L'art de l'erreur dans les *Pages de Dictionnaire* de Gilles Barbier

Claire Labastie

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/essais/5416>

DOI : 10.4000/essais.5416

ISSN : 2276-0970

Éditeur

École doctorale Montaigne Humanités

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2016

Pagination : 174-191

ISBN : 978-2-9544269-7-6

ISSN : 2417-4211

Référence électronique

Claire Labastie, « L'art de l'erreur dans les *Pages de Dictionnaire* de Gilles Barbier », *Essais* [En ligne], 8 | 2016, mis en ligne le 28 octobre 2020, consulté le 31 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/essais/5416> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/essais.5416>

L'art de l'erreur dans les *Pages de Dictionnaire* de Gilles Barbier

Claire Labastie

L'erreur tient une place tantôt manifeste, tantôt discrète, dans l'univers créatif buissonnant de Gilles Barbier (né en 1965). En 1993, cet artiste polyvalent, sculpteur, installateur, peintre et photographe, réalise une première œuvre à la fois picturale et conceptuelle. Il prend pour modèles des pages du dictionnaire Larousse, qu'il reproduit à la main, à l'encre et à la gouache, sur des papiers de grand format¹ qu'ensuite, il maroufle sur toile. La lenteur fastidieuse de ce travail le mène à faire des erreurs, qu'il corrige, non sur le support même de la copie, mais en recopiant les extraits concernés sur d'autres surfaces plus petites : il appelle ces ajouts des « *Erratas* », qu'il réalise par série de trois. Ainsi, comme des signets placés dans un fichier informatique, ses erreurs l'interpellent lorsqu'il relit ses *Pages de Dictionnaire*. Ce mouvement de retour et de repérage d'erreurs porte en latence le nouveau travail à venir : les *Erratas* sont des prolongements organiques de l'erreur, des objets qui se fabriquent à partir de cette impulsion correctrice captée par l'erreur et suscitant le recommencement. Perpétuellement insatisfait, accumulant les erreurs là où il voudrait les neutraliser, Gilles Barbier transforme en posture burlesque l'attitude sage et appliquée de l'élève perfectionniste, mais il développe dans ce même mouvement un geste productif avec une réaction en chaîne proliférante comme une fission nucléaire, ordonnée cependant par les séries de trois. En effet, les re-copies que sont les *Erratas* produisent aussi des erreurs pour lesquelles d'autres *Erratas* encore sont écrits-peints. Et l'ennui généré par le recommencement et la re-production suscite son envers, le *Divertissement*. C'est le titre donné à une série de vraies-faussees diversions, qui prennent pour modèles des pages de *TV-magazine* (renvoyant à une culture de loisir et de spectacle), mais pour en faire à nouveau d'autres copies à la gouache, toujours aussi fastidieuses et sources d'erreurs, génératrices d'*Erratas* et ainsi de suite.

1 *Pages de Dictionnaire*, série en devenir, chaque : encre et gouache sur papier, 215 x 215 cm (*Erratas* : dim. variables), 1993-...

L'analyse qui suit interroge le rôle psycho-poïétique de l'erreur dans les *Pages de Dictionnaire*, œuvre soigneusement maintenue dans l'inachèvement, dans une réalisation continue ou en suspens. L'erreur y génère une attraction magnétique vers un recommencement, conçu non comme un piétinement, mais comme la possibilité d'une avancée dans la production artistique – versant alors d'un temps cyclique répétitif (celui de la copie, du retour sur l'erreur et de la re-copie) dans le temps linéaire, celui du nouveau et de la création. Une lecture anthropologique basée sur le livre de Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*², permet d'explorer, dans l'économie créative du protocole de fabrication de l'œuvre de Gilles Barbier, une dynamique temporelle proche de celle qui régit les sociétés pré-modernes. Celles-ci accordent au mythe du retour fertilisant une valeur sociale cohésive. Parallèlement, la répétition et le retour dans l'ensemble des œuvres de l'artiste entraînent le déploiement d'œuvres diverses, fécondes et foisonnantes.

L'erreur, point de retour sur l'œuvre

Un grand nombre d'entretiens et de textes entourent les œuvres de Gilles Barbier et contribuent à donner une dimension *mythique* à ses *Pages de Dictionnaire*, sa première œuvre connue³. Le mythe est ici un récit, dont il existe plusieurs versions, qui explique l'existence d'une chose par son origine plus ou moins transformée. Or cette première œuvre paraît doublement concernée par la question de l'erreur, explicite pour la conception des *Erratas*, et plus trouble dans les différentes versions des récits de l'origine de cette dernière, qui concourent à lui conférer un caractère mythique. On peut en effet souligner l'aspect originel des *Pages de Dictionnaire* que Gilles Barbier a commencées en 1993, année suivant l'obtention de son diplôme aux Beaux-Arts de Marseille en 1992. C'est le moment où l'ancien élève fait ses premiers pas d'artiste, choisit une voie, un réseau de lieux d'exposition probablement, une ou plusieurs formes artistiques. À cette situation fondatrice dans l'œuvre de Gilles Barbier s'ajoute une nébuleuse de connotations, auxquelles certaines de ses remarques nous rendent sensibles. Quand l'artiste, dans un autre contexte, déclare : « créer du langage, c'est créer la communauté et c'est cela dont j'ai envie »⁴, il évoque

2 Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.

3 Quelques exemples : « Gilles Barbier, retards, diversions et autres aventures », interview par Jean-Yves Jouannais, *ArtPress*, novembre 1995, n° 207, p. 49 ; Diana Du Pont, *Copyworks: The Dictionary Pages and Other Diversions*, Catalogue d'exposition, Santa Barbara Museum of Art, Los Angeles, 1999 ; Gilles Barbier, « La multiplication et de la connexion des corps, des objets, du langage », jeudi 16 décembre 2004, site consulté le 4 février 2015 ; « Conversation entre Gilles Barbier et Jean de Loisy », « Conversation entre Gilles Barbier et Éric Mangion », et « Conversation avec Christophe Kihm », in Catalogue *Gilles Barbier*, Zurich : JRP/Ringier, Nîmes, Carré d'art, 2006.

4 « Conversation entre Gilles Barbier et Jean de Loisy », *op. cit.*, p. 5.

cette dimension collective, commune et fondatrice du « langage » dans ce cas pictural et conceptuel, esquissant une profession de foi pour son travail, qui n'en renforce pas moins l'aspect originaire, fondateur, mythique et réactualisé que l'on peut accorder aux *Pages de Dictionnaire*, puisque celles-ci prennent pour modèle l'inventaire des mots et de leur définition à une époque donnée. L'erreur déclencheuse tient sa place au sein d'une économie de l'origine et de la fondation, renforcée encore par d'autres connotations.

En effet, un autre aspect invite à penser la question de l'origine comme centrale dans *Les Pages de Dictionnaire*. L'acte de copier renvoie doublement à la petite enfance et au système éducatif français. D'une part, suivant en cela les écrits d'Aristote⁵ qui voyait dans l'imitation un acte d'apprentissage efficace, l'école primaire française privilégiait le rôle de la copie pour apprendre et s'entraîner à écrire. D'autre part, spécifiquement à l'école, une faute dans le comportement entraînait l'administration d'une punition, dont il était fréquent qu'elle consistât en une copie répétitive de mots ou de phrases. Gilles Barbier, dans un entretien avec Jean-Yves Jouannais, évoque l'aspect punitif des *Pages de Dictionnaire*, mais dans un domaine moins scolaire, dans son lien avec le jeu, voire le religieux, domaines auxquels sont empruntés respectivement les termes choisis de « gage » et de « pénitence » : « ... la copie du dictionnaire, si elle calque le modèle flaubertien, [...] s'est, dès l'origine, articulée autour de l'idée de gage. Le gage comme ce moment du jeu où le perdant est désigné pour accomplir – afin de reconquérir sa place – une “pénitence” »⁶. Ainsi la copie connote l'enfance dans son rapport avec la pédagogie et les punitions scolaires d'autrefois. Si l'on ajoute à ceci que la mère de Gilles Barbier était enseignante, le lien avec l'enfance de l'artiste lui-même aide à penser cette œuvre comme liée à son apprentissage originel du langage et de l'écriture⁷. De même, sachant que l'artiste sort à ce moment-là des Beaux-Arts, il est difficile de ne pas songer au mode d'apprentissage de cette institution jusqu'au début des années 1970, hérité de la culture classique du XVII^e siècle où elle a trouvé son origine. L'étudiant apprenait à dessiner en copiant « les Maîtres » avec des moulages en plâtre de sculptures antiques, puis les dessins et les peintures du Louvre, où il se déplaçait avec chevalet, couleurs

5 Aristote, *Poétique*, Paris, Belles-Lettres, trad. Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 1997, b 5-6.

6 « Gilles Barbier, retards, diversions et autres aventures », interview par Jean-Yves Jouannais, *ArtPress*, op. cit., p. 49. Juste auparavant, les deux auteurs ont évoqué *Bouvard et Pécuchet*, de Gustave Flaubert, où les personnages du roman éponyme, copistes et niais, après avoir tenté tour à tour des méthodes qu'ils connaissent mal et où ils échouent, retournent finalement à leur travail initial (dont la nature semble impliquer cette répétition et ce retour inéluctable).

7 Néanmoins, à l'époque où Gilles Barbier fréquentait l'école, cette pratique commençait à être abandonnée par les instituteurs et il est possible que la connotation de la copie du dictionnaire se réfère à ce qu'il a entendu dire à propos de méthodes punitives qui apparaissaient déjà dépassées au début des années 1970.

et pinceaux. On songe aussi à une autre longue filiation de copistes d'écriture eux aussi : les moines du Moyen-Âge qui recopiaient, parfois même sans les comprendre, des livres entiers et les enluminaient. Avant l'imprimerie, c'était le seul moyen de transmettre des textes, qu'il fallait réécrire et recopier au fil des siècles, quand leur support s'abîmait ou quand leur encre s'effaçait.

La dimension humoristique des *Pages de Dictionnaire* filtre dans l'hybridation contre-nature entre des pratiques d'écolier, copie des mots, et des pratiques d'étudiant aux Beaux-Arts, copie à la gouache, comme si les Pages de Dictionnaire entières étaient ironiquement assimilables à des peintures de maîtres. D'ailleurs, le choix du *Larousse illustré* se conjugue parfaitement avec ce métissage du mot et de l'image, qui pourrait paraître comme une erreur par rapport à la vocation de la peinture, dont on sait que la spécificité était justement reconnue par les peintres modernes en dehors du littéraire. Mais le surréalisme, avec René Magritte par exemple, nous a accoutumés à interroger le mot et l'image, le mot et le peint. L'art conceptuel, très prégnant aux Beaux-Arts depuis les années 1980, s'appuyant sur les représentations mentales, n'excluait pas les pratiques hybrides, même si elles s'appuyaient rarement sur des peintures de mots (plus picturales, plus proches de la modernité⁸), mais plutôt sur des associations de photographies et de textes⁹.

Le monde de l'art, sans l'affirmer nettement, a perçu et répercuté la dimension originelle des *Pages de Dictionnaire* et c'est dans une anecdote – qui est une histoire d'erreur – que nous pourrions justement le mieux saisir cet aspect. Dans le texte du catalogue de l'exposition *Copyworks* à Los Angeles, Diana Du Pont mentionne : « Gilles Barbier [...] copie [...] des pages du Petit Larousse, un dictionnaire publié en 1965, l'année de sa naissance. »¹⁰ Or bien plus tard l'artiste rectifie lui-même cette date, que plusieurs de ses commentateurs avaient prise pour la bonne :

Ce qui est marrant, c'est la façon dont les gens ont envie de voir l'art, car je n'ai pas choisi de copier l'édition du Larousse de l'année de ma naissance. En fait, j'ai copié la version de 1966, ce qui déçoit souvent les gens. Par ailleurs, j'ai vérifié et les deux éditions sont les mêmes !¹¹

Si les deux éditions sont les mêmes, Gilles Barbier aurait pu ne pas relever l'erreur, mais il la souligne. L'erreur de ceux qui étudient la démarche de l'artiste est ici révélatrice d'une manière de considérer l'art : ils cherchent une cohérence là où elle n'est pas forcément – à moins que ce ne soit lui qui les

8 Celle du cubisme analytique, par exemple.

9 On peut citer celle de Victor Burgin aux États-Unis et de Sophie Calle en France, par exemple.

10 « Gilles Barbier [...] copies [...] pages from Petit Larousse, a dictionary published in 1965, the year of his birth. » Voir Diana Du Pont, *op. cit.*, p. 14.

11 Gilles Barbier, « La multiplication et de la connexion des corps, des objets, du langage », *op. cit.*

ait malicieusement induits en erreur lors de ses premiers entretiens¹². Cette erreur obéirait à une logique simple superposant ici la naissance de l'artiste et le début de son travail de création. Ceci pourrait se soutenir de la racine étymologique du mot « Art », dont la validité encore actuelle se confirme ici. Il dérive, selon Benveniste cité par Jean-Marie Pontévia, « d'un mot indo-européen qui signifie *ordre*, védique *rta*, iranien *arta* »¹³. En ce sens l'œuvre d'art, en tant qu'elle introduit de l'ordre dans le désordre, doit répondre à une organisation repérable : l'erreur des commentateurs actuels de Gilles Barbier, prêts à adopter une loi de superposition de dates liées à la fondation d'une œuvre, souscrirait à cette filiation étymologique. De plus, les récits autour des *Pages*, qui répondent à des catégorisations et s'élaborent en versions plurielles, semblent participer à la constitution d'un mythe au sens de Mircea Eliade pour qui la mythification transforme les faits selon des catégories et des archétypes¹⁴. Elle est ici considérée à l'échelle individuelle de l'artiste. Ce rapport à un mythe d'origine rappelant ceux que théorise Mircea Eliade dans *Le Mythe de l'éternel retour*, constitué par ce qui en est écrit et dit sur le début de l'œuvre de Gilles Barbier, se nourrirait facilement de ressemblances avec des archétypes, très transformés dans son œuvre global. Nombre d'œuvres par exemple rejouent le passage du chaos au cosmos (dans *Le Portique de téléportation* réalisé en 1999, comme le remarque Sylvie Coëllier¹⁵) ou le bouleversement cataclysmique. Or, dans les sociétés pré-modernes étudiées par Mircea Eliade, ces archétypes sont mis en scène au cœur de rites qui marquent l'avènement d'un cycle à l'autre (les saisons, le passage à l'état adulte...) et dont les peuples revivent littéralement en eux la création exprimée dans le mythe cosmogonique.

De plus, deux versions légèrement différentes des récits sur *Les Pages de Dictionnaire* mentionnent l'état d'esprit de l'artiste au moment où il les réalise. Selon Diana Du Pont, la déprime de l'artiste l'égare : il ne sait pas quoi

12 « ... Je peux mentir ou dire la vérité... ». Voir Gilles Barbier, « Dérive conversation : entretien avec Gilles Barbier », in *La meute des clones transchizophrènes*, Les Cahiers du musée de l'abbaye de Sainte Croix, Les Sables d'Olonne, 23 janvier - 12 mars 2000, p. 35.

13 « C'est là une des notions cardinales de l'univers juridique, [...] et aussi religieux et moral des Indo-Européens. C'est l'« Ordre » qui règle aussi bien l'ordonnance de l'univers, le mouvement des astres, la périodicité des saisons, et des années, que les rapports des hommes et des dieux, enfin des hommes entre eux. » Voir Jean-Marie Pontévia cite Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions européennes*, t. II, p. 100-101, in *Tout a peut-être commencé par la beauté*, William Blake & Co Edit, 1985, p. 63.

14 « ... la mémoire populaire retient difficilement des événements individuels et des figures « authentiques ». Elle fonctionne au moyen de structures différentes ; *catégories* au lieu d'*événements*, *archétypes* au lieu de *personnages historiques*. » Voir Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 58.

15 Sylvie Coëllier, « Comme une bulle de gruyère hors du chaos natal... », in Gilles Barbier, *Mmmh ! Ooooh !*, Marseille, MAC, Galeries contemporaines des musées de Marseille, 2001, p. 34.

faire puisque « n'importe quoi peut devenir de l'art »¹⁶. D'après un entretien accordé par l'artiste le 3 mai 1999, c'est parce qu'il se sent désorienté et sans imagination qu'il démarre ce travail :

J'étais complètement perdu, sans aucune idée, aussi j'ai commencé à chercher un type de travail qui soit comme un jeu – quelque chose de stupide ou de ridicule – copier est quelque chose de stupide – il n'y a ni invention, ni génie, ni prétention.¹⁷

Pour l'autre version, dans sa conversation avec Catherine Francblin et Jean-Yves Jouannais à la Fondation Ricard, il n'est pas question de manque d'imagination ou de déprime à la sortie de l'école des Beaux-Arts : pendant la semaine, il a justement des idées et il se consacre à son vrai travail d'artiste (une sorte de Jeu de l'Oie existentiel), mais c'est le dimanche qu'il s'adonne à une tâche simple, inintéressante, ne réclamant pas d'idée ou de créativité, et qui en est implicitement l'envers :

... Chaque jour de la semaine se consacrer à une activité et le dimanche à quelque chose d'assez simple qui ne demande pas trop d'inventivité, qui soit juste une perte de temps, qui ne soit pas intéressant.¹⁸

Cette découpe de la semaine est aussi le prolongement d'une structure calendaire qui existe à l'école, ou du moins un retour vers elle, comme si l'artiste ne pouvait se dégager du rythme scolaire, se rassurant (si l'on adopte la version de l'artiste désorienté cette fois) face à ce passage initiatique inquiétant qu'est celui du diplôme des Beaux-Arts et la propulsion vers le rôle d'artiste autonome et créateur :

La copie tient ce rôle, épisodique, ennuyeux et retardateur, de mise à l'écart du travail, où, évidemment je mime l'artiste qui "sait où il va", tout en cherchant tout ce qui pourrait me distraire, interférer cette trajectoire.¹⁹

La copie du dimanche représenterait donc une bifurcation par rapport au travail de l'artiste et prendrait un caractère qualitatif différent, devenant œuvre seulement plus tard.

Ainsi il n'existe pas qu'une seule histoire de la fabrication des *Pages*, mais plusieurs, comme un mythe comporte plusieurs versions. Apparemment il semble que Gilles Barbier lui-même, placé devant le fait d'avoir à parler de ce qui est devenu un peu confus avec le temps, soit le propagateur de ces versions, dont l'une livrera une erreur par rapport à l'autre (mais laquelle ?).

16 Diana Du Pont, *op. cit.*, p. 15. Cette question du « n'importe quoi devenant art » hante encore, bien plus tard, le travail de Gilles Barbier. En atteste cette œuvre de 2001, qui porte le titre *Faire quelque chose avec n'importe quoi*, épreuve chromogène sous diasec, 120 x 220 cm, coll. privée, Allemagne.

17 Diana Du Pont, *op. cit.*, p. 14.

18 Gilles Barbier, « La multiplication et de la connexion des corps, des objets, du langage », *op. cit.*

19 « Gilles Barbier, retards, diversions et autres aventures », *op. cit.*, p. 49.

Aussi la mémoire individuelle agit-elle comme la mémoire collective, dont Mircea Eliade écrivait qu'elle raisonne avec des catégories et des archétypes. En effet, les récits de la démarche de l'artiste constituent à chaque fois un récit cohérent, qui mettent en jeu des catégories bien connues des amateurs d'art moderne et contemporain : « n'importe quoi peut devenir de l'art » *vs* « règles du jeu »²⁰, « créativité et inventivité » *vs* « imitation, copie, répétition », le *topos* « travail » *vs* « repos » appartient, lui, à un autre régime, soit celui du travail salarié, soit celui de la création divine. Mais tous ces éléments se logent dans une dynamique cyclique de l'alternance et du retour.

Le rapport à l'erreur de cette temporalité du refaire et du retour qui traverse de part en part l'œuvre de Gilles Barbier se confirme quand il déclare à Christophe Kihm :

Mais, si tu veux, mon fantasme absolu reste de me dire qu'un jour, je pourrais refaire intégralement, dans l'ordre, mon propre travail, tout mon travail, depuis le début. Le reproduire à l'identique, dans son ensemble, avec pour unique différence ce petit mieux qui se situe dans le concept précieux de l'aise.²¹

Dans la perspective de l'artiste, le retour permet de refaire les choses sans souffrir de la difficulté à ouvrir une voie, à frayer un chemin difficile, semé d'embûches et d'erreurs d'ajustement. Ordinairement l'erreur pourrait y être un frein, source des difficultés du créateur toujours insatisfait, devant faire et refaire. Les meilleurs films sur la création donnent une idée de ces erreurs entravant la réalisation – pensons à l'artiste contemporain Andy Goldsworthy (né en 1956), faisant et refaisant incessamment une erreur de mise en équilibre, obligé de remonter un nombre incalculable de fois son petit échafaudage de pierres qui s'écroule de manière répétée, tel qu'on le voit dans une séquence célèbre du film de Thomas Riedelsheimer, *Rivers tides, Andy Goldsworthy, le passage du temps*²². Or l'erreur dans l'œuvre de Gilles Barbier n'est plus un frein dans la mesure où il est prévu qu'elle s'intègre à son travail et même qu'elle le relance. Refaire à cause d'elle suppose un moment heureux et non forcé, puisque refaire, c'est faire sans difficulté. En effet, cette déclaration où il s'agit de refaire pour le simple confort du parcours déjà suivi nous donne une image des difficultés matérielles, mais peut-être aussi psychologiques, qu'il y a à ouvrir une voie, à défricher un terrain créatif. Certains créateurs ne peuvent l'être que dans le recommencement, le retour, et choisissent ou inventent des techniques qui leur permettent de revenir sur ce qu'ils ont déjà fait, ce qui engage leur véritable voie créative. Songeons à Edgar Degas qui, au XIX^e siècle,

20 Voir *infra*.

21 « Conversation avec Christophe Kihm », in Catalogue *Gilles Barbier*, Zurich : JRP/Ringier, Nîmes, Carré d'art, 2006, p. 47-51.

22 Thomas Riedelsheimer, *Rivers tides, Andy Goldsworthy, le passage du temps*, film allemand, 90 mn, 2004.

insatisfait de ce qu'il devait considérer comme des erreurs en dessin, passait et repassait des couches de pastel les unes sur les autres à l'aide de liants, jusqu'à obtenir cette fragile et délicate intensité colorée qui fait vibrer les couleurs des pastels du Musée d'Orsay²³. Dans ce cas l'erreur devient une matrice génératrice : elle ne détruit pas, mais elle suscite la cumulation, l'ajout, la transformation, l'augmentation de la quantité puis de la qualité.

De l'erreur comme acte manqué à l'erreur opératrice

L'observation des *Erratas* de la *Page de Dictionnaire : de Exploiter à Flocculation* (2006), faisant étalage des erreurs par leur correction, suggère que la survenue des erreurs, souvent des manques et des oublis, n'obéit pas toujours aux mêmes règles du jeu et engage des types différents d'*Erratas*. Dans ces derniers, certains vocables font irruption de façon comique, apparemment oubliés de manière involontaire dans la copie initiale, comme les mots « fenouil » ou « flan », à la fois relativement neutres et amusants pour leur signification à caractère alimentaire, en rapport avec l'organisme humain ou évocateurs de matières molles. L'oubli du mot « fasciste » évoque le lapsus tel que Freud l'a relevé, c'est-à-dire le mot qui, associé à une charge psychologique négative, est évacué du conscient en raison de son aspect traumatique qui le fait disparaître quand on veut le prononcer. Dans ce cas, naît un soupçon : l'artiste n'imité pas seulement le dictionnaire, il fait peut-être une erreur volontaire pour nous signifier ce que le mot « fascisme » lui fait éprouver, il copie le processus de l'acte manqué et le donne ainsi à voir. Mais quand le mot « fleur », assorti d'un déploiement d'illustrations toutes plus colorées et chatoyantes les unes que les autres, apparaît dans l'un des *Erratas* et pas dans la première copie, nous savons avec évidence qu'un ensemble aussi grand ne peut avoir été oublié, trop visible dans le vrai dictionnaire pour passer inaperçu, même sous l'œil distrait d'un copiste gonflé d'ennui. Nous pourrions de plus penser que la règle du jeu première, où les *Pages du dictionnaire* sont recopiées en noir et blanc à la gouache sur des papiers de format 215 x 215 cm, lui a paru trop contraignante et lui a donné l'envie bien légitime de peindre les illustrations en couleur, là où son protocole le lui permet, c'est-à-dire dans les *Erratas*. Ainsi cette démarche laisse supposer que l'artiste réalise un mélange d'erreurs volontaires et involontaires, des illusions d'erreurs, des représentations d'erreurs. Ces retours sur

23 Denis Rouart écrit à son propos : « Il ébauchait [...] son tableau avec des couleurs déjà très riches et franches et fixait fortement cette première couche. Puis il travaillait à nouveau sur la surface colorée ainsi obtenue sans craindre que ses crayons n'enlevassent le ton posé. Laisant de-ci de-là transparaître les dessous, il faisait jouer sur ce fond, les nouvelles teintes neutralisant ainsi les unes, ou renforçant les autres. Il répétait plusieurs fois ces opérations de fixation et de pose des couleurs jusqu'à l'achèvement du tableau, c'est-à-dire jusqu'à un point où il pouvait se montrer satisfait du travail, ce qui, on le sait, arrivait difficilement. » Denis Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, Genève, éd. Skira, 1988, p. 62-64.

Gilles Barbier, *De « Exploiter » à « Flocculation » et ses trois erratas*, 2006. Encre et gouache sur papier, 210 x 210 cm, collection privée, Courtesy Galerie GP & N Vallois, Paris.

les *Pages de Dictionnaire* que sont les *Erratas* deviennent alors des moyens de mettre en exergue, en évidence des *topoi* de la conscience de Gilles Barbier, citoyen muni d'un corps, regardant tantôt en déchiffreur du monde, tantôt en peintre amoureux des couleurs. Il compare la copie à un gage à propos des *Pages de Dictionnaire* :

(...) il me semble que le gage, comme mise à l'écart volontaire et momentanée du travail, demeure un moyen de m'acquitter, avant le coup de sifflet de l'arbitre, de tous les coups foireux que je pourrais commettre²⁴.

Outre que chez un adepte des jeux de mots comme Gilles Barbier, l'assimilation des *Pages* aux gages n'est peut-être pas fortuite, il faudrait dégager ici les *Pages* comme une anticipation de ce qu'il appelle des « coups foireux » non encore réalisés, mais possibles. Suivant la connotation liée à l'enfance de la copie-punition, il considère la copie des *Pages* comme une sorte de punition préventive, en quelque sorte. Cette punition, à la différence de celle attribuée à l'enfant fautif, est une manière de devancer ce qui pourrait être considéré comme une erreur au sens large dans la voie artistique, par exemple une incapacité potentielle à prendre ce chemin, dont Marcel Duchamp, instruit par les tribulations de son tableau *Nu descendant un escalier n° 2* (1912), savait que son succès dépendait des regardeurs et d'une postérité imprévisible. Alors qu'*Hercule entre le vice et la vertu*²⁵, éternisé par Annibal Carrache, reste dans l'hésitation sur son rocher pour ne pas faire d'erreur ou de faute, Gilles Barbier, si nous reprenons ses propres termes, « s'acquitte » de sa peine pour se donner le droit d'emprunter involontairement le mauvais en même temps que le bon. En effet, si Hercule hésite, c'est que les deux chemins lui sourient tous deux : comme pour Gilles Barbier, le choix impliquerait la perte de l'un des deux. Mais l'artiste futé réussit à ne rien perdre en neutralisant la charge négative impliquée par le chemin du vice grâce à sa punition anticipée, ce qui lui permet d'adopter les deux à la fois, situation impossible qui laisse Hercule dans l'hésitation.

Comme son œuvre ultérieur en témoignera, l'ubiquité nécessaire et fantasmatique pour ce type de prouesse trouvera sa solution dans le clonage de lui-même. En tout cas, l'erreur est ainsi conçue, non comme barrage d'une voie, mais comme source de possibles. En un sens, cette posture rejoint l'une des branches de la psychothérapie paradoxale telle que la pratiquait le penseur de l'École de Palo Alto, Paul Watzlawick. À une chirurgienne paralysée à l'idée de faire une erreur irréparable dans son métier, Watzlawicz conseillait, selon un procédé de surenchère, de réaliser volontairement une erreur par jour, mais bénigne, comme pour désamorcer la tentation morbide de faire ce que l'on

24 « Gilles Barbier, retards, diversions et autres aventures », *op. cit.*, p. 49.

25 Annibal Carrache, *Hercule entre le vice et la vertu*, 1595, h/t, 167 x 273 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Naples.

craind le plus de faire et donc la peur et la possibilité de la faire. Dans ce cas il ne s'agit plus de craindre l'erreur, mais de la maîtriser par un acte volontaire, et donc de prendre le contrôle de sa peur et de sa survenue possible²⁶. Prendre en charge l'erreur, volontaire ou involontaire, se punir préventivement, ressemble à cette démarche de psychothérapeute comportementaliste d'aller au-devant de l'erreur, mais désactivée, bénigne, autorisant l'action autrement paralysée par la crainte de la faire.

Dans la version du mythe où l'artiste est créatif pendant la semaine, sa démarche consiste à répondre aux injonctions qu'il se donne à lui-même avec l'aide du hasard, sous la forme d'une sorte de jeu de l'oie sur lequel il déplace un pion, qu'il transformera un peu plus tard en son premier clone²⁷. Les cases sur lesquelles tombe le pion présentent des tâches simples qu'il doit accomplir. On notera au passage deux connotations de l'usage du jeu de l'oie : le jeu d'enfance, mais aussi le fait que le jeu lui-même ressemble à un parcours existentiel, où, en fonction du hasard, se jouent et rejouent les avancées, les brutales propulsions en avant, mais aussi les freins, les embûches et les retours en arrière. Rappel de l'enfance et psycho-jeu existentiel (comme on parle de « psychodrames » dans certaines pratiques psychanalytiques), ce retour à l'origine, encore, ne procède certes pas d'une panne d'inspiration, mais d'un mode de fonctionnement poétique. Gilles Barbier en effet enrichit ce jeu de l'oie en 2011 dans *The Game of Life* lors de l'exposition *Paris Delhi-Bombay*²⁸ en le refabriquant en trois dimensions²⁹ et en l'agrémentant de plusieurs clones nains (petits comme des enfants, encore). Il se sert d'une configuration d'automates cellulaires, communément appelé « Jardin d'Éden », qui est bien aussi une figure originelle par le nom mais aussi par le propos : un motif qui n'a pas de prédécesseur. En actualisant les théories de Mircea Eliade à l'échelle de l'artiste, on y verrait que s'y rejoue, comme dans les rites des civilisations pré-modernes, le mythe originel, celui du jeu parallèle aux *Pages de Dictionnaire* qui en constitue l'envers. Si l'on suit les déclarations de l'artiste, il y mime aussi, cette fois très sciemment, le rite de fertilité N'Gol des Saa de l'île de Pentecôte de Vanuatu, proches des Papous de Nouvelle-Guinée, où Gilles Barbier a vécu son enfance et son adolescence. Figures du retour là encore, les îles dans *The Game of Life* forment le socle du jeu. Or il y a dans cette installation-jeu un équivalent de l'erreur générant les *Erratas* dans les *Pages de Dictionnaire* : un clone de l'artiste, the *Dice man*, est amené à chuter. Soit il tombe du haut d'une tour comme les hommes dans ce rite de fertilité³⁰, soit il le fait, dans une

26 Paul Watzlawick, Richard Fisch, John Weakland, *Changements, paradoxes et psychothérapie*, Paris, Points, Seuil, 2000 (première édition : 1975).

27 *Le Pied tendre*, techniques mixtes, dim. variables, 1995.

28 *Paris-Delhi-Bombay*, exposition au Centre Pompidou, Paris, du 25 mai au 19 septembre 2011.

29 Gilles Barbier, 2011, *The Game of Life*, installation, dim. variables, matériaux mixtes.

30 « L'Homme-Dé, dans le "Game of Life", insémine par sa chute le dispositif et enclenche le

optique très burlesque, à cause d'éléments mouillants et glissants : bananes, matière grise, lombric, où il glisse dans la chute comme on glisse dans l'erreur. Quoi qu'il en soit, cette chute va révéler un numéro qui permettra d'engager la suite de la partie. Or la chute de l'homme qui tire un numéro relançant la partie est clairement un équivalent de l'erreur : dans les deux cas il s'agit d'un accident-opérateur souhaité par l'artiste, qui relance le processus de fertilité de l'œuvre, conçue comme une machine productive par l'artiste.

L'erreur ici n'est en effet pas seulement prétexte à recommencer. Ce mouvement de retour dont elle est le déclencheur n'est pas stérile dans son itération, mais il devient lui-même source de création, d'innovation. Il défriche un terrain là où opère la différence de l'original imparfait à sa copie elle-même, peut-être un peu plus parfaite, mais toujours vouée à l'erreur, dans ce parcours sisyphéen. Cette répétition incessante fait d'elle un opérateur, non seulement de ressassement, mais aussi justement de poussée prolifique, qui génère la suite de l'œuvre où ce qui diffère de l'original est à la fois rectification de l'erreur et générateur d'œuvres à venir.

L'erreur : point de départ prolifique

Gilles Barbier revient très souvent sur ce qu'il a fait, dans ses corrections d'erreurs, ses errata et dans ses miniaturisations. Mais son œuvre ne s'accomplit pas dans la seule répétition, le seul ressassement. Chez lui le retour est, comme pour le tireur qui se recule pour mieux tirer, une prise d'élan :

[...] J'ai recommencé entièrement des copies de dictionnaires, je refais beaucoup de dessins, j'ai refait intégralement un certain nombre de pièces. J'ai dupliqué mon travail sous la forme de Méga Maquette et, actuellement, je refais entièrement cette Méga Maquette. Toutes ces pièces que je reproduis sont à chaque fois réagencées dans de nouveaux scénarios.³¹

Le temps linéaire qui va de l'avant, ce temps de l'inhabituel échappant à la répétition, se greffe sur le temps du retour mythique en s'articulant à l'erreur dans *Les Pages de Dictionnaire*. L'erreur se trouve au point de retour, mais elle sert d'appui à une machine génératrice qui entraîne une filiation

processus reproducteur. Il en est le starter aveugle. L'idée qu'un choix, même inscrit au registre du hasard, puisse se traduire en une chute fertilisante me séduit beaucoup. Chaque choix, si mineur soit-il, féconde un devenir. C'est pour cette raison que je suis allé réactiver la Tour Gol. Dans le rite qui préside à son érection, les hommes qui se sont hissés à son sommet sautent, les pieds attachés à de simples lianes, dans un carré de terre très meuble. La longueur de la liane est calculée afin que seule la tête pénètre la terre avant que le rebond élastique ne renvoie le corps à deux mètres de haut. Ce rite célèbre la fécondité et l'homme qui se soumet à la violence de son passage va inséminer, jusqu'à 25 mètres plus bas, la terre avec sa tête. La tête, c'est-à-dire le siège de la conscience et de l'émotion, conçu comme agent fertilisant ! » Gilles Barbier, in http://www.galerie-vallois.com/files/barbier_discussion.pdf.

31 Conversation avec Christophe Kihm, *op. cit.*

prolifique d'œuvres et prolongements d'œuvres obéissant à des protocoles précis. En effet, chaque fois qu'il doit réaliser plus de trois *Erratas* pour une *Page*, Gilles Barbier la recopie. La deuxième page va elle-même comporter des erreurs et s'agrémenter d'*Erratas*. Or l'erratum est un mode particulier de correction qui laisse intacte l'erreur puisque l'écriture, quand elle est publiée, n'admet plus la correction et les corrections ne peuvent être qu'adjointes sur des annexes. La technique utilisée par l'artiste, la gouache, a cette particularité, par rapport à l'acrylique ou la peinture à l'huile, de déteindre sur la couche colorée qui la recouvre. Il est donc, de même que sur un livre édité, impossible de la corriger sans qu'il reste une trace visible de l'erreur et le choix de cette technique va de pair avec la pratique des errata dans les publications de textes. Dans la peinture traditionnelle (à l'huile par exemple), le repeint se perçoit quand l'erreur picturale ou figurale ressurgit malgré l'artiste, tandis que l'erratum laisse intacte et visible l'erreur devenue immuable. Le repentir, qui a pour signification « repeint », recouvre l'erreur mais laisse intègre l'unicité de l'œuvre, tandis que l'erratum ajoute à part, en exergue sur un autre support, le texte corrigé, ce qui, comme dans la reproduction par scissiparité, augmente le nombre de pièces. Dans les *Erratas*, Gilles Barbier commet des erreurs qu'il corrige avec de nouveaux *Erratas*. Ce système favorise non seulement la mise en évidence de ce qu'*a priori* on aurait voulu cacher, selon un régime ironique, mais aussi l'occupation progressive d'espaces supplémentaires, de peintures qui s'aboutent les unes aux autres. Si une page est pleine d'erreurs, il faut la copier à nouveau, sachant que la deuxième commencera au même endroit que la première mais n'arrivera pas au même mot au bas de la page. Ce qui exigera la copie d'autres pages pour compléter celle-ci. L'erreur est ainsi prétexte à des copies supplémentaires, elles-mêmes sources de nouveaux errata, errata-gigognes, copies emboîtées, toutes déterminées par une erreur, puis par un écart, lui-même sorte d'erreur mais aussi charnière dans la suite réglée :

[...] Je peux, à l'infini, *customiser* la copie en la prolongeant, la gonflant. L'attention, en se relâchant, produit par exemple des errata de plus en plus importants, l'entassement du travail exige la création de lieux, et l'ennui qu'a produit la dernière copie a provoqué de ma part de telles tricheries, l'erratum est si énorme que je vais être obligé de la refaire.³²

De plus, le même agent aléatoire, l'ennui, intervient non seulement en générant des erreurs, mais en suscitant aussi un désir de diversion et par conséquent, ce mélange de *Divertissements* (la copie cette fois de pages de *TV-Magazine*) et de retombées dans le cycle de la copie : la distraction et l'erreur qui elles-mêmes encore relancent la copie suivante³³. Afin de donner

32 « Gilles Barbier, retards, diversions et autres aventures », *op. cit.*, p. 49.

33 Ex : *Divertissement 2, Programme TV*, 1994, encre et gouache sur papier, 215 x 215 cm chaque (il y en a 3) ; coll. particulière.

forme à la structure globale du mouvement poétique qui les a conçues et pour se donner une idée de l'ensemble de ses œuvres, Gilles Barbier ajoute à ces copies proliférantes la miniaturisation : l'ensemble des pièces qu'il a réalisées au sein de *Méga maquettes*³⁴ ressemblent à des maquettes d'architecture de lieux d'exposition, sans toit, auxquelles il greffe des espaces liés à des œuvres ultérieures. Il y est question de parcours avec des portiques de téléportation (où l'on se désintègre pour se recomposer plus loin), de cimaises, de lieux qui portent des noms invitant le spectateur à suivre physiquement et mentalement un parcours qui ressemblerait à sa propre trajectoire mentale de créateur. On y trouve aussi des zones : *Département futuriste*, *département bon marché*, *Salles des Pages roses* (prolongement des *Pages de Dictionnaire*), *Département stupide*. Un couloir-impasse, appelé par l'artiste *Branche infructueuse*³⁵, incite à penser l'ensemble de son œuvre comme un parcours mental qui comporte des impossibilités, des retours et qui surtout se déploie à la manière d'une structure organique vivante. Une autre œuvre, *Bâtons de relais* (1998), associe des sortes de bâtonnets à branches qui se connectent les uns aux autres à la manière des rhizomes. D'autres prolongements de l'erreur dans les *Pages de Dictionnaire* représentent un personnage en proie à un acte manqué, surmonté d'une bulle dans laquelle est indiqué « *J'avais quelque chose d'assez intéressant à dire, c'est bête, mais je n'arrive plus à m'en souvenir* »³⁶.

Des effigies encore semblent être de gigantesques erreurs, appartenant à la série des *Je suis* (2000) : *La Jolie fille*³⁷, *Le Chien*³⁸. Les deux œuvres ont pour point commun de présenter un titre qui ne correspond en rien avec leur apparence. Dans les deux premiers, à chaque fois un personnage de cire à l'effigie de l'artiste, les yeux fermés et l'air mal à l'aise, l'un en chemisette des îles du Pacifique affalé sur des coussins, l'autre en vêtements légèrement débraillés, en posture de marche pénible, donne l'impression que l'artiste est une énorme

34 Gilles Barbier a réalisé plusieurs *Méga Maquettes*, installations qu'il conçoit à la fois comme la concrétisation de ses chemins mentaux créateurs intégrant des modèles réduits de ses œuvres et un parcours visuel à suivre par le spectateur, alors à même de saisir les origines fantasmatiques et les développements de ses créations jusque dans ses égarements et ses inconvenances au regard de la morale (ex : *Méga maquette*, 2006, techniques mixtes, 2006, dim. variables, Carré d'Art à Nîmes).

35 « ... prudemment, je corrigeais les fautes que je commettais et les consignais soigneusement sur des *Erratas*, pour éviter les ratures. Je recommençais les copies pour lesquelles j'estimais avoir fait trop de fautes, fabriquais des versions réduites pour pouvoir manipuler et ranger les ensembles, m'amusais à faire de fausses versions réduites pour en augmenter le nombre, ou réfléchissais aux pages roses... ». Voir « Conversation entre Gilles Barbier et Éric Mangion », *op. cit.*, p. 19.

36 « J'avais quelque chose d'assez intéressant à dire, c'est bête, mais je n'arrive pas à m'en souvenir », cire, pigments et techniques mixtes, 180 cm x 10 x 130 cm.

37 2001, cire, tissu, encre sur papier, dim. variables, coll. Michèle et Thierry Colin, Reims.

38 2001, 172 x 75 x 40 cm, cire, vêtement résine encre sur papier, Rena Bransten Gallery, San Francisco.

erreur (existentielle ?) par rapport à ce qu'il devrait être selon le titre, une jolie fille ou un chien. Sur chacun de ces deux clones, une avalanche d'étiquettes accrochées comme des *post-its* s'intitulent toutes « correcteurs de réalité » : elles présentent des textes qui corrigent l'effigie. Ces œuvres à caractère critique déconnectent la représentation mentale, le souhait ou la perfection fantasmée, de celle des sens, l'une corrigeant l'autre. Nous vivons parce que nous nous faisons des représentations plus ou moins fausses du réel, mais ici l'artiste sème le doute : où est l'erreur ? Dans la personne réelle, dans la façon dont elle nous apparaît ou dans la représentation que nous en faisons ? Dans cette perspective paranoïaque, toute notre vision des choses peut être inversée, le réel est en fait une grande erreur que nous pourrions rectifier à l'aide de mots.

Ce qui frappe dans toutes ces œuvres, c'est ce mélange de rigueur et d'aléatoire. L'artiste y voit d'ailleurs une sorte de système complexe, comme celui qui régit les automates cellulaires :

[...] Quelque chose que la théorie des automates cellulaires appelle : une Configuration Jardin d'Éden. Or, la mise au point de machines productives générant des idées et des formes hors de ma tête constitue, à coup sûr, l'un des rares noyaux durs de mon travail.³⁹

Ces métaphores, « machine productive » et « automates cellulaires », suggèrent un univers créatif obéissant à des lois mathématiques et à des systèmes, d'où s'absente la subjectivité. L'artiste feint avec humour de moraliser cette vacance de lui-même en expliquant que son « travail s'est développé sur la base de cette oisiveté »⁴⁰, quand il raconte comment, parallèlement aux *Pages de Dictionnaire*, il travaillait en suivant le pion-clone qui se déplaçait sur son jeu de l'oie prescripteur d'attitudes et d'actes (qu'il avait néanmoins lui-même définis à l'avance). L'artiste figure la genèse de sa démarche par un modèle mathématique, mais la métaphore des lois de développement du vivant s'adapte aussi à son travail. Une de ses sculptures récentes⁴¹ le représente assis nu, des plantes grimpantes se déployant autour de lui. Jardin d'Éden là encore (à prendre au sens propre et non selon la théorie des automates cellulaires), retour à l'origine : il est entouré d'une nature tropicale telle qu'on pourrait en trouver au Vanuatu. Arrêt de l'action et croissance végétale, pousse naturelle avec ramifications et diversité de végétaux : c'est une image de la prolifération naturelle, d'un retour et d'un suspens rendant possible sa création, qui pourrait se figurer dans cette sculpture. Comme si cet artiste éminemment

39 Gilles Barbier, entretien avec Éric Mangion, « La patinoire de Gilles Barbier », Catalogue d'exposition, Villa Arson, 26 Juin-18 octobre 2009, Centre national d'art contemporain, Galerie carrée, site consulté le 10 juin 2015 : http://archives.villa-arson.org/stories/accompagnement/2009BARB_AC_FR.pdf.

40 « Conversation entre Gilles Barbier et Jean de Loisy », *op. cit.*, p. 5.

41 *Man Still*, Gilles Barbier, 2013, résine, peinture à l'huile, plantes en plastique, éléments divers 140 x 155 x 140 cm.

travailleur et prolifique avait besoin de mettre en scène son envers, une erreur de lui-même, à moins que ce ne soit l'inverse et que son retour à une origine sans travail et pourtant fertile, celle du jardin d'Éden, soit conçu pour relancer sa potentialité créative.

Dans la réalisation des *Pages de Dictionnaire*, le statut de l'erreur ne se retourne pas d'une négativité initiale à une positivité finale, comme ce serait le cas dans le phénomène de sérendipité, où l'erreur se fait lieu d'une coïncidence et d'une découverte d'une valeur inattendue. Elle reste une erreur dérangeante. C'est par contrecoup que, négative, elle génère un mouvement positif de production ou de création. Elle s'affirme en tant qu'erreur, se raconte telle, et telle doit être compensée dans le territoire culturel de la publication écrite avec des errata ; mais au sein d'un autre domaine, pictural celui-là, elle devient source fertile d'une prolifération d'œuvres écrites-peintes, les *Erratas*. C'est l'hybridation du régime d'écriture et du domaine pictural (erreur volontaire qui confond les catégories d'expression ?), qui fait d'une erreur dans le premier une source productive dans l'autre. L'erreur prévisible participe à une stratégie créatrice de l'artiste qui relance son ouvrage à partir d'elle. Volontaire ou involontaire, vraie erreur ou représentation d'erreur, elle est, dans le cas précis des *Pages de Dictionnaire*, suscitée et attendue dans un système de production picturale semi-aléatoire où elle passe à l'état de matrice génératrice. En effet, l'erreur possède une qualité particulière : elle s'accompagne, par le fait du désir humain de perfection, d'un regard en arrière sur ce qui est déjà fait, déjà passé mais aussi d'une projection dans un à-venir, avec les corrections ultérieures. Comme ces mouvements se produisent à la suite de sentiments très humains comme l'ennui ou le désir de perfection, et de processus automatiques (les protocoles qui encadrent la production des *Erratas*), ils génèrent des effets comiques au sens bergsonien du *Rire*, où le machinique dans l'humain déclenche le rire.

Marcel Duchamp avait certainement saisi les pouvoirs de reconnaissance et d'humour de la reproduction comme de la copie avec leur « renvoi-retour » sur un original parfois absent. Il avait déjà repéré l'évocation perturbatrice du mot latin *erratum* dans le titre de ses deux seules pièces musicales⁴², sans d'ailleurs qu'aucune erreur n'y soit vraiment repérable. En ce sens, les *Pages de Dictionnaire* avec leurs *Erratas* constituent un hommage à l'artiste du XX^e siècle. Mais Gilles Barbier, en introduisant dans la copie l'erreur et son pouvoir générateur, saisit dans la reproduction l'occasion d'un renouvellement. Même si la temporalité créative de l'artiste s'accomplit dans un retour cyclique sur l'erreur, elle entre aussi dans un temps linéaire, historique, lié à

42 *Erratum Musical*, pour trois voix, et *La Mariée mise à nu par ses célibataires même. / Erratum Musical*, partitions aléatoires répondant à un protocole, 1913.

l'événement et à la création. Sa dynamique productrice tient un rôle proche de celui des mythes d'origine des sociétés prémodernes, tels qu'étudiés par Mircea Eliade, où des rites marquant le temps cyclique des saisons et de la fertilité les évoquent et les réactualisent. L'artiste puise une énergie initiale et initiatique dans l'erreur mimée qui, déclinée sous plusieurs modes, tient un rôle moteur dans les étapes de la création. « L'art est une expérience de vie, peut-être même une forme de vie. Je le vois comme une initiation⁴³ » a-t-il déclaré dans un de ses entretiens. Les *Pages de Dictionnaire* s'intègrent dans l'œuvre entier de l'artiste conçu comme un mime jouant la condition de l'homme et de ses parcours initiatiques, de l'enfant sans langage à celui qui le possède, de l'étudiant à l'artiste... et de ces passages qui consacrent la nature artistique elle-même de l'œuvre, du « n'importe quoi » à l'artistique. C'est ainsi que plusieurs œuvres jouent en lointain écho cette structure d'origine : s'y trouvent des personnages dont la réalité est à corriger, d'autres programmés à glisser et à chuter... Les *Clones*⁴⁴, sortes d'autoportraits, de retours de l'artiste sur lui-même, le projettent hors de lui et se font les prolongements spatiaux de la temporalité de sa conscience⁴⁵. L'erreur peut aussi ressembler à la catastrophe dans les sociétés pré-modernes, qui introduit la notion d'un avant et d'un après et fait apparaître les idées d'Histoire et de nouveau. D'un mouvement répétitif, de retour en arrière, de disque rayé, la réalisation des *Pages de Dictionnaire* se déploie en avancée féconde, dans le renouvellement, s'ouvrant à un futur génératif d'œuvres proliférantes. L'erreur, opératrice polyvalente, y articule alors le mythique et l'historique, le Gilles Barbier du Vanuatu tropical et celui de France, l'enfant et l'adulte, l'artiste inquiet et l'effigie burlesque, l'homme et ses clones, l'unique et le multiple, la création et les copies.

Claire Labastie

Équipe : Ligne de recherche Pratiques picturales
Université Paris 1 Sorbonne
labastieclaire1@gmail.com

43 « Gilles Barbier, The Game of Life, 2011 », sur le site consulté le 10 février 2015 : http://www.galerie-vallois.com/files/barbier_discussion.

44 Le premier clone, réalisé en 1995, *Le pied tendre* (voir *infra*), a été suivi de toute une série de *Clones*, qui, multipliés dans un même espace, donnait lieu à une série d'installations (ex : *La Meute des clones trans-schizophrènes*, 2000, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, 23 janvier - 12 mars 2000).

45 « Je voulais illustrer l'idée qu'un artiste, étant lui – ou elle – même sujet(te) à ce clivage schizo du moi, peut emprunter de multiples trajectoires de pensées et d'activités plus ou moins simultanément. Cette idée d'un sujet schizophrène productif m'a semblé si riche qu'au cours des trois mois qui ont suivi l'exposition, j'ai réalisé deux autres cires à mon image, chacune engagée dans une activité différente. », *Les Cahiers du musée de l'abbaye de Sainte-Croix*, Les Sables d'Olonne, 23 janvier-12 mars 2000, « Dérive conversation : entretien avec Gilles Barbier. » Benoît Decron, p. 17.

Résumé

Dans l'œuvre inachevée *Les Pages de Dictionnaire* (1995 - ...) de Gilles Barbier, l'erreur participe d'une stratégie créatrice de l'artiste qui, la prévoyant, relance un système de production semi-aléatoire renouvelable à partir d'elle. Volontaire ou involontaire, vraie erreur ou représentation d'erreur, elle est non seulement suscitée et récupérée, mais passant de l'état de marqueur humain comique conjuratoire de l'imperfection à celui de matrice génératrice, elle s'intègre à une œuvre conçue comme une initiation existentielle.

Mots-clés

Gilles Barbier, errata, art contemporain, retour initiatique, temporalité.

Abstract

In the unfinished artwork The Dictionary Pages of Gilles Barbier (1995-...), error is part of an artistic strategy which, anticipating it, relaunches a system of semi-random renewable productions from it. Whether it be intended or not, whether it be a true error or a representation of one, it ends up forming part of a work that was conceived as an existential initiation; the error is not only triggered and recycled, but it overcomes the status of a propitiatory human comical marker of imperfection, to gain that of general matrix.

Keywords

Gilles Barbier, errata, Contemporary Art, back, initiation.