet étrange privilège, le critique et l'institution toute entière se chargent alors de le rappeler à l'ordre : c'est de l'art que dépend encore la persistance de l'humain dans l'inhumain, du vivant dans le mécanique, de l'invention dans la répétition, de la gratuité poétique des relations dans la « marchandisation » généralisée des biens et des êtres, etc.

Ainsi, même en ces temps de scepticisme salutaire, il est toujours aussi rare que l'art *accueille* plutôt qu'il ne dicte. L'avant-garde donne des responsabilités, et l'on sait bien qu'il est difficile de s'alléger du poids dont on s'est soi-même chargé. Mais, dès lors qu'il ne se penserait plus comme « d'avant-garde », héraut du Progrès et prophète de l'Avenir radieux, quel lien l'artiste d'aujourd'hui serait-il en droit d'établir avec le champ social ? S'il cessait

¹ Lettre à son fils Paul du 8 septembre 1906. Comme l'a montré Jean-Claude Lebensztejn dans son petit livre *Les Couilles de Cézanne*, le texte a été longtemps censuré, le mot « enculés » étant remplacé par celui d' « ignares ». Mais non, les intellectuels sont rarement des ignares : ils sont même d'autant plus enculés qu'ils sont très bien informés, et pas uniquement sur le sens des mots. CQFD.

² On songe bien évidemment à l'« esthétique relationnelle » thématifiée par Nicolas Bourriaud, mais pas seulement. Pour ce qui concerne la génération moderniste précédente, l'ouverture de la Fondation Honegger à Mouans-Sartoux nous donne cet été l'occasion de nous rappeler quel degré de délire peut atteindre l'art lorsqu'il s' imagine permettre le développement individuel avec des moyens dont il s'est assuré au passage du contrôle le plus ferme. Dans les deux cas, ce qu'il faut d'ailleurs remarquer, c'est la relation de ces positions avec le contexte institutionnel qui les sous-tend et la place éminente qu'elles offrent à ceux qui font mine de s'occuper de la vie d'autrui.

d'énoncer la Loi, comment pourrait-il simplement rendre compte du monde qu'il côtoie sans « lui donner sens », ou « mettre en question ses principes », ou même sans « analyser les conditions et les contraintes de la vie présente » ? L'art qui ne se considérerait pas comme un moyen de changer le monde, de modifier la perception que l'on en a communément, ne pourrait être voué qu'à un rôle de miroir de la réalité. Le jugement sur les choses ne serait pas même son affaire. Il se limiterait, d'abord, à sentir, à éprouver, comme Cézanne, les gros coups de chaleur qui affectent tout un chacun de la même manière. Et là où ses Glorieux ancêtres avaient conquis l'immense privilège d'un rôle social éminent, les mettant presque sur un pied d'égalité avec les Princes et les docteurs de leur temps, l'Artiste-Roi d'aujourd'hui se trouverait reconduit à une fonction aussi modeste que celle d'annoncer les changements de saisons : *mettre en forme ce qu'il ressent ou ce qui lui est proche*. Mais, dans notre tradition de philosophes, l'imitation par exemple a été réduite à n'être qu'une *théorie*, vite problématique, plutôt que d'être considérée comme une affaire sérieuse de confrontation avec la réalité extérieure du monde sensible. Et pour ne pas s'apparenter à une pratique de singe ou de « fêlé mystique » (*L'imitation de Jésus-Christ*³ !), elle a été rabattue sur la question de la représentation conçue comme une construction mentale et visuelle permettant de restituer, de façon objective, l'apparence schématisée et idéalisée des choses : par ce biais, le sujet a pu apprendre à rester maître de ce qu'il éprouve, justement dans la mesure où il n'entrait plus en *relation* avec un autre corps, mais pouvait ramener l'altérité de son expérience à l'identité d'une pure projection abstraite. Et ainsi, nul ne risquait jamais de *se fondre* dans l'Inconnu au premier coup de chaleur venu !⁴

Il ne nous vient pas aisément à l'esprit que l'imitation est, selon un tout autre point de vue, un véritable *corps à corps* ; et que l'art qui prend le parti de l'imitation est une des formes les plus difficiles de ce corps à corps. Nos manières de penser ne nous ont pas appris à aimer les corps à corps et nous sommes trop bien élevés pour nous compromettre avec le corps du monde. Et c'est pour cette même raison que nous avons appris à mettre le peuple, ce

³ L'ouvrage du XV^{ème} siècle de Thomas à Kempis est, comme l'indique le Petit Larousse, « l'expression la plus parfaite de la *devotio moderna* » : la modernité qui a suivi, la nôtre, n'a été favorable ni à l'imitation ni à la religion.

⁴ Ou à jeter la confusion dans l'organisation sociale en y propageant des illusions néfastes. Dans *La République*, Platon récuse la figure du poète en parlant d'« un individu que son savoir-faire rendrait capable de se prêter à tout, et d'imiter toutes choses... ». Le danger que porte l'art a bien été d'emblée identifié par la pensée philosophique. Mais d'une certaine façon, une version allégée de l'imitation a été autorisée, dans les arts visuels, avec la mise en place des canons de la représentation et des outils permettant leur mise en œuvre. Cela aboutira à la théorie classique de l'art occidental, dans laquelle le dessin a une place centrale puisqu'il est le moyen le plus assuré de transcrire l'apparence des choses de la nature sans se soucier de leur réalité même et en permettant de bien les distinguer les unes des autres. C'est à cette conception de l'imitation comme représentation canonique que nous faisons allusion ici.

corps de l'humanité, à distance *respectable* : ce qui, hier, était valorisé comme venant du peuple, et que marquait positivement le qualificatif de « populiste », est aujourd'hui dévalorisé, voire, comme l'a bien montré Jean-Claude Michéa, marqué du sceau de l'infamie et de l'inacceptable⁵. Les valeurs populaires sont mauvaises, comme une grande part de ce qui touche au corps (et qui ne sert pas fondamentalement les stratégies de commercialisation dont celui-ci est devenu le support privilégié) est toujours considéré comme bas et dégradant : à ce titre toute activité manuelle demeure moins bien considérée qu'une activité intellectuelle quelconque, et il ne faut pas s'étonner qu'un pays comme la France, qui s'enorgueillie à son bon compte de son histoire artistique, donne aussi peu de crédit aux artistes vivants, leur préférant de loin les esthètes et les penseurs de tout poil.

Pascal Rivet est un artiste qui a mis l'imitation au centre même de son travail. Après un premier travail réalisé à partir de la récupération d'objets trouvés dans les champs et détournés de leur fonction initiale (gros enrouleur de câble transformés en sculpture-siège par exemple⁶), il se consacre à la fabrication schématique de meubles traditionnels bretons, dans la décoration desquels il introduit des motifs empruntés à l'art contemporain, et pour l'essentiel au *pop'art* américain. On retrouve ainsi, sur l'un de ces meubles, la fameuse bannière étoilée issue du tableau, *Flag*, de Jasper Johns mais avec la substitution de canettes de bière à la place des bandes du drapeau américain. En faisant se télescoper la culture du mobilier populaire de sa région et l'un des plus significatifs mouvements artistiques du XXe siècle, l'artiste semble affirmer un parti pris apparemment engagé contre les signes idéologiques qui accompagnent souvent les produits de la *culture de masse* (qu'il inviterait à bien distinguer de la *culture populaire*), fussent-ils cautionnés par un mouvement artistique internationalement reconnu et imposés par lui comme éléments indiscutables du goût et du

⁵ « (Les travailleurs du concept) ont en effet l'habitude, historiquement bien établie, de se représenter l'activité dont ils vivent comme un combat, obstiné et épuisant, de la *Vérité*- ou à tout le moins des *Idées Justes*- contre les illusions tenaces et toujours recommencées du « vulgaire » ou du « sens commun ». Sous l'apparente neutralité de ces derniers termes, il est clair que nous devons d'abord entendre les idées et les goûts qui sont propres aux classes populaires, et que l'avant-garde qui pense toujours comme autant d'obstacles soit à leur vertu soit à leur émancipation. Le « populisme » - ce pavillon commode sous lequel circulent les plus diverses marchandises - apparaît ainsi comme l'ennemi métaphysique héréditaire de l'intellectuel, dans la mesure où ce dernier ne peut asseoir sa légitimité qu'en travaillant sans fin à se différencier des gens ordinaires, c'est-à-dire, selon le mot de Bachelard, de cette opinion qui par définition ne pense pas. » (in Jean-Claude Michéa, *Les intellectuels, le peuple et le ballon rond*, Editions Climats, 2003, page 15) A quoi Michéa ajoute en note : « Il faut toujours rappeler qu'il y a peu de temps encore, le terme de « populisme » était employé de façon tout à fait positive pour désigner certains mouvements révolutionnaires issus des traditions russes et américaines de la deuxième moitié du XIXe siècle. Ce n'est que depuis quelques années que *Le Monde* et les autres médias officiels se sont employés, avec beaucoup de cynisme, à conférer à ce terme (en lui-même irréprochable pour un démocrate) le sens infamant qui est maintenant le sien ; cela à seule fin, bien sûr, de pourvoir diaboliser comme « fasciste » ou « réactionnaire » toute inquiétude ou perplexité du peuple à l'endroit des décisions qui modifient sa vie, et que prend l'oligarchie régnante dans le silence de ses bureaux, après consultation de ses prétendus « experts ».

⁶ Cf. Collection Frac Bretagne (reproduit in Catalogue *Panorama*, Frac Bretagne, 1997, p.358).

jugement esthétique. Mais en fait, la technique du « détournement » utilisée par Rivet est elle-même héritière des inventions des avant-gardes, dont le *pop'art* lui-même, qui l'a très largement utilisée afin de transformer radicalement le sens même de la création artistique. Car là où les avant-gardes historiques (et jusqu'au *situationnisme*) avaient considéré le détournement des images comme un moyen de libérer le sujet du poids contraignant des structures de signes et des langages institués, et l'avaient employé afin de résister à la mécanisation « aliénante » du système productif global, le *pop'art* contribua en revanche à en faire l'outil de l'indexation de la production artistique et de la réceptivité esthétique sur les mécanismes de la consommation moderne, et s'efforça ainsi de « fondre » l'art dans les mécanismes de distribution des biens de masse⁷. Si donc cette reprise d'un procédé désormais convenu (et peut-être vidé de sa substance critique) se retrouve dans le travail de Rivet, on ne saurait pourtant dire si cela procède pour lui, comme pour ses illustres prédécesseurs, d'une décision intellectuelle de même importance : on peut considérer au fond que c'est une *attitude mimétique* qui prévaut chez lui et qui provoque cette reprise à l'orée de son propre parcours artistique, avec la même évidente innocence qui lui permet de reproduire, en bois de volige, le vieux buffet de tante Yvette ! En somme, si Pascal Rivet convoque des stratégies d'avant-garde, c'est comme une conséquence secondaire de l'impulsion plus fondamentale qui le conduit d'abord à imiter des éléments de sa propre origine sociale. En rendant explicite dans ses premiers travaux sa connaissance des grandes références de la création artistique dont il hérite et auxquels il rend hommage, il assume surtout les critères essentiels de sa culture et de son milieu, pour lesquels « faire de l'art » c'est avant tout reproduire quelque chose, tenter d'imiter le réel et de répéter des modèles : allons-y pour le « quart d'heure de gloire » promis par Warhol, mais les vrais travailleurs boivent surtout de la bière !

Après cette première période des meubles, et prenant appui sur sa propre compétence dans les domaines du vélo et du football, Rivet s'engage dans l'imitation des vedettes sportives. Il s'attache ainsi à la restitution la plus scrupuleuse du comportement de ses athlètes favoris. Le sport est un véhicule puissant de l'imaginaire populaire : à travers les sportifs de haut niveau, l'artiste, grîmé en Cantona, Barthez ou Pantani, retransmet des valeurs qui sont attachées à la réalisation de la performance : la concentration, l'effort, l'attention sérieuse ou ludique, la colère, la déception, l'exaltation, en somme tout le panel des sentiments humains qui se donnent à voir dans les images que véhiculent les héros de la discipline sportive. Rivet s'efforce d'imiter toujours des êtres singuliers qu'il apprécie particulièrement. Il s'agit de la

⁷ Que ce soit, avec Warhol, « Coca-cola » qui soit devenu le *signe* de ce changement de sens plutôt qu'une quelconque bière, ne change évidemment rien à l'affaire.

recherche d'une identification, même partielle, avec quelqu'un de précis et non d'une parodie critique et caricaturale d'un domaine et d'une catégorie de personnes. Certes, il y a bien une vidéo intitulée *Le Black*, dans laquelle l'artiste tente de restituer la mastication du protège-dents caractéristique du joueur de rugby, mais il s'agit là d'une exception liée au fait que le phénomène observé n'est pas spécifique à tel ou tel joueur néo-zélandais, mais est attribuable à une diversité d'athlètes et à la manière dont ils exagèrent un geste pour se rendre plus inquiétants à leurs adversaires. Pas davantage ne doit-on voir, dans les différentes vidéos ou photographies, le projet de catégoriser des postures générales et abstraites : en fait, Rivet tourne autour d'un champ d'activité, changeant et divers, et le restitue par touches successives, avec la plus grande rigueur possible, un peu à la manière de Cézanne lorsqu'il demeurait des heures devant un même paysage sans épuiser toutes les sensations éprouvées face à lui, en fonction des diverses positions prises : « Ici, au bord de la rivière, les motifs se multiplient, le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d'étude du plus puissant intérêt, et si varié que je crois que je pourrais m'occuper pendant des mois sans changer de place en m'inclinant tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche »⁸. Pour que l'exercice d'imitation soit inépuisable, il s'agit d'aimer son modèle, d'être fasciné par lui, et non de le considérer comme un simple prétexte pour faire de l'art.

Si imiter le réel est alors la meilleure manière de le célébrer, cela passe par un véritable engagement à son égard, c'est-à-dire un engagement d'ordre *physique*, seul moyen de mettre en question la ligne de démarcation supposée entre soi et l'autre : les mises en œuvre des imitations de Pascal Rivet n'auraient pas de sens si elles étaient réalisées par un imitateur professionnel, ou si elles étaient déléguées à quelqu'un. Il est indispensable que l'artiste lui-même mette son corps en action « tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche ». Les vidéos de Rivet ne font que donner à voir ce travail d'approche du sujet, les approximations, les repentirs, les doutes et les corrections qu'il apporte à la figure dont il veut restituer la singularité. C'est pourquoi cette manière d'envisager l'imitation ne peut conduire à la formulation de « canons » de la beauté que l'on trouve dans l'art classique, qui consistait à produire, à partir de l'observation du singulier, des figures génériques, des types idéaux permettant de gommer les imperfections des corps réels. Par ailleurs, à aucun moment on ne perçoit la tentation du narcissisme, la complaisance superficielle du cabotin qui fait un « numéro » ou qui invente un commentaire imaginaire à partir de ce que seraient les traits

⁸ Lettre du 8 septembre 1906 à son fils Paul.

simplifiés des modèles⁹. Si les images font sourire, ce n'est pas qu'elles contiennent un contenu parodique, ou qu'elles accentuent les travers des athlètes pour flatter implicitement le talent de l'imitateur ; au contraire, l'imitation est motivée avant tout par un souci de réalisme très scrupuleux. Mais les sportifs de haut niveau ne sont pas que des professionnels de leur domaine, ils sont aussi pour les meilleurs d'entre eux, des hommes d'image, des *acteurs* extrêmement conscients de l'apparence qu'ils présentent au public : si bien que lorsque Rivet les imite, il doit prendre en compte à la fois cette distanciation inévitable de l'imitateur avec son modèle mais aussi la distanciation « interne » au modèle lui-même, et le spectateur ne sait plus véritablement à laquelle de ces deux distances il doit se fier, et donc à qui il a affaire. Est-ce Rivet qui, imitant Barthez, le gardien de but de l'équipe de France dans un moment d'expression de joie, marque par un mouvement incongru sa propre conscience du jeu destiné à sa caméra d'artiste, ou est-ce le rappel d'une de ces fantaisies expressives du champion français, dont le comportement est toujours teinté de la décontraction de qui fait semblant de ne pas savoir que les caméras de télévision sont braquées sur lui ? Est-ce Rivet qui, ajustant ses lunettes dans un miroir, vérifie que son « look » est bien celui du cycliste Bjarne Riis, ou est-ce l'imitation de celui-ci lorsque, délaissant un instant sa position de rouleur, il contrôle (dans son rétroviseur d'échauffement ?) la mise en place de son équipement, ou le retour du peloton ? Et, bien entendu, cette ambivalence est encore plus présente dans le remake par Rivet d'une publicité dans laquelle le footballeur Cantona joue théâtralement un « légionnaire » vu de dos, passant sa main sur son crâne chauve et interjetant des « Oh ! Légionnaire ! » avec un fort accent marseillais : les deux personnes imitant la même fiction et l'un imitant l'imitation de l'autre, on est alors en droit de se demander si ce n'est pas le sportif qui imite aussi l'artiste¹⁰. (Rappelons d'ailleurs que Cantona était connu dans le monde médiatique pour sa pratique revendiquée de la peinture et pour son goût pour l'art.)

Le mot de « populiste » pourrait ainsi qualifier la posture adoptée par l'artiste vis-à-vis de ses modèles et de tous ceux qui apprécient leurs performances : à aucun moment il ne

⁹ Les imitateurs professionnels qui font le quotidien des émissions télévisuelles et radiophoniques, ne contribuent en réalité qu'à vider l'exercice d'imitation de toute sa valeur profonde : alors que l'imitation repose fondamentalement sur le respect du modèle, condition d'un *apprentissage* des qualités dont il est pourvu, l'imitateur contemporain vise à le caricaturer, et à travers son numéro, à le discréditer voire à l'humilier. L'imitation est en fait une modalité de l'acquisition d'une connaissance et de sa transmission : la pédagogie a toujours intégré une telle exigence, supposant d'ailleurs qu'un être peut apprendre par lui-même, et pas seulement de son semblable ou de son aîné, mais du monde en général lorsqu'il lui semble important de l'observer un peu plus attentivement. On comprend aisément en quoi une certaine morale moderniste « libérale-libertaire », qui prétendait libérer les individus de toute « tutelle » et leur confier le projet de leur propre maturation en les soustrayant avant tout à la relation d'autorité, a pu jeter ici aussi le bébé avec l'eau du bain...

¹⁰ On se rappelle la théorie de Wilde selon laquelle ce n'est pas l'art qui imite la nature, mais la nature qui imite l'art. C'est pourtant la théorie des « doubles » dans la « théorie mimétique » de René Girard qui pourrait peut-être aider à mieux analyser ce jeu, comme elle pourrait clarifier d'autres aspects du travail de Pascal Rivet.

donne le sentiment de surplomber son sujet, de lui ajouter un « sens » qui ne serait pas le sien, ou de l'exploiter à des fins artistiques. On perçoit avec évidence que les images proposées sont imprégnées de la connaissance personnelle d'une activité populaire et de ce qui en fait la culture (les sports choisis par Rivet sont essentiellement le football, le cyclisme et le rugby, qui comptent parmi les sports en effet les plus populaires en France). Pour le reste, elles sont bien aussi le résultat d'une pratique rigoureuse et difficile, voire savante, mais qui prend malicieusement à *contre-pied* les procédés réputés valides dans le domaine de la création contemporaine. On peut en effet remarquer que les propositions de Rivet sur les images des sportifs procèdent totalement à rebours des présupposés du *pop'art* lorsque ce dernier s'empare des images de la société du spectacle pour les inclure dans ses propres productions : alors que ce mouvement tendait à multiplier les produits artistiques sous forme d'« icônes » idéales et abstraites, indexant le champ artistique et esthétique sur ceux de la production et de la consommation industrielles, Pascal Rivet ramène ses modèles à sa simple personne, avec laquelle il les confond littéralement. Ce faisant, il rend improbable la production d'icônes de quelque sorte que ce soit, et se garde bien d'alimenter la productivité effrénée de la « valeur esthétique » dans la multiplication des objets d'art. Il y substitue plutôt l'apparition de figures humaines résolument banalisées, hybrides sans qualités dont sa personne même est le modeste support, et qui sont mises en forme dans des objets démythifiés où la tendance au *fétichisme* même est explicite¹¹, c'est-à-dire à la fois complètement *assumée*, comme travers inhérent à la relation que la plupart des gens entretiennent avec l'art, et *annulée*, comme caution perverse du prosélytisme esthétique sous sa forme marchande et spéculative (le kitsch post *pop'art*).

Le même contre-pied est à l'œuvre dans les sculptures de véhicules professionnels (tracteur, mobylettes de livreur de pizzas, voiture de société, camion de charcutier, etc.) que Pascal Rivet a entrepris de fabriquer depuis 2001, une fois épuisé pour lui le sujet du sport. Les véhicules en question ont été vus dans l'espace social, photographiés sous divers angles puis reconstruits en bois et peints aux couleurs des originaux. Mais l'artiste ne s'arrête pas là : les simulacres sont replacés dans le même contexte d'origine que leur modèle, où ils donnent lieu à une mise en scène photographiée ou filmée. L'œuvre finale, constituée de la sculpture proprement dite et des images réalisées avec elle, résume donc ce mouvement complet d'aller-retour qui donne sa véritable valeur à l'imitation : du modèle au simulacre, puis du simulacre au monde réel, l'œuvre d'imitation se présente comme un témoin, c'est-à-dire comme un indice du degré de proximité avec le monde (l'*identité* avec lui étant à considérer

¹¹ On peut penser notamment à certains gros cadres en mousse rouge ou à ceux en bois peint des photographies du tracteur *IH*, ou au report des images de sport avec l'intégration du visage de Rivet sur des boîtes d'allumettes.

comme une limite imaginaire) que la science du sculpteur a su atteindre. La valeur d'une telle opération n'est pas plus du côté de l'objet que du côté du modèle, mais elle réside dans l'espace *entre les deux* que dynamise justement l'exercice d'imitation. Pour ce faire, il importe qu'il y ait un véritable respect entre les deux « pôles » de l'échange, et non pas la supposition que l'un des deux voudrait « rafler la mise », et attirer vers lui seul l'attention et la reconnaissance (ce qui conduirait d'ailleurs à interrompre le mouvement). C'est pourquoi Rivet renvoie l'image des objets qu'il a construit dans l'espace social d'où ils proviennent, tout en conservant dans son œuvre les mêmes valeurs que celles que contenait le modèle original : si le véhicule est un instrument de travail, la sculpture devra à son tour être l'effet d'un travail tout aussi visible, et si l'artiste s'approprie symboliquement les moyens du travail d'autrui, il faudra qu'il se montre à la hauteur de cet emprunt en lui rendant justice par son implication personnelle dans la fabrication de l'œuvre. Là encore, pas de délégation possible : l'artiste est aussi quelqu'un qui y met du sien, car l'imitation véritable n'est jamais formelle. Quant aux véhicules, ils sont bien par eux-mêmes des métaphores de cette relation d'échange, de ces tests successifs conduisant le corps et l'esprit d'une chose à une autre, ici des activités populaires au domaine du savoir-faire (ou du savoir tout court) artistique, considérés à un niveau de stricte équivalence.

Et de même que l'imitation a conduit à une sorte d'annulation de certaines conséquences du *pop'art*, les répliques de véhicules prennent à leur tour à revers certaines implications du *ready-made* duchampien. Car si tous les véhicules choisis par Rivet sont bien des « outils de travail », au moyen desquels est assurée dans la société industrielle la circulation des biens (qu'ils soient artisanaux, comme avec le camion de charcuterie, ou qu'il s'agisse de l'argent même, avec le camion blindé de la *Brink's*), ils représentent, de manière métonymique cette fois, les produits contemporains qu'ils contiennent, et dont ils constituent à leur tour la catégorie la plus paradoxale sur le plan de la *visibilité*, puisqu'ils sont tellement présents dans le paysage social qu'on ne les remarque presque plus. Alors que Duchamp avait contaminé le champ de l'art (de son mode de production traditionnel aux conditions esthétiques de sa réception) par l'introduction incongrue de l'objet industriel, Rivet fait mine de répéter à son tour ce modèle ; mais en réalité il le rejoue dans l'élément artistique (mimétique) lui-même, en utilisant ses fictions produites selon les critères de conception et de réalisation les plus spécifiques à l'art et non ceux de la production des biens de consommation. Parfaitement conséquent, l'artiste poursuit le jeu jusque dans le geste qui consiste à remettre ses sculptures en bois peint dans l'espace social : cela revient en effet à feindre de *réaliser* la réciproque du *ready-made*, ce que Duchamp avait appelé le *reciprocal*

ready-made en suggérant de « se servir d'un Rembrandt comme d'une table à repasser ». En laissant un instant penser, par des mises en scène photographiées, que ses répliques sont effectivement fonctionnelles, Rivet invite avec subtilité le « regardeur » à prendre acte du fait que ce ne sont en réalité que des *présences* singulières, on pourrait dire des « présences d'images » ou des « images de présences », et donc qu'il y a bien une différence radicale entre un produit industriel et un simulacre artistique. Et du point de vue de la réception des œuvres, il oblige à faire comme à rebours le chemin de la modernité, et à repasser de la question liée à l'effet de surprise contextuel provoquée par le *ready-made* (« Qu'est-ce que ce tracteur fait dans un lieu d'art ? » ou « Est-ce qu'un tracteur est une œuvre d'art ? ») à celle qui accompagne traditionnellement l'image mimétique comme telle (« Est-ce un vrai tracteur que je vois là ou est-ce autre chose ? »). Faut-il en conclure que la question du statut ontologique de l'œuvre reprend ses droits ? En tout cas, ce travail réintroduit *de la différence* dans le mode de production des objets, d'art ou non, à l'intérieur de la société industrielle et récuse avec une extrême efficacité toute assimilation globalisante.¹²

On pourrait penser que le travail de Pascal Rivet tend à étendre l'espace de la création artistique, de même qu'un grand nombre de propositions actuelles expérimentent de nouvelles fonctions de l'art dans le champ social. Mais il ne s'agit là que d'une illusion : en réalité, c'est bien du contraire qu'il s'agit. Rivet resserre la pratique de l'art autour de sa fonction la plus élémentaire, la plus traditionnelle, et aussi de tous temps la plus critiquée, celle de l'imitation du réel. Ce faisant, il se situe à contre-courant des méthodes privilégiées par les avant-gardes historiques ou, plus exactement, il tend à annuler certaines apories auxquelles ces dernières ont pu conduire. Car l'exercice scrupuleux d'imitation tel qu'il le met en pratique amène à revisiter (ou à réviser) *en même temps* des protocoles artistiques que l'on a pris l'habitude de valider depuis le *ready-made* ou dans l'usage général des signes et des images de la société de consommation. Cette révision, qui concerne le sens de la création dans notre société contemporaine, est d'autant plus remarquable qu'elle paraît plus innocente, qu'elle n'obéit en tout cas pas à une stratégie de refus ou de dénigrement, voire de déni de l'Autre¹³, mais

¹² Ces remarques sur la relation de Pascal Rivet au *pop'art* et au *ready-made* m'ont été suggérées par le texte de Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, chapitre 7, « La privation est comme un visage » et par l'analyse que le philosophe conduit sur ce qu'il appelle « la double perversion de l'activité productive » (Edition Circé, 1996, notamment page 84).

¹³ La posture de l'« avant-gardiste » qui exclut (comme équivalent sur les plans des relations humaines de la *transgression* chez ceux que Jean Paulhan a appelés les « terroristes ») fait partie elle-même du « désir mimétique » (René Girard) pleinement à l'œuvre dans la modernité artistique. Si l'on y réfléchit bien, les avant-gardes qui ont récusé l'imitation n'ont jamais cessé de s'imiter entre elles sur ce point en s'excluant les unes les autres, c'est-à-dire en produisant elles-mêmes les « boucs émissaires » nécessaires à leur propre survie. Rivet ne

qu'elle est intimement liée à l'admiration véritable que leur auteur porte *aussi* au monde de l'art, exactement comme il admire et aime le monde des sportifs et celui des travailleurs. De l'art au monde du travail en passant par celui du spectacle, il y a une égale solution de continuité, qui donne à ses travaux une pertinence inattendue, un effet de subversion d'autant plus joyeux qu'il repose sur le respect le plus scrupuleux à l'égard de leurs modèles, qui sont considérés à la fois en surface (ce sont des *images*, des apparences), et dans la complexité de leurs fonctions sociales (ils renvoient à des *contenus*, à des savoirs réels).

Ce faisant, le travail de Pascal Rivet suggère une circulation entre des secteurs de la société qui auraient tout pour s'ignorer. En redonnant à la production artistique une dimension primordiale (rendre compte de la réalité) dénuée de tout préjugé et de toute fonction idéologique, il remet aussi en évidence des goûts et des valeurs culturelles communes liées à des réalités sociales, à leur usage, à leur appréciation et à leur appropriation quotidienne par tout un ensemble de personnes qui peuvent y trouver les signes de leur identité. Et l'activité artistique, semble-t-il nous dire, fait aussi partie de ces réalités non « réservées ». L'art de Rivet est alors avec évidence sous-tendu par une générosité d'autant plus efficace qu'elle n'est pas à sens unique mais qu'elle relève de l'échange de bons procédés, comme une reconnaissance de dette à l'égard des autres que l'artiste sait honorer dans la réciprocité. Un don, en somme.

Emmanuel Latreille, été 2004

s'oppose pas à ce geste, ce qui serait encore, comme le fait remarquer Girard, de l'ordre du mimétique, mais peut-être réalise-t-il quelque chose comme le « L'un n'exclut pas l'autre ! » de Gil J. Wolman à Guy Debord (qui venait de l'exclure de l'*Internationale Lettriste* qu'ils avaient fondé ensemble – contre Isou – avant de lancer seul l'*Internationale Situationniste*).