Marges

Revue d'art contemporain

20 | 2015

Dispositif(s) dans l'art contemporain

Le dispositif à l'œuvre chez Philippe Thomas : l'exemple d'AB (1978-1980)

Dispositif at work in Philippe Thomas'AB (1978-1980)

Émeline Jaret

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/979>

DOI : 10.4000/marges.979

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 44-59

ISBN : 978-2-84292-424-9

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Émeline Jaret, « Le dispositif à l'œuvre chez Philippe Thomas : l'exemple d'AB (1978-1980) », *Marges* [En ligne], 20 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/979> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.979>

Le dispositif à l'œuvre chez Philippe Thomas: l'exemple d'AB (1978-1980)

/1 Cet article a été préparé conjointement à l'organisation d'une exposition intitulée « Philippe Thomas : AB (1978-1980) », qui s'est tenue à la galerie mfc-michèle didier, à Paris, du 29 avril au 31 mai 2014.

Succession de projets faisant appel à la plupart des médiums connus, l'œuvre de Philippe Thomas se conçoit comme un tout indissociable. Partant de ce postulat, il semble pertinent de questionner la notion de dispositif, qui porte en elle l'idée d'un réseau d'éléments agencés en vue d'une fin.

Le cadre choisi pour cette étude est une œuvre qui constitue un cas particulier dans la carrière de cet artiste : AB correspond à un projet en constante évolution qui se matérialise à plusieurs reprises de 1978 à 1980¹. Il est celui qui voit l'apparition du terme dispositif dans le vocabulaire de Philippe Thomas, dont la première occurrence date du 5 juin 1978. Il vient alors de quitter son métier de professeur de lettres pour se mettre en disponibilité (à partir de septembre 1977) et se consacrer pleinement à ses recherches artistiques et littéraires. Les années de 1977 à 1980 sont celles d'un tâtonnement pour Philippe Thomas, qui expérimente alors plusieurs pratiques dont les problématiques se recoupent malgré la variété de leurs formes. Au fil de ses rencontres, il évolue dans des univers différents : dans un premier temps, il expose au Salon de la Jeune Peinture et se sent proche d'artistes tels que Pierre Buraglio ou Gilbert Descossy. Puis, la découverte des écrits de Daniel Buren et de certains artistes conceptuels coïncide avec la rencontre de Niele Toroni, Lefèvre Jean Claude, Peter Downsbrough, Ghislain Mollet-Viéville et bientôt Claude Rutault, dont il reste proche jusqu'en 1985. En dépit de pratiques artistiques variées, ces artistes se rassemblent, entre autres, autour d'un questionnement commun sur l'art et son contexte de présentation, dont ils remettent en cause les codes institutionnels et leur emprise sur l'œuvre d'art. La distinction entre le discours sur l'art et l'art étant abolie ou en passe de l'être, l'objet d'art est aussi le moyen de mettre en pratique une réflexion théorique et AB n'échappe pas à ce sort.

L'objectif de cette étude est de tester la validité de la notion de dispositif telle que Philippe Thomas l'utilise dans ses notes et telle qu'il l'applique à *AB*. Cela, à partir d'un pointage systématique de ses occurrences dans les notes conservées dans le Fonds Philippe Thomas/**2**. La source principale de cette étude est constituée de cinq carnets rédigés entre janvier 1978 et avril 1981, dans lesquels Philippe Thomas inscrit des notes régulières permettant de suivre l'avancée de ses projets. À cela s'ajoutent les quelques autres documents du fonds qui concernent *AB* (photographies et dessins) et des entretiens avec les témoins de cette époque pour compléter les manques.

Du Salon de la Jeune Peinture à l'exposition « Travaux d'artistes »

La première partie de la carrière de Philippe Thomas se divise en deux types de travaux : des œuvres sur papier réalisées avec une machine à écrire et des objets à mi-chemin entre peinture et sculpture constitués de larges bandes de sparadrap. Les premiers témoignent d'une réflexion sur la plasticité de l'écriture et la matérialité du signe, dont ils éprouvent le rapport avec son support (la page) et les contraintes qu'il lui impose. Tentative de création d'une « nouvelle écriture/**3** » ainsi que Philippe Thomas la dénomme lui-même, ils participent également d'une réflexion sur la lecture puisque leur jeu, basé sur une absence de ponctuation et un dérèglement de la syntaxe, vise à créer du sens par de nouvelles associations de lettres. Les seconds travaux faisant usage du sparadrap, qui sont ceux qui nous intéressent dans cette étude, témoignent de la volonté de Philippe Thomas de quitter son statut de littéraire pour entrer pleinement dans le champ artistique puisque, par eux, il considère s'inscrire dans une pratique picturale.

Il semble que la première exposition à laquelle Philippe Thomas participe soit le Salon de la Jeune Peinture en janvier 1978. Il y montre ce qu'il appelle ses « toiles libres/**4** » qui sont constituées de toiles doubles en sparadrap perforé (porofix), libérées de leur châssis. Ces toiles libres retrouvent rapidement un support sur lequel s'étendre, puisque, dans les mois qui suivent, Philippe Thomas travaille le sparadrap d'une autre manière. Adhésif, il est collé sur un support (papier ou carton d'abord, puis directement sur le mur), après avoir fait l'objet de ce que l'artiste nomme des prélèvements, c'est-à-dire des découpes régulières qui répondent à un ordre (géométrique) préalablement défini. Par le biais de ce travail, il interroge les mêmes problématiques qu'avec les travaux à la machine à écrire, c'est-à-dire la notion d'espacement – non pas, cette fois, entre les lettres, mais entre les bandes. Mais il intègre une dimension nouvelle et fondamentale

/2 Le Fonds Philippe Thomas est entré en 2010 à la Bibliothèque Kandinsky (Centre Pompidou, Paris).

/3 Carnet 1, THO 95, [date supposée 14-18/07/1978], Fonds Philippe Thomas ; tous les carnets provenant du Fonds Philippe Thomas sont identifiés par leur cote dans la suite du texte. La mise en forme des citations respecte la graphie d'origine.

/4 *ibid.*, 07/01/1978.

/5 *ibid.*, 09/04/1978.

/6 Daniel Buren, *Rebondissements*, Bruxelles, Éditions Daled & Gevaerts, 1977 ; repris dans *Les Écrits 1965-2012*, t. I : 1965-1995, Paris, Flammarion, 2012, p. 554.

/7 THO 95, 11/05/1978 ; c'est dans le cadre de cette exposition que Philippe Thomas rencontre Niele Toroni, dont les discussions l'influencent, comme en témoigne l'utilisation du terme d'empreinte.

/8 *ibid.*, 29/05/1978.

/9 *ibid.*

/10 *ibid.*

/11 *ibid.*, 05/06/1978.

pour la suite de son œuvre, celle du rapport ou du « renvoi/5 » de l'objet à son espace de présentation. L'œuvre élaborée a pour rôle de jouer avec l'espace d'exposition dans lequel elle s'intègre, de le questionner, voire de l'intégrer. Les notes de l'époque témoignent de l'influence de Daniel Buren – la lecture de *Rebondissements* marque profondément Philippe Thomas –, en particulier l'idée selon laquelle il est nécessaire d'interroger « l'espace laissé autour et entre les œuvres d'art/6 ».

De janvier à novembre 1978, ces réflexions se prolongent dans le cadre de la préparation de deux expositions collectives. C'est au sujet de la première d'entre elles qu'apparaît pour la première fois le terme dispositif dans ses notes. Intitulée « Travaux d'artistes », cette exposition de groupe se tient à l'intérieur d'un garage au 11 rue Forest à Paris, du 1^{er} au 10 juin 1978. Les notes rédigées depuis le 27 avril 1978 témoignent des nombreuses phases nécessaires pour aboutir au projet final intitulé *Passages*. Ce titre fait partiellement référence au passage clouté, élément caractéristique du lieu d'exposition et point de départ de la réflexion de Philippe Thomas, qui tente de faire jouer son travail avec l'espace qui l'accueille. L'idée initiale consiste à prélever l'espace existant entre deux roues de voiture pour déterminer la position de deux bandes de sparadrap, le prélèvement agissant comme une « empreinte/7 ». Pour éviter de tomber dans l'anecdotique, Philippe Thomas songe à ne laisser qu'une seule bande de sparadrap au mur et à rejeter la seconde à l'écart, de manière à ce que cette seconde bande, non immédiatement perceptible, crée un manque. Le plan du garage est intégré au dispositif final : recouvert d'une feuille de papier calque et accroché au mur, il doit accueillir deux bandes pour répondre à celles posées sur le sol. Mais, le plan s'avérant trop petit, il n'accueille que partiellement les deux bandes prévues. Par là, il répond à l'objectif initial de Philippe Thomas qui tendait à une « inscription du geste qui déborde la surface qui doit le recevoir/8 » ; le plan étant perçu comme « le prétexte d'une mise en scène qui vise à l'annuler/9 », il lui permet d'« expose [r] une absence/10 ».

C'est en pensant à la manière de poursuivre ce travail, que le terme dispositif apparaît dans les notes de Philippe Thomas pour la première fois :

« L'esprit lui-même aurait à s'attacher "une forme" – des dispositifs – qui le prolonge, lui plutôt qu'un organe de son corps, ou son corps. De préférence, un médium froid (selon la définition de Mac Luhan [sic]) dans le sens de ce qui est au garage.

Que ce qui reste à voir, indique d'abord qu'il faut poursuivre seul, à la conjonction de l'espace des choses et de l'espace mental/11. ».

Il décrit donc un manque et une prolongation possible par l'addition d'un élément de nature différente, dont l'association tend à « la conjonction de l'espace des choses et de l'espace mental ». Il rejoint ici les critères de définition de la notion de dispositif selon laquelle, schématiquement, il s'agit d'un ensemble d'éléments hétérogènes dont la disposition répond à une finalité commune.

/12 *ibid.*, 16/06/1979.

/13 *ibid.*, 05/11/1978.

/14 *ibid.*, 18/12/1978.

/15 *ibid.*

/16 *ibid.*

Le passage à **AB** : première matérialisation

Le 16 juin 1978, toujours à la suite de « Travaux d'artistes », il confirme sa volonté de passer « de la chose à l'objet – du donné au construit. Des dispositifs pour.../12 ». Le 5 novembre 1978, au sujet de l'exposition récente de Giovanni Anselmo à la galerie Durand-Dessert, à Paris, il écrit : « [...] il a lui aussi mis en place un DISPOSITIF – non pas pour donner à voir – mais plutôt pour penser l'espace/13 ».

/17 Carnet 2, THO 98, 20/01/1979. Dans les notes de Philippe Thomas, « r/r » semble être l'abréviation de « par rapport ».

Ces deux citations laissent entrevoir la vision de l'œuvre d'art que Philippe Thomas développe dès la seconde partie de l'année 1978, à savoir celle d'un « objet construit/14 » – l'acte de construction l'assimilant à un dispositif. À côté de cette expression, il ajoute dans ses notes qu'il est « à lire + qu'à voir/15 », poussant plus loin la comparaison avec l'écriture en identifiant le mur et la page comme des « surface [s] d'inscription/16 » équivalentes. À cette époque, Philippe Thomas se situe au cœur de la réflexion d'un nouveau projet, qui devient **AB** dès le mois de décembre 1978. Celui-ci est constitué de lettres qui jouent à la manière d'« objets qui hésitent r/r à un voir ou un lire/17 ». Œuvre protéiforme en perpétuelle évolution, **AB**, seul travail que Philippe Thomas qualifie de dispositif dans ses notes, s'inscrit dans la réflexion sur l'art qu'il construit alors. Elle se matérialise au travers de six expositions entre décembre 1978 et juin 1980.

La première d'entre elles voit se concrétiser le passage à **AB**, par le biais de l'abandon des bandes de sparadrap dont la problématique d'espacement se réduit à l'inscription des lettres A et B. Sur invitation de Joël Hubaut, Philippe Thomas expose au centre d'art alternatif Mixage International à Caen, du 12 au 18 décembre 1978. Son projet initial consiste à réaliser des prélèvements à partir de bandes de sparadrap, afin de jouer avec l'architecture du lieu, dans la prolongation de « Travaux d'artistes ». Il s'agit de renvoyer à la surface de l'espace d'exposition par une ligne continue de sparadrap qui en reprend les dimensions ; puis de prélever régulièrement des morceaux dans cette ligne afin de les reporter ailleurs. C'est en questionnant les rapports existants entre la ligne (de sparadrap) et la surface (de l'espace d'exposition) dont il cherche à proposer une équivalence, que Philippe Thomas trouve une idée qui fait basculer le projet : « Ce que je dois

/18 *ibid.*, 05/11/1978.

/19 *ibid.* Dans ses notes, Philippe Thomas emploie alternativement les majuscules et les minuscules pour les lettres A et B.

/20 *ibid.*, 30/11/1978.

/21 *ibid.*, 05/11/1978.

/22 *ibid.*, 30/11/1978.

éliminer de mon travail : LE DESSIN/18. ». Cette décision fait intervenir les lettres A et B pour délimiter les segments définis par l'addition de la longueur des quatre murs, qui sont, pour l'instant, matérialisés par une ligne continue de sparadrap. Cette bande, qui marque la grandeur du périmètre, est déplacée et rapportée à un trait courant du sol au plafond. En partant du pas de porte, le segment A-B représente le vide délimité au sol par les deux pans de mur et peut être lu de deux manières : soit par le vide du pas de porte (0,80 m), soit par l'addition des quatre murs (17,37 m). Ainsi, comme l'explique l'artiste dans ses notes, « deux longueurs différentes [sont] mises en rapport, assimilées l'une à l'autre par un détour, un jeu mental sur l'espace » :

« a b = a b/19 ».

Reprenant son travail trois semaines plus tard, Philippe Thomas a déjà délaissé les bandes de sparadrap. Un premier couple de lettres est collé au niveau du pas de porte et le positionnement des deux autres A et B sur les murs doit laisser entendre qu'il existe un parcours entre les deux paires de lettres, malgré l'absence de rapport explicite entre elles. Philippe Thomas associe le chemin implicitement décrit par l'association AB/AB, à la convention qui détermine la lecture de la gauche vers la droite, donnant sens à un assemblage de lettres/20. Les lettres A et B, tout en étant déterminées par un ordre géométrique, entraînent ainsi avec elles leur réseau de conventions linguistiques. Puisqu'elles se suivent dans l'alphabet, leur association amène l'idée de succession et de linéarité. Bien que cet ordre soit perturbé par les deux possibilités de lecture que le segment AB implique :

« A —————> B et <———— (A) (B) —————>/21 ».

Dès lors, la réussite de ce projet est assurée à condition d'imposer « l'expérience consciente de ce qu'une lecture suppose comme direction obligée (et donc comme rejets)/22 ». Début décembre 1978, Philippe Thomas ajoute un élément à son dispositif : un carton d'invitation, au centre duquel les lettres A et B sont tapées à la machine. Cela permet de passer outre le problème du sens de lecture choisi pour parcourir visuellement les segments AB dessinés sur les murs puisque l'appellation AB est conservée par le carton. Collé sur la porte, ce nouvel élément permet de construire un dispositif en abyme, créant plusieurs équivalences et renvois : sol, murs, papier.

L'évolution d'AB au fil de ses expositions

Les éléments de ce dispositif sont repris dans une nouvelle exposition d'AB, dès le mois de mars 1979. Intitulée « du 26, rue beaubourg au 26, rue beaubourg », elle se tient devant chez Ghislain Mollet-Vié-

ville à Paris, puisqu'une part de l'œuvre se matérialise sur le trottoir de l'immeuble – l'autre part étant constituée du carton d'invitation. Contrairement à Caen où le dispositif est fait de quatre espacements – deux aux murs, un sur la porte et un sur le carton –, il n'y en a ici plus que deux : le carton et la rue. L'espacement de la porte de l'immeuble est reporté sur le trottoir, par la seule présence des lettres A et B peintes en blanc. Ce report ajoute une inversion de lettres, dont l'obéissance aux conventions géométriques influence le sens de lecture, puisque si AB reste dans cet ordre sur le carton, il faut lire BA sur le trottoir. S'ajoute le renvoi au carton qui comporte le nom de l'exposition au-dessus des photographies du A et du B peints sur le trottoir. À nouveau, le dispositif se joue des renvois entre plusieurs éléments, « chaque espacement redoublant l'autre ou s'y annulant^{/23} ». En cours d'exposition, Philippe Thomas s'aperçoit qu'il fait finalement intervenir d'autres éléments. Deux renvois viennent s'ajouter après coup : d'une part, la deuxième couche de peinture des lettres A et B sur le trottoir, nécessaire pendant le temps de l'exposition et, d'autre part, la représentation photographique de ce travail^{/24}.

La troisième exposition de AB, si elle reprend les éléments de ses deux premières présentations, fait également intervenir un changement radical. Elle a lieu du 24 mai au 1^{er} juin 1979, à la librairie-galerie Artalect, tenue par Hélios Sabaté Beriaïn au 11 rue Monsieur-le-Prince à Paris. En plus du carton qui joue le rôle de titre, Philippe Thomas reprend les letrasetts utilisées à Caen mais le A reste collé au mur alors que le B est posé sur une table mobile au centre de la galerie. Ainsi, la mobilité du B permet de ne plus seulement définir AB comme une ligne droite répondant à une convention géométrique, mais intègre tout l'espace de la galerie dans le dispositif.

À la suite de ces trois expositions personnelles, Philippe Thomas participe à deux expositions de groupe avec AB, qui rassemblent des artistes de l'entourage de Claude Rutault – que Philippe Thomas fréquente depuis plusieurs mois mais dont il se rapproche à partir de juillet 1979.

La première se tient dans l'atelier personnel de Claude Rutault au 11 rue Clavel à Paris, que celui-ci met à disposition d'autres artistes pour des expositions et des événements. AB y est présentée du 9 au 16 décembre 1979 et reprend la donnée fondamentale intervenue à Artalect. Désormais, l'espacement ne se tient plus dans une ligne continue imaginaire reliant A à B, il s'est étendu et n'appartient plus à un espace localisable. Au 11 rue Clavel, les lettres sont uniquement collées sur les deux battants de la porte, par le biais de laquelle on entre ainsi dans l'espace de l'œuvre. Par contre, les letrasetts renvoient toujours au carton d'invitation qui fonctionne comme titre. À

/23 *ibid.*, 26/02/1979.

/24 *ibid.*, 18/03/1979.

Ci-dessus et ci-contre
 Vues de l'exposition d'*AB*
 au Mixage International
 (Caen), du 12 au
 18 décembre 1978.
 Courtesy Claire Burrus.

Philippe Thomas lors de
l'exposition d'*AB* au 11
rue Clavel (Paris), du 9 au
16 décembre 1979.
Courtesy Claire Burrus.

nouveau, Philippe Thomas intègre un élément supplémentaire au dispositif initial : un tapuscrit de quarante-et-un feuillets sur lesquels A et B sont tapées à la machine. D'après ses notes, ce projet, sur lequel il travaille directement après l'exposition à Artalect, est mis en page le 11 juin 1979/**25**. Placé au centre de la page, l'espacement entre les lettres augmente au fur et à mesure des feuillets, jusqu'à la disparition complète des lettres sur le dernier feuillet. Ainsi, *AB* déborde à nouveau son support d'inscription. Lors de cette exposition, les feuillets sont insérés dans des pochettes plastiques, reliées entre elles par un anneau métallique. À la disposition du public, ils sont placés sur une table au fond de la pièce où Philippe Thomas est assis tous les jours pendant la durée de l'exposition.

Les artistes fréquentant le 11 rue Clavel se rendent ensuite à Bruxelles pour une exposition de groupe au 12 Wafelaerts Straat, du 26 janvier au 16 février 1980, à laquelle Philippe Thomas participe à nouveau avec *AB*. Cette présentation prend en compte une dimension spatio-temporelle supplémentaire. Car, en plus du renvoi entre les différents éléments du dispositif, celui-ci intègre le travail du 11 rue Clavel présenté deux mois plus tôt. Le projet pour Bruxelles consiste à accrocher au mur une photographie du A sur la porte du 11 rue Clavel, sur laquelle on voit également Philippe Thomas assis au fond de la pièce, fixant le B (invisible sur la photographie), ce qui permet d'intégrer le hors-champ. À Bruxelles, le B est collé sur la porte d'entrée. S'ajoute une pile de feuilles blanches dans l'espace d'exposition car ainsi, *AB* étant présent partout par l'intermédiaire de la référence au 11 rue Clavel, les feuilles blanches sont autant de lieux possibles recouverts par lui. Le titre, lui, n'est présent que dans la plaquette qui joue le rôle de catalogue d'exposition/**26**.

/25 Carnet 3, THO 99, 11/06/1979.

/26 La sixième exposition d'*AB* se tient chez Ghislain Mollet-Viéville à Paris, en juin 1980 et reprend des éléments déjà développés lors des précédentes expositions.

La présentation comme élément définitoire de l'œuvre

AB se définit donc comme un agencement d'éléments hétérogènes, appartenant tant au domaine du lisible que du visible, multipliant les supports d'inscription desquels il tend à déborder, ainsi que ses modes d'apparition puisqu'il se matérialise sous la forme de letreset, de peinture, de photographie, de texte dactylographié et intégrant même, par les jeux de renvois qui le constituent, des données spatio-temporelles différentes. Le dispositif ne tient pas dans sa création sur le mur, mais dans le rapport qui se crée entre les éléments qui le constituent, c'est pourquoi Philippe Thomas met au départ l'accent sur les termes d'« espacement » et de « renvoi ».

La représentation en une seule image du dispositif est alors impossible, dans la mesure où celui-ci se définit dans les rapports entre les

/27 THO 98, 26/03/1979.

/28 *ibid.*

/29 *ibid.*

/30 *ibid.*, 18/03/1979.

/31 *ibid.*, 26/05/1979.

/32 *ibid.*

/33 *ibid.*

différents éléments. Par exemple, dans le second projet pour « Travaux d'artistes », il veut rendre visible la face interne (invisible) des piliers du garage par des prélèvements à partir de bandes de sparadrap reportés sur leur face externe ; ce qui, du fait de la surface du lieu et du nombre de piliers, rend impossible la vision du dispositif d'un seul coup d'œil, empêchant donc sa représentation. La représentation devenue impossible, le dispositif n'accepte que sa présentation. Celle-ci est la condition de sa réalisation, puisqu'il ne peut se réaliser que dans l'instant où il se manifeste, que dans sa présence. Philippe Thomas relie la présence à la présentation, écrivant dans une note datée du mois de mars 1979, alors qu'il vient de terminer l'exposition au 26 rue Beaubourg : « [...] si j'ai travaillé, jusqu'à présent, sur "la présence" comme objet à présenter, il faut retourner cette "présence" au contexte où cette présentation a lieu/27 ». Dès lors, AB met en pratique ce qui constitue l'un des fondements de l'art pour Philippe Thomas, selon lequel la présentation fonde l'œuvre d'art puisqu'elle transforme l'objet en objet d'art. Ainsi, il écrit que « le Problème est bien celui de la "présentation" comme "art", de l'art" comme "présentation"/28 » et ajoute : « Mais cela qui se tient en AB, pourvu que je le pense comme origine, fondement et but "ultime" de l'art – à savoir la présentation d'une chose, même idéale – comme a-priori de l'art, peut bien conduire à un questionnement sur l'art/29. ». Au-dessus du terme de « présentation », il inscrit au crayon : « de l'Art comme présence, de la présence comme art ». Ainsi, Philippe Thomas déduit d'AB qu'il « est sans lieu précisément parce qu'il est présent – comme saisie logique – partout/30 ». Puisque, depuis l'exposition à Artalect et du fait de la mobilité du B, le rapport entre A et B n'est plus réduit à une ligne droite imaginaire, AB, désormais déplaçable, est indifférent à sa place et à la nature de l'espace de présentation – seule sa présentation importe en tant qu'elle est. Par cela, « AB admet tous les détours, tous les points de vue (physique) justement parce qu'il ne se laisse pas déterminer par eux [...]/31 ».

Le spectateur face au dispositif

Dès lors, AB intègre à son dispositif l'espace qui l'entoure mais aussi « les accidents/32 » de cet espace, c'est-à-dire les éléments qui le peuplent. Parmi eux, Philippe Thomas pense aussi au spectateur/33. Les occurrences suivantes du terme dispositif dans ses notes font référence au spectateur comme un élément essentiel au bon fonctionnement du dispositif élaboré, puisqu'il est intégré à lui. Cette réflexion intervient à nouveau par rapport à l'exposition à Artalect, pour laquelle il écrit :

« Contre l'illusion qui nous laisse croire que, dans la présentation, on serait devant quelque chose (tableau, sculpture, textes, etc.) avec AB on doit pouvoir saisir, qu'on est toujours saisi dans l'ordre de la représentation. Au lieu de tourner autour, on est dans l'ordre auquel on est ouvert/34. ».

Philippe Thomas assimile cette intégration du spectateur à un « piège/35 », ainsi qu'il l'écrit dans une nouvelle occurrence de dispositif. Ce terme est présent précédemment dans ses notes au sujet de l'exposition « Travaux d'artistes ». Le second projet élaboré pour celle-ci, évoqué précédemment, insiste sur une volonté de jouer avec le spectateur, en perturbant ses habitudes. Le déplacement obligatoire du spectateur pour voir tous les prélèvements rend le dispositif invisible, puisque non perceptible dans son ensemble : « de même qu'un seul nom ne saurait le résumer, un seul coup d'œil ne saurait l'englober/36 ». Ce projet insiste sur la contrainte imposée au spectateur qui doit se poser des questions. Philippe Thomas pointe le verbe « intriguer/37 » dans ses notes, représentatif de l'action en jeu dans le travail avec le sparadrap. Il écrit : « Finalement, [...] je retrouve le même travers que dans mes dernières séries sur papier : une application méthodique [...] de sparadrap qui "vise" à piéger le regard. Le rendre insatisfait, "frustré" de son pouvoir, et confronté à un geste qu'il ne peut qu'imaginer ; le reconstituer, dans son résultat, mentalement/38. ».

Cette volonté de perturber les habitudes du lecteur est effectivement déjà présente dans les travaux que Philippe Thomas réalise à la machine à écrire. Ceux-ci répondent à deux problématiques principales : d'une part, la mise en page du texte et le rapport instauré avec son support d'inscription et, d'autre part, le bouleversement de l'espacement traditionnel entre les mots. Postulant qu'un texte est nécessairement soumis au format de la page, Philippe Thomas assimile la coupure que la feuille opère dans le texte à une « mutilation » qui rend la phrase « toujours incomplète/39 ». Cette coupure est également comparée à celle opérée par l'espace qui se place naturellement entre les mots pour produire du sens. C'est sur cet espacement que Philippe Thomas intervient : dans ses premiers essais, il se contente de le supprimer ; mais dès l'été 1978, il met au point une nouvelle écriture morcellée qui, ne se limitant plus à la suppression de l'espacement, intervient au niveau de la syntaxe, se caractérisant par une « compression de mots sur la base de morphèmes de lettres communs/40 » qui permet de produire un sens nouveau. Ces travaux perturbent ainsi les habitudes de lecture qui, tout en acquérant une plus grande liberté puisqu'elle a le choix dans l'association des lettres, est contrainte de jouer le jeu instauré par l'artiste.

/34 *ibid.*

/35 *ibid.*, 20/03/1979.

/36 THO 95, 13/05/1978.

/37 *ibid.*

/38 *ibid.*

/39 *ibid.*, [janvier 1978].

/40 *ibid.*, [14-18/07 1978].

/41 THO 99,
13-14/04/1979.

/42 *ibid.*, 16/04/1979.

/43 Marshall McLuhan,
*Understanding Media:
The Extensions of Man*,
McGraw-Hill, New York,
1964 ; trad. J. Paré, *Pour
comprendre les médias*,
Paris, Seuil, 1968.

/44 Joseph Kosuth,
« Art After Philosophy ». Texte paru en français dans *Artpress*, n° 1, décembre-janvier 1973. Publication originale dans *Studio International*, octobre-novembre 1969. Texte reproduit dans *L'Art conceptuel, une perspective*, catalogue d'exposition (Paris, MAMVP, 1989-1990), Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1990, p. 240. Cité dans THO 98, 26/03/1979.

/45 THO 99, 16/04/1979.

Ces interrogations de la pratique de la lecture s'étendent inévitablement à AB. Philippe Thomas rapproche l'idée même de dispositif du fait d'« être disposé à/41 ». Le spectateur qui entre dans la galerie est effectivement disposé à voir un travail d'art. Ainsi, AB « interroge le regard de l'amateur d'art, le force à s'interroger sur ce qu'il attend comme sur ce qu'il apporte, quand il vient dans une galerie/42 ». Ce n'est pas un hasard si, dans la première occurrence du terme dispositif, Philippe Thomas, évoquant l'idée d'un élément extérieur qui prolonge l'objet initial, préfère « un médium froid (selon la définition de Mac Luhan [sic]) ». Dans la distinction des médias (froids et chauds) établie par Marshall McLuhan dans son ouvrage intitulé en français : *Pour comprendre les médias*, le médium froid est celui qui, du fait de la pauvreté de l'information délivrée, nécessite de la part du spectateur une plus forte participation/43. Ainsi, selon Philippe Thomas, la réception de son travail dépend de l'implication du spectateur. Par exemple, en analysant l'exposition du 26 rue Beaubourg, dont le dispositif fonctionne sur des renvois entre le AB du trottoir et celui du carton, il constate qu'il ne peut être perçu que par les destinataires du carton et reste invisible pour les passants.

L'a priori de l'art et sa perception

Ces réflexions portent l'empreinte de la lecture des écrits de Joseph Kosuth, dont l'influence est considérable sur lui, ainsi qu'en témoignent les nombreuses citations de l'artiste conceptuel qui ponctuent les notes de Philippe Thomas à partir de mars 1979. Il reprend cette phrase que Kosuth écrit à propos d'une œuvre de Donald Judd, dont « [l]a compréhension et [l]a prise en considération comme œuvre d'art est un a priori nécessaire pour la regarder et la "voir" en tant qu'œuvre d'art/44. ». De même que, pour Philippe Thomas, « toute lecture est présupposée/45 » puisque l'a priori fonde la lecture comme reconnaissance – propos qui se retrouve dans ses travaux avec la machine à écrire, autour de la création d'une nouvelle écriture. Tout se joue dans cet a priori qui sous-tend la perception de l'art. Dès lors, Philippe Thomas réfléchit aux critères de transformation de l'objet en objet d'art, rendue possible grâce à la conjonction de deux éléments : le contexte de présentation et l'intention du spectateur, garants de la bonne réussite de l'œuvre d'art. Ce dernier critère doit rejoindre l'intention de l'auteur et nombre de notes de Philippe Thomas témoignent de sa crainte omniprésente d'une mauvaise perception de son travail. Par cet aspect, il se rapproche de la définition de dispositif telle que l'a rédigée Bernard Vouilloux et dont le terme clé, déjà fondamental dans la définition foucauldienne, serait ici celui

de stratégie : le dispositif est vu comme « un agencement résolument hétérogène d'énoncés et de visibilités qui lui-même résulte de l'investissement d'un ensemble de moyens appelés à fonctionner stratégiquement au sein d'une situation (d'un champ de forces) donnée/46 ». Philippe Thomas résume ainsi : « Si les dispositifs que je mets en place sont des "pièges", il faut – peut-être – s'assurer qu'ils prendront leur proie, c'est-à-dire que le spectateur y entrera/47. » Le nombre de reprises lors de l'élaboration de chaque projet témoigne de cette crainte constante d'une mauvaise lisibilité de son travail. Le dispositif chez Philippe Thomas répond à la volonté stratégique d'orienter la perception du spectateur, afin que de « l'espace des choses » – celui de la présentation –, il en arrive à « l'espace mental » – celui dans lequel il reconstitue mentalement ce qui se tient dans la présentation, c'est-à-dire les espacements et les renvois. Le risque de la présentation d'un dispositif tel qu'AB provient d'une lecture qui analyserait les différents éléments de manière indépendante et autonome et non pas comme un ensemble qui fait sens. À Caen, si la position des deux lettres au niveau du pas de porte ne pose pas de problème, la difficulté réside dans celles à coller sur le mur. Leur position doit supposer qu'« il y a à trouver un "chemin" » malgré l'absence de rapport explicite. Car « a b a b peuvent rester lettres mortes si la lecture de leurs (différents) rapports ne peut pas se faire/48 ». Pour Philippe Thomas, une intentionnalité doit se deviner derrière le dispositif, qu'il assimile à la lecture : cette intentionnalité est la même que celle qui donne un sens à l'assemblage de lettres mises les unes à côté des autres. D'une discussion avec René Denizot en mars 1979, Philippe Thomas déduit « la nécessité de s'en tenir à une cohérence fonctionnelle des éléments mis en jeu : lieu/lettres/temps/49 ». Les problèmes de perception liés au dispositif de l'exposition du 26 rue Beaubourg tiennent à l'hétérogénéité des renvois. Alors qu'à Caen, tout se passe à l'intérieur de l'espace d'exposition et pendant le temps de l'exposition, pour cette seconde présentation d'AB, les renvois se font dans des lieux et des temps différents (entre la peinture sur le trottoir et les envois de carton), ce qui rend la connexion entre les éléments difficile. La définition d'AB comme dispositif par Philippe Thomas tient précisément dans cette volonté de le faire percevoir comme un tout. Son indifférence aux formes qu'il peut emprunter est un point sur lequel Philippe Thomas insiste : « AB quelque en [sic] sera sa mise en place restera toujours le même : il est dans sa nature, dans sa qualité essentielle, de subsister, de demeurer, au delà des changements, des variations de forme ou de grandeur/50. ». De même, le mode de présentation n'a pas d'impact sur AB, puisque seule sa présentation en elle-même importe. Philippe Thomas considère que ses premiers travaux,

/46 Bernard Vouilloux, « Du dispositif », dans *Discours, images, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 28.

/47 THO 98, 20/03/1979.

/48 *ibid.*, 30/11/1978.

/49 *ibid.*, 20/03/1979.

/50 THO 99, 15/04/1979.

/51 THO 98, 17/12/1978.

/52 Joseph Kosuth cité par Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Mamco, Dijon, Les presses du réel, 2008 [2^e éd.], p. 116.

/53 THO 98, 17/12/1978.

/54 *ibid.*

/55 Ce travail, intitulé *Passages*, porte le même titre que celui élaboré pour « Travaux d'artistes ». Il est le dernier travail à utiliser les bandes de sparadrap, donc la dernière étape avant *AB*.

jusqu'à celui de Caen, s'ils proviennent d'approches différentes, participent d'une même problématique puisqu'à « chaque fois la forme était ramenée à un dispositif, qui tentait d'écarter toute contemplation de ce qui était donné à voir/51 ». À cela, le choix de letresets de type commun (en vinyle adhésif, de 50 mm de hauteur) et d'une typographie courante (Helvetica medium), pris tels quels et sans modification, destinés à être jetés après l'exposition, participe de cette volonté de non-contemplation car il ne renvoie à aucun savoir-faire et ne constitue pas la marque personnelle d'un artiste. À nouveau, l'influence de la pensée de Kosuth se fait ici ressentir, puisque celui-ci rejette l'intérêt visuel de l'œuvre par « la dénégation [...] de l'œuvre d'art exposée, c'est-à-dire de l'objet et de sa contemplation/52 ».

Philippe Thomas met en avant le fait qu'*AB* recourt « à un système fondé sur la "perception" – la mise en jeu ou en équation – de deux termes/53 ». Dans ces deux termes, on retrouve l'idée d'une jonction de l'espace réel et de l'espace mental, dont l'écart – ou plutôt, la perception de cet écart par le regardeur – constitue le « principe actif du travail/54 ». L'exemple le plus probant est sans doute celui du dispositif élaboré pour une exposition de groupe à laquelle Philippe Thomas participe du 27 septembre au 4 octobre 1978 : « 3 Travaux », au 36 rue du Temple à Paris. Son travail consiste alors à prélever en bandes de sparadrap les dimensions de la cour intérieure de l'immeuble et les reporter sur la voie publique/55. Le projet présenté à Caen, directement après l'exposition « 3 Travaux », passe un cap supplémentaire puisque la lecture de l'œuvre se fait désormais mentalement, l'abandon des bandes de sparadrap ou de tout trait dessiné ou peint produisant l'absence de traces.

Conclusion

Les problématiques abordées par le biais d'*AB* font d'elle un outil privilégié et la mise en pratique immédiate d'une réflexion théorique sur l'art construite par Philippe Thomas. Le terme de dispositif, pour désigner *AB*, est employé de manière récurrente dans ses notes, à égale fréquence avec celui de travail. Ces deux expressions appartiennent au vocabulaire caractéristique des artistes qui lui sont contemporains ou directement antérieurs. Si la notion de travail est au cœur de nombreux écrits d'artistes et de critiques des années 1970, celle de dispositif ne semble pas avoir fait l'objet d'une redéfinition théorique par le milieu artistique. L'usage qu'en fait Philippe Thomas provient d'une appropriation courante, d'une habitude de langage. Elle témoigne de l'influence du contexte dans lequel il évolue – aucune de ses notes ne contient de références à la question ou à la lecture des probléma-

tiques débattues à la suite de Michel Foucault. Le terme dispositif disparaît des notes de Philippe Thomas après *AB*, au profit de « projet », « fiction » et « histoire ». Le fait de préférer parler de *projet* plutôt que d'*œuvre* témoigne de la vision qu'il a de son travail, constitué d'une succession de projets qui, souvent, rassemblent différentes pièces caractérisées par l'hétérogénéité des médiums utilisés. Son utilisation du terme projet semble donc rejoindre la définition du dispositif. Le changement de vocabulaire (de dispositif à projet) n'est alors que purement formel puisque les deux termes recouvrent la même finalité et met l'accent sur le fait que l'ensemble des projets de Philippe Thomas pourrait être qualifié de dispositif.

La disparition progressive du terme dispositif au profit des trois autres termes cités se fait dans le contexte de l'écriture d'un texte de présentation d'*AB*. Échouant à la rédaction de ce texte qui ne ferait que redoubler ou répéter le dispositif/**56**, Philippe Thomas rédige une suite de sept aphorismes, finalisée en avril 1980. Tentant de légiférer l'usage d'*AB* par ces aphorismes, il retire finalement cette liste, tapée à la machine, de la dernière exposition qui a lieu chez Mollet-Viéville en juin 1980/**57**. Ce projet, s'il est abandonné, permet néanmoins l'émergence d'une nouvelle problématique, celle de la fiction, car ce travail d'écriture aboutit finalement à la rédaction du *Texte Théorique* (1980), puis du *manuscrit trouvé* (1981). Ce projet met ainsi en lumière la valeur de transition opérée par *AB* pour le développement de ses œuvres ultérieures ; de même qu'il met l'accent sur la conception de l'œuvre comme un tout.

Émeline Jaret

/56 « Ce qui s'écrit ici participera toujours de ce qui se tient dans *AB*. [...] Ce qui se présentera comme texte "à propos de" *AB* n'en sera toujours que la représentation, la répétition. », dans THO 99, 31/03/1979.

/57 Cette liste d'aphorismes se trouve dans THO 101, 13/04/1980.