

Peter Wüthrich, les mots et les choses

« Je persiste à ne m'intéresser qu'aux livres
qu'on laisse battants comme des portes... »

Breton, Nadja.

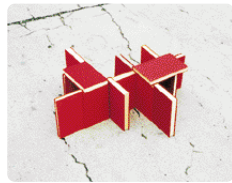
La Chaufferie, Strasbourg, juin 2002 – Des centaines de livres se sont égayés. Nuée sombre venue d'on ne sait où, obéissant à quelque improbable migration, mais pour un temps posée là, à travers les poutrelles métalliques blanches de la charpente. Foule silencieuse, faisant halte entre deux envols soudains. Tous noirs, ailes impeccablement repliées et lissées comme les plats d'un livre posé entrouvert, d'une texture veloutée à peine luisante.

Depuis 1992, Peter Wüthrich a élu le livre en tant que sujet et unique constituant matériel de son projet artistique. Faut-il y voir une réplique au rêve bourgeois d'un monde fait tout entier de livres, qui en seraient tout à la fois la substance et la trame ? Séduisante, l'hypothèse reste partielle. Il s'agit sans doute d'abord d'une trouvaille d'artiste, c'est-à-dire de la reconnaissance intime, faite de hasard et de nécessité, d'un objet d'une formidable richesse de contenu, tant matériel et formel que sémantique. Cette décision radicale – comparable en un sens à celle qui définit l'œuvre de Buren, Toroni ou Olivier Mosset – s'est en réalité prêtée d'emblée à une investigation plurielle. Les livres que Wüthrich récupère et conserve par milliers se caractérisent non par leur contenu textuel, dont les registres sont très divers (du classique littéraire au mélodrame sentimental, en passant par l'histoire enfantine et les monographies d'artistes), mais par leur forme et texture matérielles : livres reliés et compacts, dont les plats rigides sont recouverts d'une toile monochrome où seule figure la sobre typographie d'un titre ou une illustration schématique¹.



« Literarisches Portrait »
(Portrait littéraire),
2000, Livres,
66 x 45 x 2 cm.

¹ Seule fait exception la série des *Tiegel*, étagères de bois enserrant fermement la gamme chromatique formée par les tranches d'une série de livres de poche. Wüthrich envisage le livre dans toutes ses composantes (couvertures, textes, marque-pages), dimensions et fonctions.



« Modul » (Module),
2000, Photographie,
49 x 74,5 cm.



« Literarisches Modell »
(modèles / maquettes
littéraires),
2001, Livres,
350 x 520 x 310 cm.
Vue d'installation,
Galleria Christian
Stein, Milano

Par-delà leur contenu textuel, la réalité première de ces ouvrages est celle d'un objet offert à la manipulation. À l'exemple de l'expérience vécue par le jeune Sartre et qui est au centre des *Mots*, les livres imposent d'abord leur propre réalité – simple et immédiate, imperturbable et hiératique – en tant qu'entités physiques consistantes :

« ... déjà, je les révérais, ces pierres levées : droites ou penchées, serrées comme des briques sur les rayons de la bibliothèque ou noblement espacées en allées de menhirs, (...). Elles se ressemblaient toutes, je m'ébattais dans un minuscule sanctuaire, entouré de monuments trapus, antiques (...) »².

Il pourrait sembler que Sartre décrive là des œuvres telles que *Tiegel*, les séries architecturales des *Module* et *Literarische Modelle*, ou, plus précisément encore, une installation comme *Krieg und Frieden*³ (1998–2000). De fait, un pan essentiel du travail mené par Wüthrich jusqu'à aujourd'hui se fonde sur l'objet livre, désacralisé comme objet de savoir et de pouvoir, ramené à sa réalité la plus prosaïque (si l'on ose dire), celle d'un objet d'usage voire d'un simple matériau: élément d'une construction volumique, à l'instar d'une brique (*Literarische Modelle*), ou d'une composition chromatique, en tant que tesselle de couleur ready made (*Literarische Aquarelle*). Espace privilégié de déploiement du langage, les livres – empilés, assemblés en constructions précaires ou juxtaposés en compositions métapicturales contrastées ou quasi monochromes⁴ – sont manipu-

2 Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1964, p. 37 (c'est nous qui soulignons).

3 *Guerre et paix*, selon l'œuvre de Tolstoï. Titre et élaboration plastique entretiennent ici comme dans d'autres pièces une relation d'intertextualité.

4 Les multiples compositions planes réalisées par Wüthrich, qu'elles soient murales ou au sol, nous apparaissent comme une contribution notable, tout à la fois réinventée et critique, à la réhabilitation de la peinture en tant que langage plastique actuel, hors l'espace et les moyens du tableau, articulé à d'autres modes de mise en œuvre, de nature sculpturale ou architecturale. Cette démarche protéiforme et cohérente se révèle encore capable de réactiver une réflexion sur l'interrelation peinture / sculpture. Nous négligeons ici une approche historiciste de l'œuvre qui ferait la part de l'héritage postminimaliste et, plus encore, d'une filiation avec la sculpture anglaise des années 80, références réelles et déterminantes, mais que Wüthrich s'emploie constamment à déjouer sur un mode ironique et ludique.

lés telles les unités discrètes d'un langage plastique absolument singulier, inédit, mais étrangement analogue, du point de vue de ce que je nommerais un peu abusivement ses procédures sémiotiques, au fonctionnement linguistique⁵ (*Adjektive*, 1992–1993).

Pourtant, dans l'approche artistique qu'en propose Wüthrich, le livre ne se limite pas à cette seule et machinale dimension d'objet, brique d'une architecture ou module, d'une tonalité certes toujours singulière, d'un paysage, ciel ou étendue d'eau. Pris dans un mouvement contradictoire, soumis à une définition foncièrement ambivalente, les livres, plus que des composants, sont essentiellement des êtres organiques et même des personnalités indépendantes. En témoignent à diverses reprises dans le choix de leurs titres, les noms propres ou la référence à des personnages : *Lolita*, *Ich erbe vier Frauen* (j'ai hérité de quatre femmes), *Vier Maler*, « quatre peintres » dont les seules signatures, c'est-à-dire l'inscription la plus subjective, rompt la monochromie de la couverture. Même mouvement chez Sartre, alors que ces pierres levées évoquées précédemment, « ces boîtes se fendaient comme des huîtres et je découvrais la nudité de leurs organes intérieurs ». « À mes yeux, poursuit-il, par-

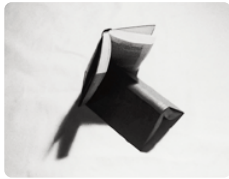
5 C'est là un point théorique qui appellerait un développement que ne permet pas l'espace d'une courte introduction. Signalons simplement que dans l'ensemble des œuvres composites, le livre fonctionne comme unité a-sémantique d'une double articulation dont seul le développement syntagmatique (assemblage ou sérialité) est instaurateur de « signification » plastique. Celle-ci relève également d'une logique pragmatique, c'est-à-dire que le sens réel de l'objet livre est indexé à la situation ou au contexte dans lequel il est situé (posé dans les branches d'un arbre, sortant de la bouche d'un caniveau, etc.). Enfin, il arrive que le livre procède d'une fonction iconique, notamment dans la série justement intitulée *Imago* ; l'objet mis en scène gagnant un pouvoir imageant, comme si la capacité (au double sens de contenance et pouvoir) imaginaire du livre parvenait à s'extérioriser. Nombre d'œuvres s'emploient à articuler ces différentes « procédures sémiotiques », à l'exemple du livre noir posé ouvert sur le rebord d'une fenêtre – le chat s'y méprend ! Ou d'une colonie de livres, également noirs, dispersés à travers le bas-côté enneigé et le bord d'une route – la succession d'objets immobiles mais identiques parvenant à suggérer leur cohorte. Ou encore, de manière récurrente, lorsque le chevauchement de deux livres entrouverts évoque la copulation de deux animaux, tortues, hérissons ou autres « bêtes à deux dos ». Ce dernier exemple est emblématique d'une sorte de doublure sémantique entre mot et objet-image.



« Adjektive »
(Adjectives), 1993,
Livres, 200 x 340 x 2 cm.
Vue d'installation,
Thomas Solomon Gallery,
Los Angeles,
Collection CGAC, Centro
Galego de Arte
Contemporánea, Santiago
de Compostela



« Imago », 1997,
Photographie,
49,5 x 69,5 cm.



« Platonisches »
(Platonique), 1992,
Photographie,
49,5 x 69,5 cm.

lant cette fois symétriquement des écrivains auteurs de ces livres, ils n'étaient pas morts, enfin, pas tout à fait : ils s'étaient métamorphosés en livres. Corneille, c'était un gros rougeaud, rugueux, au dos de cuir, qui sentait la colle. (...) Flaubert, c'était un petit entoilé, inodore, piqueté de taches de son. Victor Hugo le multiple nichait sur tous les rayons à la fois. Voilà pour les corps ; quant aux âmes, elles hantaient les œuvres : les pages, c'étaient des fenêtres, (...) »⁶. Les photographies de la série *Imago* que Peter Wüthrich développe depuis 1993, parallèlement à ses constructions, sont essentielles du point de vue de la compréhension de ce mouvement alternatif incessant entre le livre comme objet ou, au contraire, en tant qu'être vivant. Placés dans une variété infinie de situations qui les qualifient, les livres endossent autant de figures d'un improbable bestiaire, s'affranchissant de leur condition d'objet pour s'animer d'une vie propre. La récurrence des couples de livres en situation de copulation est emblématique de cette organicité spontanée des livres. L'intitulé de cette série *Imago*, reprenant comme souvent le titre même de l'un des ouvrages mis en scène (en l'occurrence celui d'un roman du suisse Carl Spitteler), est à lui seul significatif, tout comme il témoigne d'une interrelation quasi permanente, complexe et souterraine, dont il faudrait explorer bien plus avant les linéaments, entre le texte (dont le titre de l'ouvrage constitue la pointe émergée), l'objet manipulé et les images auxquelles il se prête. Le terme d'*imago* est révélateur, non pas tant au sens du concept jungien – quand bien même ces images de Wüthrich et la nature même des livres employés s'originent à l'évidence dans des schèmes imaginaires et des prototypes inconscients formés dans l'enfance –, mais au sens où la biologie évoque, par exemple, l'*imago du hanneton*, c'est-à-dire la « forme adulte définitive d'un insecte sexué à métamorphoses complètes ou incomplètes ». Tant il est vrai que l'ensemble des opérations auxquelles Wüthrich se livre

6 *Op. cit.*, pp. 37 et 56–57 (c'est toujours nous qui soulignons).

et soumet les livres est concerné par la question (romanesque !) de la *métamorphose*. L'entreprise de l'artiste est engagée dans un processus continu et infini de *transformation* à travers le livre, réserve constitutive de l'imaginaire et pure capacité projective, métamorphique. L'objet livre constitue la métaphore certes, mais encore le médium actif, le véhicule d'un mode de relation singulier au monde. *Imago* incarne le « caractère prééminent des images sur le monde réel⁷ », au sens où se sont celles-là qui *in-forment* (jusqu'au sens natif du terme, « donner forme ») celui-ci. Ainsi, les objets, l'objet livre en l'occurrence, soustrait à la lisibilité qui en définit l'usage, n'ont-ils pas d'autre définition que l'extension de toutes les figures en lesquelles ils peuvent se muer – sans aucune forme d'artifice postiche, le livre préservant toujours chez Wüthrich sa pleine intégrité physique –, même loin de leur réalité tangible d'objet ou de leur fonction usuelle. Par sa mise en œuvre physique, le livre se trouve ici propulsé en tant que capacité fictionnelle, imaginative et imageante. À travers ses métamorphoses successives, il ne propose pas tant une suite d'images du monde qu'il ne cristallise une image prototype, matricielle, à travers laquelle différentes réalités du monde, infiniment plus complexes, paradoxales, émergent à la conscience.

Depuis le début, ou presque, de son long travail de recherche avec les livres, Peter Wüthrich n'a cessé de tenter, souvent dans des conditions difficiles, de photographier le livre non pas comme, mais en tant qu'oiseau : planant dans le vent ou battant des ailes, survolant la cime des arbres ou des installations industrielles⁸. De l'objet le plus massif et dense (d'un point de vue tant physique que métaphorique), l'artiste entreprend de faire le corps et la figure les plus allègres. Comme allégé en

7 Stephan Berg, « A Heaven Full of Books, or : The Transformation of the Real into the Possible », in cat. *Peter Wüthrich*, Centro Galego de Arte Contemporanea, 2001, pp. 228–233.

8 Six photographies de cette série figuraient dans l'exposition présentée à La Chaufferie.



« Imago », 2000,
Vidéo, (240 min.)



« Imago », 1994,
Photographie,
49,5 x 69,5 cm.

étant « libéré de la réduction à son contenu spécifique », le livre se fait projectile. Il faut interroger plus avant cette figure dont nous pressentons spontanément le caractère crucial. Ces livres volants excèdent les significations métaphoriques attachées au livre comme vecteur de communication, à la création littéraire (les ailes de l'imaginaire, l'envolée lyrique,...) ou à la lecture comme échappée mentale affranchie des lois de la pesanteur terrestre. Il n'est pas indifférent que ces livres volants en passent par la photographie, medium de l'enregistrement et de l'attestation, mais plus encore de la photographie en noir et blanc, qui historiquement signifie un régime de croyance inentamée en la véracité ontologique de l'image argentique. La conjonction, dès lors avérée, du livre-oiseau présente le caractère stupéfiant, fulgurant et dense de l'image poétique dont Wüthrich propose simultanément une mise en œuvre et une réflexion parentes de Reverdy et Breton :

« L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique... »⁹

De telles images sont des oxymores accomplis, au sens où ils sont tout à la fois réalisés et d'une contradiction patente. L'ambivalence, dont le principe est au cœur de l'imaginaire livresque déployé par Wüthrich, et les contradictions, au moins aussi significatives et motrices dans son œuvre que les analogies, déterminent le *punctum* vif de ces photographies. Les lèvres machinales du réel ne s'y entrouvrent que sous la forme conciliée d'une contrariété native.

9 Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, mars 1918 ; cité par André Breton, in *Manifeste du surréalisme* (1924), *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « idées », p. 31.

10 C'est le propre des expositions les plus justes dans ce lieu de complétude propre, où les œuvres peuvent aisément apparaître intruses.

Pour sa première exposition en France, à La Chaufferie, l'installation réalisée par Peter Wüthrich transforme l'espace blanc d'exposition en un lieu propice de repos offert à cette « foule d'oiseaux sombres » qu'il nomme « mes amis », témoins de la relation affective de l'artiste au livre. Cette exposition, conçue comme une installation spécifique, m'apparaît comme l'une des meilleures qu'il ait réalisées. Non tant parce qu'elle parvient, d'un seul regard, à synthétiser plusieurs aspects des recherches multiples engagées depuis 1992 par l'artiste à partir de l'élection du matériau livre – la picturalité de monochromes noirs, le module sculptural et sa capacité iconique – mais parce qu'elle en propose l'une des mises en scène spatiales les plus convaincantes. S'attachant aux caractéristiques du lieu au point qu'il détermine la nature singulière de l'œuvre, l'installation parvient en retour à en bouleverser la perception¹⁰, soudain renversée et chancelante. Radicale dans son strict recours au noir et blanc, prenant le risque d'une vacuité de l'espace et d'une simplicité presque rudimentaire, qui avive sa capacité poétique, elle parvient à une transposition spatiale saisissante de l'univers fictionnel de la série *Imago*. A l'instar des images photographiques, l'installation « mes amis » procède d'un fragment narratif¹¹ qui mobilise un « hors-champ » temporel, un avant et un après à imaginer ; elle constitue un moment suspendu d'un récit visuel appartenant à ces *Histoires brèves* (*Kurzgeschichten*)¹² mettant en scènes d'autres « oiseaux » ou un teckel selon une intrigue ténue.

Cette constellation de livres noirs entrouverts, allègrement dispersés dans les hauteurs, est indubitablement une troupe d'oiseaux¹³. Oiseaux pris dans toute leur extension et consis-

11 Ainsi que l'explique la série intitulée *Thriller*, mettant en scène divers livres animaux ou oiseaux accidentés ou saccagés.

12 Il s'agit significativement de séquences vidéo souvent fixes ou, plus encore, de photographies issues de ces vidéos.

13 Cette procédure métaphorique distingue absolument l'œuvre de Wüthrich de celle de Maurizio Cattelan dont les *Touristes*, pigeons empaillés réalisés pour la biennale de Venise, adoptaient, dans une logique contextuelle, une semblable organisation spatiale.



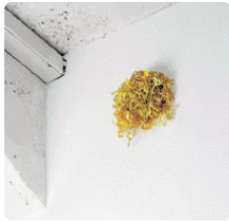
« Mes amis », 2002,
Livres sur poutre,
Vue d'installation,
La Chaufferie,
Strasbourg



« Kurzgeschichten –
Dackel » (*Histoires
brèves – Teckel*), 2000,
Vidéo (240 min.)



« Literarisches Dorf »
(Village littéraire),
2001, Livres,
25 x 380 x 380 cm.
Collection FRAC
Alsace, Sélestat



« Es war einmal »
(Il était une fois),
2001, Marque-pages,
Collection privé,
München

tance imaginaires, c'est-à-dire simultanément nichoirs dont la figure, appelée par contiguïté avec l'espace analogue de La Chaufferie, conjugue les métaphores de la maison, du village ou du nid, développées en d'autres circonstances par Wüthrich (*Literarisches Dorf*, 2001 ; *Es war einmal*, 2001).

Le savant désordre par lequel cette foule d'objets, parmi les plus opaques et impavides qui soient, parvient à mimer l'animation d'une vie spontanée répond à une suite de décisions sculpturales : choix de la place précise donnée à chaque livre dans l'espace et par rapport à ses congénères, travail quasi musical du rythme dans la disposition des objets sur les poutrelles qui les portent comme des accents, variété des formats, des directions, des postures en somme adoptées par chacun, suite infinie de variations que radicalise la monochromie – la parenté d'espèce – des livres toilés noirs. Chaque livre parvient ainsi à camper une figure à la fois anonyme et singulière. Si la Chaufferie apparaît ainsi peuplée d'oiseaux, la dimension allègre de cette mise en scène déjoue ironiquement la référence inévitable et explicite au film d'Alfred Hitchcock.

En réalité, dans la variété de ses « lectures » ou approches possibles, jamais la duplicité et l'ambivalence inhérentes au travail de Wüthrich n'auront été poussées aussi loin et de façon aussi tangible que dans cette installation qui affecte le sensible autant qu'elle mobilise l'intellect. Ainsi entrouverts, laissant s'immiscer le regard, mais sans possibilité réelle d'accéder au texte – présent comme une rumeur de cris indistincts –, la foule des livres joue puissamment de l'incertitude entre présence et absence, disponibilité et indisponibilité. Cette succession d'ambivalences nourrit le battement entretenu entre la signification d'un monde objectal et son contenu *imagé* (plutôt que métaphorique). Démultipliant l'attraction optique et les sollicitations tactiles du livre, mais jouant simultanément de l'élévation

spectaculaire de l'espace d'exposition, l'installation exacerbe encore l'antagonisme de l'accessible et de l'inatteignable. Les « amis » de l'artiste nous attendent, mais restent inapprochables. On peut certes se hisser en haut de la mezzanine ; cela ne change rien. Ils restent des objets de recel, impénétrables. Il n'y a pas d'autre choix que de regarder, encore et encore, celui-ci, celui-là, tel autre encore. Il n'est guère aisé de saisir cette divergence entre voir et ne pouvoir atteindre et saisir, non pas comme une perte, mais comme une opportunité offerte. Il y a quelque chose d'insolent dans la posture de nos « amis », une attraction et une promesse qui se dérobent invariablement, un impossible qui nous nargue. Nous pouvons alors comprendre le sens de cette folie qui peut conduire l'enfant, ou un être frustré, à tirer, à la fronde ou d'un coup de fusil, sur une rangée d'oiseaux posés, indifférents, sur un fil.

Pour cette troupe d'oiseaux, les chevrons entrecroisés formant la charpente de La Chaufferie auront été le lieu d'une halte et d'un rassemblement provisoire. Nous les retrouverons plus loin ; nombre d'entre eux furent aperçus et signalés sur les portiques métalliques situés cette fois à l'extérieur d'une bibliothèque, à Sélestat, cinquante kilomètres environ au sud de Strasbourg. Peut-être tentaient-ils de retrouver quelques congénères emprisonnés dans les rayonnages de cette institution culturelle. Quoi qu'il en soit, la logique de leur périple ne correspond à aucune des voies migratoires identifiées par les spécialistes... L'énigme reste totale. Barnett Newman ne disait-il pas, en substance, que la critique d'art est à l'œuvre ce que l'ornithologie est à l'oiseau ?

Jean-Pierre Greff



« Mes amis », 2003,
Livres sur portique,
Vue d'installation
Sélestat'art, Biennale
d'art contemporain
de Sélestat