

ni Mètre

VRE D'ARTISTE

it

RÉDACTEURS

Philippe Cazal.....
Leszek Brogowski.....
Aurélie Noury.....

CAZAL

Numéro 40

Sans Niveau

JOURNAL DU CABINET DU LI

Gratuit gratu

SANS NIVEAU NI MÈTRE

Est une formule de Bruno Di Rosa,
premier concepteur du CLA, reconstruit en
2014 par Sarah Chantrel & Samir Mougas

21 septembre / 24 novembre 2016

PHILIPPE

SEMAINE FERMÉE & QUELQUES SÉQUENCES EN PAUSE,
FIGURES D'UN ENSEMBLE PLUS VASTE.



SEMAINE FERMÉE, 1972
 Malette-objet, bois contreplaqué, poignée et crochets métalliques,
 panneaux amovibles [15 x 24,5 x 2 cm (x7)], 20 x 26,5 x 17 cm.
 UNTEL, performance « Registre des utopies », interventions dans
 les rues de Paris, 1975.

**LUNDI FERME
MARDI FERME
MERCREDI FERME
JEUDI FERME
VENDREDI FERME
SAMEDI FERME
DIMANCHE FERME**

PHILIPPE CAZAL

1972

Semaine fermée et mort de l'auteur : les coins et les fissures de Philippe Cazal

LORS de l'exposition « Inserts » en 2010, le Cabinet du livre d'artiste présenta le numéro du quotidien *Pravda* du 18 mai 1994 (tirage d'un million d'exemplaires), dans lequel Philippe Cazal avait publié en une, moyennant l'achat d'un espace publicitaire, l'encadré de 1985 : *L'artiste dans son milieu* ; le journal fut également vendu à la criée pendant le vernissage de l'exposition collective « Le saut dans le vide » pour laquelle l'artiste avait été invité à Moscou, la dissolution formelle de l'URSS datant de décembre 1991. En 2016, les Éditions Incertain Sens rééditent *Semaine fermée*, affiche initialement publiée en 1972. Ces deux travaux – l'un sous la forme d'un insert dans la presse quotidienne, l'autre sous la forme d'un multiple format A3 – sont les balises d'une ligne artistique dont le CLA se propose de présenter le tracé : ses inspirations puisées dans l'environnement urbain marqué par la publicité, ses explorations des modes de lecture des textes qui, dans cet espace, fonctionnent également comme des images ou des logos, ses utilisations des formes imprimées légères (encarts, papillons, multiples, journaux, livres, etc.) comme supports à part entière de l'art.

« L'espace urbain, lieu commun, est envahi d'enseignes, de volumes, de bruits, il est comme un immense répertoire de formes, de couleurs, c'est un ensemble. Côté cet ensemble vivant est essentiel pour moi », explique l'artiste. « Avec la télévision et les journaux, nous n'avons jamais été aussi proches des choses et en même temps aussi éloignés des événements. Nous en revenons à cet espace partagé sans partage. La seule chose qui, à mon avis, permet de résister, c'est la connaissance. »¹ Le parcours de Philippe Cazal est la lente construction d'une connaissance, spécifique à l'art, de cette réalité urbaine qui a déjà fasciné Baudelaire ou Huysmans (les premiers théoriciens de la modernité urbaine), qui a inspiré les surréalistes (à la recherche d'une connaissance autre de la réalité) et qui a été un objet de recherche des situationnistes (psychogéographie, etc.). Il serait certes important de cerner la singularité du parcours de Philippe Cazal par rapport aux œuvres respectives des autres, mais l'on doit, peut-être, souligner d'abord ce qui leur est commun à tous, à savoir la conviction que la connaissance est une façon de prendre possession des choses, de conquérir le monde à travers son sens, y compris – ou à commencer – par l'art, par l'expérience directe et perceptive des choses. Dans une méditation tranchante, Augustin identifie cette voie il y a un plus d'un millénaire : ils s'en « sortiront par la connaissance », dit-il. « Ils sortiront, car en vérité, même les choses qui leur sont extérieures n'échapperont pas à leur connaissance. »²

Le trait saillant du travail de Philippe Cazal c'est sa grande rigueur graphique. À ce titre, il est à la fois aisément identifiable et facile à confondre avec l'iconosphère quotidienne ; certains de ses travaux se fondent délibérément dans cet environnement, comme l'encart dans la *Pravda* ou comme des actions en ville autour de la *Semaine fermée*. Mais l'art de Philippe Cazal se développe également sous la forme d'installations, d'objets ou de panneaux/tableaux exposés en musée ou en galerie. En parlant de ses origines, l'artiste évoque un travail important qu'il a réalisé en design ou en design graphique, travail qui a finalement abouti à une sorte d'« esthétique commerciale »³. En 1985, il a confié à l'agence Minium la réalisation du logo de son nom : **PHILIPPE CAZAL** dont il « signe » – ou estampille – désormais ses productions. Comme on le verra, cependant, le sens de ce geste est complexe et paradoxal. Le voisinage de la publicité, à la fois débordante et « idéale » dans ses réalisations, et l'influence de l'art minimal, de la perfection de ses formes et du modernisme de sa géométrie, ne doit pas faire oublier l'importante proximité de la démarche de Philippe Cazal avec celle de Daniel Buren. En effet, le rapport de la forme et du fond – de l'œuvre et de son environnement – trouve son principe fondateur dans cet encart publié entre autres à Moscou : *L'artiste dans son milieu*. Ce jeu/critique de mimétisme, d'ambiguïté, de pièges, dans lesquels le spectateur tombe facilement, se situe au cœur de la méthode artistique de Philippe Cazal. « C'est [...] cette position "au fil du rasoir" qui me préoccupe... », affirme-t-il. « Voilà qui teinte les choses d'humour et d'ambivalence [...] Dans mon travail il est important que transparaisse cet aspect de la situation de l'artiste. »⁴

Ce n'est pas non plus par hasard que, dans plusieurs publications de Philippe Cazal la référence est faite à Dector & Dupuy, artistes qui recopiaient les slogans utilisés lors de manifestations ou les revendications politiques inscrites sur les murs de la ville, pour les décontextualiser par la suite à travers

les dispositifs de l'art : exposition, installation, publication. Lui-même utilise la décontextualisation et la recontextualisation comme une démarche systématique, précisément, pour susciter un regard neuf sur les textes exposés en ville (slogans, logos, enseignes, signalétique, etc.). Ainsi par exemple, l'exposition « Retour en avant » à Maebashi au Japon, présentait, 30 ans après, vingt slogans de Mai 68, exportés dans un contexte culturel, institutionnel, linguistique et typographique différent. Certains de ces slogans pourraient d'ailleurs être considérés comme autant d'étoiles polaires qui guident les artistes : « L'imagination au pouvoir », « L'art au service du peuple », « Prenez vos désirs pour des réalités »... Mais pour saisir le sens et l'enjeu de ces mots d'ordre, le spectateur japonais devait surmonter plusieurs hiatus qui le séparaient des événements insurrectionnels dont ils avaient émané : d'abord la typographie utilisée par Philippe Cazal, puis la langue et sa graphie⁵, mais aussi la génération qui a changé et le vent historique qui a tourné, le contexte culturel et artistique, ainsi que les spécificités du Mai 68 au Japon. Mais ces difficultés, qui en principe constituent un handicap pour le spectateur, peuvent le conduire également à l'invention de dispositifs pour surmonter les obstacles et rafraîchir la lecture : redonner une nouvelle vie à des formules rebattues. C'est sur de telles opportunités que mise la démarche spécifique de Philippe Cazal, à la manière de ce constat magnifique du médecin, convaincu qu'« il y a en nous, à chaque instant, beaucoup plus de possibilités physiologiques que n'en dit la physiologie. Mais il faut la maladie pour qu'elles nous soient révélées »⁶.

Depuis les années 1950, l'art connaît un tournant langagier dans l'horizon duquel s'inscrit tout le travail de Philippe Cazal. Traditionnellement exerçant dans le domaine visuel des images et des formes, les artistes redécouvrent alors le langage comme matière, et ce dans des expériences qui dépassent de loin la présence de mots dans les tableaux ou le travail sur la typographie. Si leur intérêt peut désormais se porter de plus en plus sur les jeux de mots, voire les lettres isolées, c'est aussi parce que la psychanalyse fait au début du XX^e siècle une découverte majeure : le langage – avec ses mots, ses lettres et ses expressions – est investi de désirs muets, d'émotions intenses, de fantasmes interdits, etc., et l'on peut dorénavant lire des « romans » entiers dans un simple lapsus. « Les mots, écrit Freud en 1905, sont un matériau plastique avec lequel on peut faire toute sorte de choses »⁷.

Les lettristes, les situationnistes, la poésie visuelle, l'art conceptuel, etc., sont quelques étapes de cette histoire dans laquelle Philippe Cazal a construit sa propre place. S'il se reconnaît plutôt dans le constructivisme, la lecture de certains textes des surréalistes, dont l'esprit apparaît étonnamment proches des siens, peut aussi aider à éclairer son apport à l'histoire en question. *Le Paysan de Paris* d'Aragon révèle la même sensibilité à la présence des mots et textes dans l'environnement urbain ; il y déniche une nouvelle inventivité poétique : le choc des mots qui leur donne le poids d'images. Aragon érige cette inventivité en méthode : « je veux bien être pendu, jure-t-il, si ce passage [parisien] est autre chose qu'une méthode pour m'affranchir de certaines contraintes, un moyen d'accéder au-delà de mes forces à un domaine encore interdit »⁸, c'est-à-dire connaître la réalité dans ses registres ignorés, une surréalité. Tout y est : jeu de mots, enseigne comme image ou logo, perméabilité de la frontière entre la ville et la poésie, typographie comme la forme de l'art, etc. : « à gauche, écrit-il par exemple, la porte du 17 et son escalier de ténèbres s'entourent de pancartes, parmi lesquelles je me perds »⁹. Et lorsqu'il joue avec le mot « pessimisme »¹⁰, en y ajoutant ou enlevant des lettres, Aragon s'intéresse en même temps aux lectures que l'on pourrait en faire. N'est-ce pas la même démarche que celle de Philippe Cazal, par exemple dans le livre *Le Jeu*, où l'artiste pratique une subversion au moyen de la typographie qui découpe les groupes de mots, par exemple : « de la diversion », qui devient « DE/LADI/VERS/ION »¹¹ ?

La différence entre les deux est que, tout en poursuivant le jeu poétique initié entre autres par Aragon, Philippe Cazal interroge dans le même geste l'origine et la nature des formes, le statut et le périmètre de l'œuvre, la place et le pouvoir de l'auteur, les prérogatives et les savoirs de l'art, ce que ne font ni les surréalistes, ni les situationnistes. C'est comme si une conscience – à la fois artistique, historique et théorique – se greffait sur le geste spontané de l'imagination et de l'invention. *Mutatis mutandis*, une même analyse permettrait de faire la différence entre les magnifiques revues dadaïstes et les revues d'artistes qui pullulent à partir des années 1950. Dans une conférence de 2001, Philippe Cazal expliquait que son ambition artistique était « que la lecture [de ses

travaux] se fasse dans tous ses états. État(s) de fait, faits et gestes, lecture des strates, strates de lecture(s). À ce jour », écrit-il, toutes « les œuvres que je propose, interrogent et questionnent [...] : l'œuvre et l'art, l'art et l'artiste, le langage et le sens, l'objet et son actualité ou sa non-actualité, etc. en regard avec la vie, la société, le quotidien. »¹²

Et c'est dans le cadre d'une telle réflexivité qu'il faut interpréter le choix d'estampiller ses travaux d'un logo, au lieu de les signer du nom de l'artiste. Cette marque correspond mieux à cet art protéiforme que la signature, apposée d'abord sur les peintures et les gravures, pour devenir finalement une marchandise fétiche : FETI/CHE, écrit Philippe Cazal dans une de ces typographies troublantes. Dans un retournement subversif, l'artiste emprunte alors aux pratiques du marché la forme du logo pour démystifier et dépersonnaliser les pratiques de l'art. Déjà entre 1975 et 1980, avec deux autres artistes, il participe au groupe UNTEL qui promouvait une esthétique de l'anonymat. Toujours dans un équilibre instable, il expérimente aussi les œuvres caméléons qui se confondent avec l'environnement, y compris dans l'espace du musée, lorsque l'absence de cartel ne permet pas d'identifier l'œuvre comme telle : « Un nom sur un bout de papier rassure et change le comportement du spectateur, son rapport à cette intervention, en l'occurrence son regard, s'en trouve modifié »¹³.

En travaillant dans l'horizon du détournement, Philippe Cazal souligne le caractère ouvert de son esthétique : « formellement, la publicité n'étant pas figée, les images publicitaires sont pour les artistes un terrain d'exploration permanent »¹⁴ (ce que l'on peut même constater sur les pages de ce journal : *Semaine fermée* a une forme ouverte). L'artiste ne peut plus être lié à une seule technique ou esthétique, comme l'a saisi avec lucidité Adorno dès 1966 : « l'art se révolte contre toute dépendance à l'égard de matériaux donnés d'avance, qui font obstacle à l'autonomie de la configuration »¹⁵. « J'étais peintre et sculpteur, déclare Philippe Cazal en 1988, lorsque j'ai pris la décision d'être artiste »¹⁶, et cette position de l'artiste comme non spécialiste d'aucune technique déterminée est, selon Anne Mœglin-Delcroix, fondatrice de la pratique du livre d'artiste. Sans éclairer tous les aspects du choix du logo à la place de la signature, on peut conclure qu'il contribue à ce même processus de l'évolution des pratiques de l'art qui a conduit Roland Barthes à publier en 1967 le célèbre essai sur « La mort de l'auteur ».

Semaine fermée : « ... vendredi fermé, samedi fermé, dimanche fermé ». « FERMÉ POUR CAUSE DE MALADIE », rapporte Aragon, « et plus bas : FERMÉ POUR CAUSE DE DÉCÈS »¹⁷. Mais le décès de l'auteur n'est pas encore définitif : « S'il reste un rôle à l'artiste, confesse Philippe Cazal, j'aime à penser qu'il joue celui du déstabilisateur, celui qui met des coins dans les fissures »¹⁸.

1. Alice Laguarda, entretien avec Philippe Cazal, « Philippe Cazal : L'image sans écran », *Parpaings* #24, 2001, p. 15.
2. Augustin, *Cité de Dieu, Œuvres de Saint Augustin*, trad. G. Bardy, Paris, Desclée de Brouwer, 1950, vol. 37, livres XIX-XXII, partie XX, chap. XXII, p. 311.
3. Catherine Hamery, entretien avec Philippe Cazal, « P(ublicité) Cazal ou l'art des correspondances » in Larys Frogier, Jean-Marc Poinot (dir.), *C'est pas la fin du monde*, Rennes, Centre d'histoire de l'art contemporain, 1992, p. 125.
4. Jérôme Sans, entretien avec Philippe Cazal, « Post-scriptum », in cat. *Sous le signe de...*, Figeac, Publisud / Centre lotois d'art contemporain, 1991, p. 76.
5. Dans ses travaux, Philippe Cazal utilise parfois la calligraphie arabe qui produit un effet analogue dans le contexte français.
6. Cité par Georges Canguilhem, *Le Normal et le Pathologique* (1966), Paris, PUF, 1994, p. 59.
7. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. Messier, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1990, p. 87.
8. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, nrf/Gallimard, coll. « La Pléiade », 2007, t. I, p. 208.
9. *Ibid.*, p. 210.
10. *Ibid.*, p. 177-178.
11. Philippe Cazal, *Le Jeu*, Meknès, Institut français, 2010.
12. Texte d'introduction à une conférence de Philippe Cazal, 2001.
13. Jérôme Sans, entretien avec Philippe Cazal, *loc. cit.*, p. 76.
14. Catherine Hamery, entretien avec Philippe Cazal, *loc. cit.*, p. 125.
15. Theodor. W. Adorno, « L'art et les arts », trad. J. Lauxerois et P. Szendy, in *L'Art et les Arts*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Art et esthétique », 2002, p. 48.
16. Texte d'introduction à une conférence de Philippe Cazal, 2001.
17. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 161.
18. Catherine Hamery, entretien avec Philippe Cazal, *loc. cit.*, p. 128.

CABINET DU LIVRE D'ARTISTE. Campus Villejean, Université Rennes 2 - Bât. Èrève, place du recteur Henri Le Moal, 35000 Rennes (M^e Villejean - université). 0299141586 / 0660487696 / noury_aurelie@yahoo.fr
www.incertain-sens.org / www.sans-niveau-ni-metre.org. Le Cabinet est ouvert du lundi au jeudi de 11h à 17h hors vacances universitaires et également sur rendez-vous en contactant la coordinatrice du CLA Aurélie Noury.
SANS NIVEAU NI MÈTRE. Le Cabinet du livre d'artiste est un projet des Éditions Incertain Sens. *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste* est publié conjointement par l'Université Rennes 2, le Fonds régional d'art contemporain de Bretagne et l'École des beaux-arts de Rennes. (Le Frac Bretagne reçoit le soutien du Conseil Régional de Bretagne, du ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Bretagne et est membre du réseau « Platform » / L'association Éditions Incertain Sens reçoit le soutien de l'Université Rennes 2, de la Région Bretagne, de la Ville de Rennes, du ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Bretagne et de ses adhérents. Les éditions Incertain Sens sont diffusées par les Presses du Réel et sont, avec le CLA, membres du réseau « ACB - Art contemporain en Bretagne ».)

RÉDACTION. ÉDITIONS INCERTAIN SENS, La Bauduinais, 35580 Saint-Senoux, 0299575032, www.incertain-sens.org

Achevé d'imprimer à 1000 exemplaires sur les presses de Média Graphic à Rennes, composé en Baskerville Old Face, Covington et Times New Roman sur papier Cyclus 80 g. Dépôt légal septembre 2016. ISSN 1959-674X. Publication gratuite. Pages 1 à 3 : Philippe Cazal, 2016. Remerciements à Éric Pesty. Ce numéro est dédié à QXP.

