

Les archives lacunaires de Wesley Meuris

Denis Briand

« Ainsi, je me trouvais réellement dans le Saint des Saints de la bibliothèque. J'avais l'impression, je t'assure, d'être entré à l'intérieur d'un crâne. Il n'y avait rien autour de moi que des rayons avec leurs cellules de livres, partout des échelles pour monter, et sur les tables et les pupitres rien que des catalogues et des bibliographies, toute la quintessence du savoir, nulle part un livre sensé, lisible, rien que des livres sur les livres¹. »

En profondeur...

Dans le roman de Robert Musil *L'Homme sans qualité*, le général Stumm raconte à Ulrich sa visite de la bibliothèque impériale de Cacanie accompagné d'un bibliothécaire singulier qui l'introduit dans la salle des catalogues habituellement interdite aux profanes. Dépassé par le sens de ce lieu, Stumm croit approcher là l'essence du savoir, mais il mesure au même moment le caractère infini de sa mise en forme. Cela suscite chez lui un vertige plus grand encore que l'admiration, comme s'il y avait dans tous ces « livres sur les livres » le secret de tous ceux de la bibliothèque et le plan ésotérique de leur organisation.

Un vertige semblable pourrait nous saisir devant l'installation de Wesley Meuris *The World's most Important Artists*², dont le titre semble résonner avec ceux des ouvrages fondateurs de l'histoire de l'art. La collection d'informations présentée est soumise à un agencement dont l'apparente rigueur peut tout d'abord troubler le visiteur. Explicitement disposée selon le modèle des architectures d'archivage, l'installation divise l'espace en deux par une longue paroi de verre. D'un côté, un passage étroit s'étend devant la vitre et permet de se situer à l'extérieur de l'espace de classement. De l'autre côté, six longs blocs gris alignés dans une grande salle blanche, présentent soixante tiroirs sur chacun de leurs plus grands côtés. Au total, six cent soixante tiroirs identiques affleurent sur cet ensemble de volumes gris ressemblant à des meubles de classement ordinaires. Au centre de la cloison vitrée, une ouverture permet d'accéder à l'espace occupé par ces volumes. Le lieu est simplement éclairé par des rampes de néons alignées au-dessous de leur arête supérieure. Cependant, les tiroirs ne sont en réalité que des surfaces plaquées sur les côtés de ces « meubles » et n'assurent pas de véritable fonction de rangement. Dès lors, toute tentative de manipulation se trouve privée de leur ouverture et les tiroirs demeureront irrémédiablement clos. Ceux-ci

¹ Robert Musil, *L'Homme sans qualité*, traduction Philippe Jacottet, nouvelle édition, tome 1, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 517.

² Lors de sa première exposition personnelle en France, Wesley Meuris a conçu une installation spécifique pour l'espace de la galerie Art & Essai de l'université Rennes 2 : *THE WORLD'S MOST IMPORTANT ARTISTS A data collection which explores the artist's life in depth*, 30 avril au 12 juin 2009 (médium peint, verre, néons, poignées métalliques, papier).

n'ont d'autre matérialité que le relief de leur façade et la présence de leur poignée, semblables à des images de tiroir ils affichent une identité répétitive reprise de part et d'autre de ce mobilier sculptural. La seule différence tangible est manifestée par l'étiquette de référence sur laquelle un code normalisé spécifique à chaque tiroir est inscrit en lettres et en chiffres³.

Dans cette nouvelle installation, une organisation méthodique des données est sensée matérialiser dans l'espace architectural une classification exhaustive de la « vie de l'artiste ». Mais il s'agit là d'un singulier système dont la logique est la suivante : un tableau à trois listes correspondant aux médiums, au type d'inspiration et aux conditions psychologiques des artistes, permet de préparer et d'orienter la recherche documentaire qui pourrait se poursuivre dans la salle d'archivage. Disponible à l'entrée, une fiche permet au visiteur de cocher une case par liste de ce tableau pour obtenir une codification à trois termes renvoyant à un tiroir précis situé dans l'un des meubles. Par exemple, si l'on s'intéresse dans le domaine de la céramique, à une inspiration sur le thème « satanique et sadique » de la part d'artistes atteint de bégaiement, il faudra chercher le tiroir 028-SAS-Y3 afin d'y consulter les fiches des artistes concernés. Si l'on préfère effectuer des recherches dans la catégorie « peinture » en relation à une inspiration liée au « mythe personnel » et orientée par le « sens de la valeur », la recherche s'effectuera alors dans le tiroir 044-PMY-Q3... Ces deux exemples éclairent la nature de la relation de Wesley Meuris à l'entreprise classificatrice. Une certaine forme d'esprit désamorce régulièrement par l'absurde la mégalomanie apparente du projet⁴.

Si l'ensemble supposé d'archives conservées dans les meubles de classement laisse envisager un possible travail d'exploration, la recherche dans tel ou tel tiroir ne pourra malgré tout s'effectuer ! Quel que soit le code obtenu par le croisement des trois listes du tableau, la recherche ne mènera à rien de concret et les promesses de cette collection d'informations précieuses sur « les plus importants artistes du monde » seront rapidement déçues. Ainsi, il n'y a aucun contenu positif de ces archives fictives à découvrir, mais une exploration purement imaginaire à conduire à partir des occurrences du tableau, et une expérience réelle de l'espace construit à mener. La couleur grise des éléments mobiliers, la rigueur de leur construction, la géométrie de leur forme et l'éclairage clinique des néons, toutes ces caractéristiques précisément définies par l'artiste, plongent l'espace dans une atmosphère austère, reflet du système classificatoire qui semble soumettre la totalité de l'architecture à son autorité. Comme si ce qui y était conservé, et les activités corrélatives supposées, demandaient l'environnement froid et impersonnel qui convient à la rigueur du classement systématique. Devant le vide que l'installation met en scène nous serions en quelque sorte, contraints de *voir* l'architecture⁵ et pour cela la dimension plastique n'est pas étrangère à sa perception qualitative.

³ Le principe de cette installation est assez proche d'une autre œuvre de Wesley Meuris intitulée *Botanical World Archive* (2007), constituée de quatre doubles étagères hautes associées à un dessin en perspective schématisant l'organisation spatiale du classement botanique de ce dispositif, dont les étagères demeurent pourtant définitivement vierges de tout contenu. Il serait possible d'y voir une référence au champ du savoir dans lequel se sont développés les premières entreprises taxonomiques et les premiers catalogues.

⁴ Si l'en-tête de la fiche de recherche proposée à l'entrée de l'installation indique : « Nos archives vous permettent d'explorer la vie de l'artiste en profondeur avec les facilités d'une recherche rapide et avisée », une mention en bas de page donne toutes les « garanties » nécessaires à ce vaste système utopique de classification de l'art, en précisant notamment que « Les méthodes fondamentales de conservation sont employées. » Il s'agit là d'une des nombreuses occurrences qui participent à l'élaboration de la fiction de collection.

⁵ Lieven Van Den Abeele, « Une architecture à "voir" – Les sculptures architecturales de Wesley Meuris », Septentrion. Arts, lettres et culture de Flandre et des Pays-Bas, Rekken, Stichting Ons Erfdeel, n° 4, 2008, p. 5.

L'installation prend pour ainsi dire possession de l'architecture et la reconfigure entièrement. De ce point de vue, le long mur de séparation transparent représente une nouvelle utilisation de la paroi de verre dans le travail de Wesley Meuris, dont *Zoological Classification* constituait un moment significatif. Cette série de sculptures et d'installations présentait des cages d'animaux à l'échelle un, pour lesquelles la conception prenait en compte toutes les caractéristiques de la vie animale naturelle adaptée à des espaces artificiels⁶. S'inspirant des pratiques de conservation et d'exposition de la nature vivante, *Zoological Classification* mettait en scène le dispositif contradictoire du zoo, soumis à la fois à l'obligation de se préoccuper des besoins vitaux des animaux captifs et aux contraintes d'une présentation spectaculaire. Si l'histoire du zoo a effectivement produit une forme spécifique de spectacle⁷, le pouvoir de contrainte de la cage vitrée trouve pourtant sa légitimation dans la volonté de connaissance et son projet humaniste. Sans être péremptoire cette série renvoyait à l'ambiguïté de ce projet, et la vitrine y assurait la double fonction de mur vitré et de dispositif d'exhibition, frontière entre l'espace extérieur du spectateur et le monde clos des cages pourtant toujours résolument vide d'occupants.

La paroi vitrée séparant l'espace de *The World's most Important Artists* est sans doute moins contraignante que celles des cages zoologiques, mais ses propriétés spéculaires étendent encore le vocabulaire sculptural de l'artiste. Du fait de sa configuration - un renforcement à angles droits encadre l'entrée de l'installation proprement dite - la cloison de verre provoque d'incessants jeux de miroirs et de reflets. On sait combien l'usage de la surface vitrée caractérise une orientation marquée de l'architecture du XX^e siècle, l'édifice architectural moderne étant ainsi régulièrement associé à une fascination de la surface de verre et de ses effets. Les surfaces extérieures réfléchissantes des bâtiments renversent ainsi le processus visuel qui retourne alors « à l'origine de sa source : le spectateur⁸. » La vitre assure une fonction similaire dans le travail sculptural de Meuris. Elle souligne et révèle la « place » du spectateur et le constitue probablement en sujet principal des œuvres. Les nombreuses diffractions produites par les effets de miroir de la paroi minérale viennent ici compromettre l'ambition démesurée du projet d'archivage des *Artistes les plus importants du monde*, en focalisant l'attention sur une autre dimension de l'installation. Les reflets de multiples espaces emboîtés se transforment au gré des déplacements et on en viendrait presque à douter de que l'on voit lorsque les meubles sculpturaux semblent se démultiplier à l'infini au-delà de la vitre, ou qu'une autre salle semble exister symétriquement de l'autre côté de la surface de verre. L'illusion spatiale répondrait-elle finalement au vide qui se substitue au contenu objectif promis par cette collection d'informations ? Symbole d'illusion, aussi immatérielle qu'un film projeté, ici la vitre, en raison de ses effets de miroir et de trompe-l'œil, promet beaucoup « et donne si peu⁹ ». Ce n'est pas l'aspect le moins déconcertant du projet et l'exploration en profondeur qu'il garantit ne semble pas s'opérer à l'endroit attendu.

⁶ *Zoological Classification*, réalisé entre 2005 et 2007 ; cf. Wesley Meuris, *Artificially Deconstructed*, Anvers, Annie Gentils Gallery, 2007.

⁷ Cf. Olivier Razac, *L'écran et le zoo, Spectacle et domestication, des expositions coloniales à Loft Story*, Paris, Éditions Denoël, Collections Essais, 2002, p. 82.

⁸ Marc Perelman, « Le stade du verre de l'architecture moderne comme transformateur du moi », in : Dan Graham, Paris, Éditions Dis Voir, 1995, p. 84.

⁹ Cf. Robert Smithson, « Ultramoderne », (*Arts Magazine*, September-October 1967), in : *The Writings of Robert Smithson*, Edited by Nancy Holt, New York, New York University Press, 1979, p. 50.

De la collection à la standardisation.

« *L'instinct, le tâtonnement, l'empirisme sont remplacés par les principes scientifiques de l'analyse, par l'organisation et la classification¹⁰.* »

A propos du travail de Wesley Meuris, on pense régulièrement à la tradition des premières collections de Ferrante Imperato, Francesco Calceolari, ou d'Ole Worm au XVI^e et XVII^e siècle, probablement parce qu'il partagerait avec celle-ci une pratique de mise en scène et d'articulation de réalités hétérogènes dans un même espace¹¹. On y retrouverait également une tradition du catalogue et de sa relation analogique avec la vocation ordonnatrice de l'architecture des cabinets de curiosités, de même qu'un intérêt fasciné pour le projet de totalisation de ces collections. Cependant la différence fondamentale entre cette tradition et l'oeuvre de Meuris tiendrait précisément dans le projet « moderniste » résumé ainsi par Marcel Breuer : « Le nouvel espace ne doit pas être un autoportrait de l'architecte, ni refléter directement la personnalité de celui qui y vit¹². » En effet, le monde présenté par les oeuvres de Wesley Meuris renvoie davantage à la normalisation, à la rationalisation et à l'impersonnalité d'un certain fonctionnalisme, qu'à une exploration nostalgique de l'univers du Wunderkammer. La structure de l'installation *The World's most Important Artists*, l'organisation de son espace, la nature des « meubles » qu'elle abrite et le système codifié de classement qu'elle figure, renvoient indéniablement à un ordre de réalité qui s'inaugure au début du XX^e siècle dans les sociétés occidentales industrialisées. Cette nouvelle *idée* investit aussi bien les espaces de travail des bureaux, les espaces de classement des administrations, les espaces domestiques d'une nouvelle conception de la maison, tous ces lieux qu'un processus généralisé de standardisation soumet peu à peu à un modèle rationnel, selon une conception « scientifique » de l'organisation qui est également un projet implicite de société idéale. Ce qui se met en ordre commence avec l'architecture de l'environnement de la vie quotidienne et veut s'étendre ensuite à l'échelle de la cité, comme l'écrivait Walter Gropius en 1935 : « La répétition d'éléments standardisés et l'utilisation de matériaux identiques dans des bâtiments différents auront le même effet de coordination et de sobriété sur l'aspect de nos villes que l'uniformité de l'habillement moderne a dans la vie sociale¹³. » Cet idéal du standard, porté par de nombreux architectes et artistes « modernes », est sans doute l'objet d'une relecture critique de la part de Wesley Meuris. Plusieurs de ses travaux en effet, et particulièrement l'installation évoquée ici, s'articulent autour d'un système de classement d'informations dont la structure et la forme sont improbables avant l'ère de la

¹⁰ Amédée Ozenfant et Charles-Edouard Jeanneret, *Après le Cubisme*, (première édition : Éditions des Commentaires, Paris, 1918), Paris, Éditions Altamira, 1999, p. 44.

¹¹ Cf. Key Portilla-Kawamura, « Cabinet / cage / stage », in : Wesley Meuris, *Artificially Deconstructed*, Anvers, Annie Gentils Gallery, 2007, pp. 22-23. Concernant les meubles à tiroirs de l'installation évoquée ici, on pourrait penser également à l'ouvrage présentant les armoires du musée de Levin Vincent, *Wondertooneel der Nature* (Le théâtre des merveilles de la nature), publié à Amsterdam en 1706.

¹² Marcel Breuer, « *Metallmöbel und moderne Räumlichkeit* » (1928), *Bauhaus, 1919-1969*, Paris, musée national d'Art moderne, musée d'art Moderne de la ville de Paris, 1969, p. 117.

¹³ Walter Gropius, « La nouvelle architecture et le Bauhaus » (1935, Apollon dans la démocratie), in : *La nouvelle architecture et le Bauhaus*, Bruxelles, Éditions La Connaissance, 1969, p. 110.

normalisation des objets et de la rationalisation du travail¹⁴. Mais le point de vue critique n'est cependant pas démonstratif et, à l'image des œuvres, le discours artistique est souvent plus complexe qu'une simple dénonciation des contraintes que ferait peser sur nous la progressive et efficace mise en ordre du monde. On ne saurait mieux résumer le propos implicite de l'installation *The World's most Important Artists* que par cette formule de Le Corbusier : « On s'est aperçu dans l'ordre rigoureux nécessité par les affaires qu'il fallait classer le classement lui-même¹⁵. »

Rien que des livres sur les livres...

« "J'ai là pour vous, mon général, une bibliographie des bibliographies [...], c'est-à-dire la liste alphabétique des listes alphabétiques des titres de tous les livres et travaux..."¹⁶. »

Cette collection d'« informations » archivée dans des meubles à tiroirs que l'on imagine aisément remplis de fichiers, rappellerait les objets et les formules emblématiques de l'art conceptuel. Mais l'abandon de tout contenu et la frustration probable que cela produit, sont à l'image de l'œuvre qui s'attache davantage à formuler un « projet » de rationalisation dont l'achèvement toujours reconduit est en permanent devenir, plutôt qu'un point de vue définitif et autoritaire sur l'art. Des informations sur des informations ! Voilà sans doute le véritable travail de Meuris, et encore celles-ci restent elles improbables, comme si tout intérêt pour leur positivité risquait de compromettre l'ambition d'exhaustivité du projet. Le bibliothécaire ne met-il pas le général Stumm en garde ? « Celui qui met le nez dans le contenu est perdu pour la bibliothèque », car jamais alors « il ne pourra avoir une vue d'ensemble¹⁷ ! »

Si les « sculptures architecturales » de Wesley Meuris nous invitent à voir le vide¹⁸, comme le suggère Lieven Van Den Abeele, le présent livre nous confronte également à une forme de vacuité¹⁹. Sur ce point, livre et installation opèrent selon une perspective commune. Ainsi le livre redouble le dispositif sculptural en lui promettant une autre forme d'existence. Formule hybride entre catalogue d'exposition et livre d'artiste, il devient le lieu d'une refonte des éléments artistiques et conceptuels de l'installation en fonction de ses paramètres spécifiques de document imprimé (conception graphique, production, édition, diffusion). Il adopte une rigueur de présentation conforme à celle de l'œuvre sculpturale et la dominante chromatique grise colorée caractérisant l'ensemble des illustrations, reconduit sur les pages imprimées

¹⁴ Du bâtiment administratif de la société Larkin à *L'art décoratif d'aujourd'hui* de Le Corbusier, on pourrait ainsi constituer une « généalogie » d'espaces dans lesquels cet idéal d'organisation du travail s'étend à l'échelle de l'architecture et n'est pas loin de définir un même projet pour la société tout entière. Wesley Meuris a d'ailleurs réuni une documentation importante sur ce type de lieu pour préparer son exposition à la galerie Art & Essai. (Bâtiment administratif de la société Larkin, architecte Frank Lloyd Wright, Buffalo, New York, 1903-1905 ; Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Éditions G. Grès et Cie, 1925).

¹⁵ Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Les Éditions Arthaud, 1980, p. 77-78 note de bas de page.

¹⁶ Robert Musil, op. cit., p. 517.

¹⁷ Robert Musil, *L'Homme sans qualité*, traduction Philippe Jacottet, tome 1, Paris, Éditions du Seuil, 1956, p. 549.

¹⁸ Lieven Van Den Abeele, op. cit.

¹⁹ Avec les œuvres de Wesley Meuris, on s'interroge toujours sur ce qui est véritablement montré. Une grande installation de la série *Zoological Classification : The incredible nightlife in the tropical forest* (2007), mettait en scène l'environnement d'animaux nocturnes de la forêt tropicale. Cette installation avait nécessité un mois de construction pour trois jours d'exposition, et était entièrement plongée dans la pénombre, éclairé par une luminosité à peine perceptible pour la vision humaine.

l'ambiance chromatique de l'espace créé par l'installation²⁰. Le statut des dessins et des images qu'il présente oscille alors entre documentation et représentation d'un lieu fictif qui pourrait n'avoir jamais existé en un autre lieu que celui du livre.

La dimension fictive de *The World's most Important Artists* se trouve ici réinvestie en une publication, mimétique du document scientifique, présentant tous les outils contemporains d'objectivation de la fréquentation publique, pratique et scientifique de la collection d'archives. Si le livre met en abyme l'installation en ajoutant un nouveau registre d'informations à l'ensemble d'informations que celle-ci est supposée abriter, il n'est pourtant lui aussi qu'un système de pure instance, une sorte de disponibilité également vide de tout contenu.

À partir d'une présentation rationnelle le livre prétend objectiver des faits dont seuls une sciences des indices semble pourtant devoir se soucier. Il analyse et met en diagramme, les interactions de la « collection » d'information avec les facteurs externes déterminant ses usages. La double page du tableau *Search Activity* est à cet égard vertigineuse, réintroduisant dans le livre la version conceptuelle implicite inscrite dans l'installation. Il s'agit du diagramme retraçant les activités de recherche dans la collection au cours de jours particuliers. Vingt-cinq *Specific days* sont ainsi définis en ordonnées et chacune des vingt-quatre heures d'une journée en abscisses. Les six cents intersections de ces deux axes indiquent par une couleur d'intensité différente le pourcentage d'activité en chiffre ainsi que le nombre de tiroirs ouverts en une heure ! On découvre ainsi qu'au cours d'un « jour de guerre » par exemple, l'activité est nulle sauf de 01 à 02 pour cent de 10 heures à 12 heures et de 21 heures à 24 heures. Un jour de « mort de l'artiste » sera tout autant caractérisé par sa spécificité. Ainsi l'activité bat son plein à 82 pour cent entre 12 heures et 13 heures, avec une fréquence supérieure à mille ouvertures de tiroirs en une heure, et à 92 pour cent entre 20 heures et 21 heures. Le tableau donne également des indications pour les jours atteignant des températures supérieures à trente-cinq degrés Celsius, pour le jour le plus court de l'année, et même pour les week-end prolongés... Autant d'occurrences qui paraissent assez éloignées de l'art mais sans doute beaucoup moins d'une certaine efficacité de la gestion muséologique du monde contemporain. Ne faudrait-il pas, dès lors, prendre ce nouveau « système » déployé dans le livre comme le miroir d'une vie artistique dont tous les aspects sont en effet devenus quantifiables ?

À nouveau, ce système autonome fictif d'« expertise », finalement plus important que l'hypothétique collection d'archives elle-même, pourrait être à l'image des approches scientifiques de l'art cherchant résolument dans les aspects contingents la raison des œuvres. Occasion pour l'artiste de produire des images dont les références picturales et graphiques seraient à chercher du côté du minimal et de la sérialité. Occasion également pour le lecteur (et le visiteur de l'installation) de relever dans l'œuvre une certaine fascination pour les pratiques artistiques attachées à l'idée de rationalité. Mais ici encore tout éloge cède la place à un doute plus fondamental sur leurs perspectives. Dans les listes de Wesley les spécifications des états psychologiques sont récurrentes, comme le montre son *Graphique des données d'états mentaux*. Rétrospectivement l'œuvre semble être le lieu d'une question sans doute plus inquiète

²⁰ Ce dont les photographies d'Hervé Beurel rendent précisément compte.

que son apparent achèvement plastique le laisse tout d'abord supposer. Le graphique mentionné précédemment indique dans quelques seize occurrences sur vingt-six, le trouble délirant, l'altération mentale ou autre désordre pathologique. Autant de caractérisations probables de la condition de l'artiste et des dispositions psychologiques qui le gouvernent. L'*anhédonie* constituerait un terme emblématique en ce sens, désignant une forme de manque de plaisir ou plus précisément d'insensibilité à celui-ci. Dès lors on peut s'interroger sur le sujet artistique qui serait ainsi absent au plaisir et l'on découvre combien Wesley Meuris s'intéresse à tout ce qui « déraisonne » et déraisonne. C'est-à-dire à tout ce qu'une gestion rationnelle contrôle difficilement. Le tableau *Analyse des risques*, également présent dans ce livre, en représente un nouvel exemple en dressant la liste des risques naturels, techniques, humains et institutionnels menaçant la bonne préservation des archives ! Après tout, nombre de pratiques artistiques « rationnelles » peuvent parfois sembler obsessionnelles et sans réelles potentialités, comme si la rigueur de leur démarche et la règle de leur conduite renvoyaient à une modalité du travail artistique « *qui excède la raison, qui échappe à tout contrôle*²¹. » Comme s'il y avait là un manque de finalité de la finalité même. C'est peut-être ce qui « travaille » en profondeur l'œuvre de Wesley Meuris, l'exploration et la mise en scène d'une certaine façon d'aller jusqu'au bout de la logique de l'irrationalité de la pensée. Le présent livre en constitue un cas exemplaire. Attestant la faillite d'une conception unitaire du monde, cette œuvre complexe et évolutive semble décrire la raison elle-même. Une raison qui parfois peine à retenir et à contenir l'irrationnel toujours présent dans notre esprit. Et lorsqu'il s'agit d'archiver le monde, on comprend combien ce projet n'a jamais pu s'établir autrement que sur l'étendue du lacunaire.

Comment le bibliothécaire de L'Homme sans qualité s'en sort-il devant le projet abyssal d'embrasser l'ensemble du savoir ? Stumm le rapporte : « Le souffle coupé, je lui demande : « Ainsi, vous ne lisez jamais un seul de ces livres ? – Jamais. À l'exception des catalogues²². »

²¹ A propos de l'œuvre de Sol Lewitt : Rosalind Krauss, « Lewitt *in progress* », (October, n° 6, automne 1978), in : L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes, Paris, Éditions Macula, 1993, p. 342.

²² Robert Musil, op. cit., p. 553.