

INTRODUCTION

« Depuis 1981, une histoire s'autorise formellement des conventions de la fiction pour bousculer certaines habitudes artistiques, à commencer par celle qui ferait obligation à un artiste de ne rien présenter qui ne lui soit nominalement attaché. Avec "Philippe Thomas décline son identité" (1987) aussi bien qu'avec "Épreuves d'artistes" (1988), cette obligation s'est vue récusée comme une formalité devenue improductive dans le jeu de l'art et son économie¹. »

Au cœur des décennies 1980 et 1990, Philippe Thomas choisit de faire appel à la fiction pour produire une *révision du droit au registre des auteurs*. À travers sa « manière singulière d'occuper une "position" dans le champ² » de l'art, Philippe Thomas n'a effectivement cessé de travailler à repenser le lien qui unit l'œuvre à son auteur, à partir d'une prise en compte du caractère événementiel et discursif du fait artistique. Composant une communauté de collaborateurs et collaboratrices sous la forme d'un *singulier pluriel*³, il décide de mettre à l'épreuve le concept d'auctorialité dans une fiction qui se déploie dans la réalité du monde de l'art choisie comme cadre de discours. Ce faisant, c'est à son nom propre qu'il s'attaque en premier, dès 1978. L'effacement de ce nom conduit à la disparition de Philippe Thomas en tant qu'auteur de ses œuvres à partir de 1985 – une disparition toute conceptuelle qui anticipe celle, bien réelle, de sa personne dix ans plus tard, quand Philippe Thomas décède du sida en septembre 1995. À travers une *fiction du faire* patiemment élaborée, son œuvre fait ainsi se confondre l'art et la vie à différents niveaux, circulant dans une histoire de l'art et de la littérature (ill. 1).

1. Extrait d'une œuvre des ready-made appartiennent à tout le monde, intitulée ® 1989 (1989). Voir figure 1.

2. D'après la définition de la notion de posture auctoriale, proposée par MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 18.

3. *Un singulier pluriel. Hommage à Philippe Thomas (détail)* est le titre d'une œuvre de Philippe Thomas, acquise et signée par Françoise Epstein en 1985.



III. 1.
*les ready-made
appartiennent à tout
le monde*, ® 1989,
1989, diptyque
photographique
en noir et blanc
(chacune :
154 x 120 cm),
© Françoise et Jean-
Philippe Billarant.

« IL Y A TOUJOURS UNE OMBRE AU TABLEAU : LA MIENNE »

De 1981 à 1995, l'œuvre de Philippe Thomas prend la forme d'un dispositif fictionnel qui s'élabore à l'appui de ses travaux antérieurs depuis 1977 et se complexifie au fur et à mesure de la progression de son histoire. Ainsi, « la présentation elle-même, c'est-à-dire le discours considéré dans son intégralité, se retrouve entraîné dans un processus de fictionnalisation où l'artiste

[...] ne finirait par s'imposer qu'au terme d'une DOUBLE LECTURE⁴ ». Cette double lecture, déterminée par la possibilité d'une œuvre ouverte, s'origine dans l'intérêt de Philippe Thomas tant pour les sciences du langage, que pour les pratiques artistiques et littéraires s'y étant confrontées.

De formation littéraire et philosophique, Philippe Thomas décide en effet de s'inscrire dans le champ de l'art à partir de 1977, pour produire une œuvre pluridisciplinaire et référencée qui s'avère être « la manifestation peu contestable d'un art du langage⁵ ». Pendant une vingtaine d'années, sa trajectoire dessine celle d'un « artiste de *l'entre-deux-genres*⁶ », qui choisit d'explorer l'ensemble des médiums et techniques à sa disposition et dont la variété n'a d'égale que la diversité des noms qui y circulent. Ces noms sont d'abord issus des emprunts multiples qui peuplent chacun des travaux de Philippe Thomas et traduisent la pratique citationnelle fondatrice de sa démarche artistique. L'intertextualité inhérente à son œuvre porte donc l'empreinte des lectures (scientifiques, littéraires, artistiques) et des fréquentations (d'artistes, de théoriciens, de critiques; d'œuvres, d'expositions, de romans) qui marquent Philippe Thomas au fil de sa carrière. Une fois réappropriés et transformés, ces emprunts deviennent le matériau premier d'une œuvre autoréflexive autant qu'autoréférentielle, qui procède d'une réécriture et d'un commentaire constants.

Ce processus créatif, qui se construit en creux de celui d'autres que lui, ne doit pourtant pas manquer le fait que « la citation permet moins de prendre possession d'autrui que de soi⁷ ». La thématique du double est en effet une constante dans l'œuvre de Philippe Thomas, qui emprunte la signature d'autres personnes pour remplacer la sienne. Les noms qui peuplent ses travaux sont donc aussi ceux de ses hétéronymes⁸, ces collectionneurs-signataires qui jouent le rôle de personnages dans le dispositif fictionnel mettant en scène sa disparition comme auteur de ses travaux. La pratique citationnelle se double alors d'une démarche collaborative, toutes deux au service de la fiction qui se déploie tant dans l'œuvre que dans ses marges, sous la forme d'un *art de société*.

Chez Philippe Thomas, la perte d'auctorialité n'est ni vraie ni fausse, ou vraie et fausse à la fois, puisque ce qui l'intéresse est d'en explorer les limites et de brouiller les frontières théoriques entre réalité et fiction, à la recherche des mondes possibles. Dès la fin des années 1970, sa démarche défend une conception de l'art comme processus de recherche et s'appuie sur le postulat d'un parallèle entre la présentation d'une œuvre et l'énonciation d'un discours. Effectivement, à partir d'une réflexion sur les conditions d'apparition de l'art, Philippe Thomas cherche non seulement à étendre le domaine de l'œuvre mais

4. TOURNEREAU Michel, *Philippe Thomas : sujet à discrétion ?*; repris dans *SLC*, p. 61.

5. SOUTIF Daniel, « Postface », dans *SLC*, p. 355.

6. LEBOVICI Élisabeth, « Philippe Thomas », *Artpress*, n° 261, octobre 2000, p. 12.

7. COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 351.

8. Définie par l'écrivain Fernando Pessoa dans les années 1910, la notion d'hétéronymie correspond à l'invention de personnages qui possèdent une biographie et un style propre, sous les noms desquels il publie ses ouvrages. Voir *infra*, chapitre vi.

aussi et surtout à occuper la place laissée vide par la déclaration structuraliste de la mort de l'auteur. En plaçant chacun de ses travaux et leurs effets sous le régime de la fiction, celle-ci devient une méthode de déconstruction de l'identité de l'auteur qui conduit à une réappropriation de la sienne. Multipliant les postures autoriales, se mettant en scène dans de nombreuses figures artistiques, c'est autant l'histoire de l'œuvre que celle de l'artiste que l'on suit entre 1977 et 1995. « Il y a toujours une ombre au tableau : la mienne⁹ », peut-on lire en commentaire de l'un des premiers travaux de Philippe Thomas, en 1978, rappelle effectivement que cette question est inscrite au fondement de sa démarche dès ses premières années de carrière.

En construisant le récit de son œuvre, Philippe Thomas a eu pour habitude de n'en mentionner que la seconde partie (1981 – 1995) et de mettre de côté ses premières années de carrière. Les quatre premières années de son parcours nourrissent pourtant les suivantes et témoignent d'une continuité conceptuelle à défaut d'être formelle. En 1977, Philippe Thomas décide de se consacrer pleinement à ses recherches artistiques et démissionne de son poste d'enseignant dans le secondaire¹⁰. Les premières années de sa carrière, jusqu'en 1980, correspondent à une période d'exploration tant littéraire qu'artistique, à partir d'une double pratique : d'une part, la recherche d'une nouvelle forme d'écriture, à travers des poèmes visuels qui interrogent tant les mécanismes de la lecture que leur mode de présentation et jouent d'un parallèle avec la peinture ; d'autre part, un travail pictural qui s'éprouve à travers des découpes de bandes de sparadrap, collées sur une variété de supports, et partage avec les précédents travaux une réflexion sur leur mise en exposition. Ces deux activités, si elles relèvent de médiums différents, se rejoignent dans une même problématique orientée vers la question de la réception : tour à tour, écriture et peinture interrogent les possibilités de leur présentation afin de mettre à l'épreuve la ou les lecture(s) offerte(s).

Poèmes et peintures aboutissent à la formulation d'un projet fait de deux lettres : *AB*, en 1978. Ce dispositif évolutif, pensé en dialogue avec son contexte d'exposition, poursuit l'exploration des potentialités de l'interprétation d'une œuvre. Formellement proche des travaux d'artistes conceptuels de la décennie précédente, *AB* témoigne d'un changement de fréquentations de l'artiste. Pendant la période des poèmes et peintures, Philippe Thomas navigue entre les milieux de la poésie visuelle et de la peinture française ; la rencontre de Claude Rutault et la fréquentation de l'appartement de Ghislain

9. D'après le titre d'un texte critique rédigé par Alain Borer, pour le livret de présentation de THOMAS Philippe, *spenserm philippe thomas*, Paris, Éditions Katia Pissarro, 1978 ; voir *infra*, chapitre 1.

10. Né à Nice en 1951, Philippe Thomas s'installe à Paris en 1970 pour intégrer une classe de Khâgne-Hypokhâgne au lycée Henri IV et poursuivre des études de philosophie et de lettres jusqu'à l'obtention de son CAPES de lettres modernes en 1973. Il est ensuite enseignant dans le secondaire jusqu'en septembre 1977, date à laquelle il se met en disponibilité de l'Éducation nationale.

Mollet-Viéville, courant 1979, l'intègrent à une scène artistique alternative et renseignée sur l'art conceptuel et processuel. Accentuant sa réflexion théorique sur les questions de présentation artistique, Philippe Thomas choisit de s'intéresser plus précisément au cadre et au discours de l'art. Ce nouvel entourage lui permet de se confronter à des pensées proches de la sienne, en participant aux actions et événements collectifs du onze rue clavel, à Paris, où il collabore rapidement avec Jean-François Brun et Dominique Pasqualini. Cette association mène à la fondation d'Information Fiction Publicité, en 1983, dont l'expérience possède un rôle fondamental dans le développement de la pensée de Philippe Thomas.

En parallèle, ses recherches se concrétisent dans l'écriture de plusieurs textes issus d'*AB* : Philippe Thomas organise une lecture du *Texte théorique* au onze rue clavel, en juin 1980 ; il l'augmente ensuite d'un second texte romanesque un an plus tard, dont l'ensemble compose *un manuscrit trouvé*, présenté en juin 1981 chez Ghislain Mollet-Viéville ; ce travail et sa présentation, fondés sur le double phénomène de l'anonymat et de l'homonymie, donnent enfin lieu à plusieurs commentaires textuels entre 1982 et 1987. Le début de la décennie 1980 correspond ainsi à la mise en récit d'une œuvre dont le postulat est d'imaginer « un auteur qui n'aurait écrit que dans l'hypothèse de sa disparition¹¹ ». Progressivement, entre 1981 et 1985, Philippe Thomas met en intrigue l'effacement de son nom en lieu et place d'auteur de ses travaux, à l'aide d'une narrativisation de son œuvre. L'événement du *manuscrit trouvé* donne ainsi les « premiers indices » et fournit « la matière d'une fiction qui a pris corps¹² ». Celle-ci se concrétise en 1985 avec l'œuvre *Sujet à discrétion*, qui formalise pour la première fois le remplacement de la signature de l'artiste par celle de l'acquéreur de son œuvre – la première étant la collectionneuse Lidewij Edelkoort. Comme Philippe Thomas l'explique plus tard, en 1990, le postulat de ce travail devient le suivant :

« Imaginez qu'un auteur, pour s'exprimer de façon originale, entreprenne de construire une fiction qu'il voudrait inscrire dans la réalité du monde, au lieu de la tenir réservée dans un livre ou un tableau. S'il décide d'attribuer sa qualité d'auteur à d'autres qui, à ce titre, deviendront des acteurs, sinon des personnages¹³... »

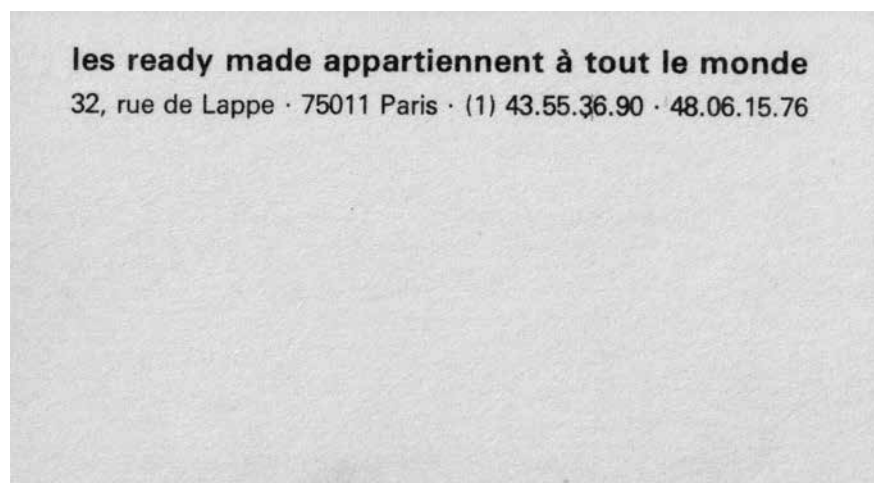
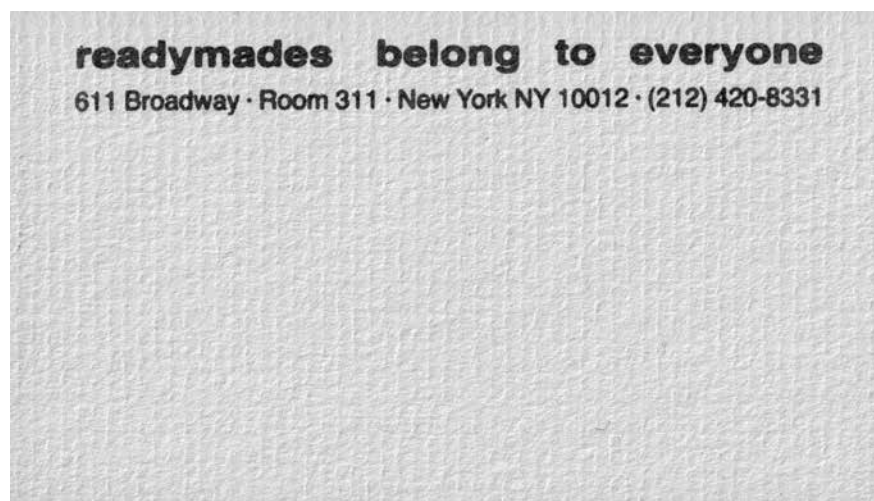
Entre 1985 et 1995, Philippe Thomas n'a en effet de cesse de remettre en jeu cette hypothèse en l'éprouvant à travers de nombreux projets qui répètent un même protocole, par lequel il demande à l'acquéreur de l'œuvre de la signer et d'en assumer la responsabilité auctoriale. Cette délégation ne vaut que *sous couvert* de la fiction et concrétise à la fois la disparition

11. *Frage der Präsentation*; repris dans *SLC*, p. 40.

12. VAILLANT Alexis, « Notices », dans *SLC*, p. 312.

13. EDELMAN Bernard, *De la propriété artistique et littéraire. Propos recueillis par Jacques Salomon*; repris dans *SLC*, p. 255.

du nom de Philippe Thomas sur le cartel des œuvres et la transformation du collectionneur-signataire en artiste et personnage de la fiction. La période entre 1985 et 1987 voit la création d'un mouvement artistique, le Fictionnalisme, dont l'exposition inaugurale a lieu à la galerie Claire Burrus, à Paris, et regroupe sept premiers personnages autour d'une pièce centrale qui joue le rôle d'un *Hommage à Philippe Thomas – Autoportrait en groupe*. Cette photographie matérialise l'effacement de Philippe Thomas et son déplacement dans le hors-champ de l'œuvre. L'exposition inaugure surtout une méthode de l'artiste, qui prend en charge l'ensemble de l'événement et de son discours, de la réalisation des travaux qui le composent (photographies, cartels, livres ou catalogues, documents de médiation) à l'écriture de son compte rendu pour la presse (ill. 2 et 3).



III. 2 et 3.
readymades belong to everyone®/ les ready-made appartiennent à tout le monde®, cartes de visite en anglais et en français (5 × 9 cm), © Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, MNAM-CCI, Paris.

Deux ans après la fondation du Fictionnalisme, Philippe Thomas change de cap en créant l'agence *readymades belong to everyone*®/les ready-made appartiennent à tout le monde® fin 1987 à la Cable Gallery, à New York, puis en 1988 à la galerie Claire Burrus, à Paris. Cette nouvelle entité, qui reproduit le fonctionnement d'un prestataire de service à la manière d'une agence de communication, systématise le protocole de délégation de la responsabilité auctoriale et la transaction financière dont ce geste découle. En proposant à tout acquéreur potentiel d'accéder au statut d'artiste par la signature d'une œuvre dite *ready-made*, Philippe Thomas fait de lui à la fois un membre de l'agence et un personnage de son histoire fictionnelle. Il développe ainsi ses activités internationalement à travers des campagnes publicitaires, des expositions, des publications, etc., jusqu'à accueillir plus de soixante membres différents. L'agence *readymades belong to everyone*® se déploie à travers des événements et des séries de travaux qui marquent ses six années d'activité, jusqu'à sa fermeture en 1993-1994. En affirmant la dimension collaborative de sa démarche, elle permet ainsi à Philippe Thomas de multiplier les possibilités d'émergence d'« une nouvelle sorte de fiction¹⁴ », dont le déploiement dans la réalité fait se confondre *fiction* et *histoire*.

FICTION D'AUTEUR(S), ET INVERSEMENT

Fiction, *récit* et *histoire* sont trois des termes clés du discours de Philippe Thomas, contemporain de leur révision par la linguistique, la philosophie et la théorie littéraire. Les années 1950 à 1970 placent, en effet, les notions de *récit* ou de *texte* au centre des débats, leurs redéfinitions conduisant à celle de la *fiction* dans les deux décennies suivantes. Comme le rappelle Étienne Boillet, dans son essai *Fiction : mode d'emploi*, en France, « les études littéraires se sont développées et renouvelées principalement autour de la fiction, sans qu'on ait véritablement réfléchi, avant les années 1990, à ce que le mot "fiction" signifie¹⁵ ». Il ajoute que c'est la réception d'auteurs états-uniens qui amène la narratologie française à s'y intéresser, et en particulier Gérard Genette, avec les traductions successives de *La transparence intérieure* de Dorrit Cohn (paru en 1978, traduit en 1979), de *Sens et expression* de John Searle (paru en 1979, traduit en 1982) et de *l'Univers de la fiction* de Thomas Pavel (paru en 1986, traduit en 1988)¹⁶. Le développement des théories de la fiction se poursuit dans les années 1990-2000, à travers la publication de

14. THOMAS Philippe, dans E/1995, p. 181.

15. BOILLET Étienne, *Fiction : mode d'emploi*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 11-12.

16. COHN Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981 (1978) ; SEARLE John, *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1982 (1979) ; PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988 (1986). Pour un résumé de cette histoire, voir BOILLET Étienne, *Fiction : mode d'emploi*, op. cit., p. 12-14 ; LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 15-19.

nombreux travaux tant aux États-Unis qu'en France, dont les essais fondateurs de Gérard Genette (1991), de Jean-Marie Schaeffer (1999) et de Dorrit Cohn (paru en 1999, traduit en 2001)¹⁷.

Lecteur de ces auteurs, Philippe Thomas forge sa pensée au contact de ces débats, puisque les premières occurrences du terme de fiction dans ses notes datent de 1979, selon un usage qui suppose une redéfinition de son lien avec le réel. Elle suit ainsi le renouvellement de cette notion qui, au milieu des années 1980, va dans le sens d'une complicité des mondes fictionnel et réel, en permettant aux éléments fictionnels d'avoir une réalité hors du livre et au réel de n'être plus uniquement un effet de la littérature. Cette évolution résulte notamment du développement de la théorie des mondes possibles à partir des années 1970, à travers laquelle « la réalité et la fiction ont été comprises en termes de variantes et d'alternatives¹⁸ ». Nelson Goodman, dans *Manières de faire des mondes*, défend en 1978 le point de vue relativiste selon lequel le monde est constitué de nos manières de le décrire¹⁹.

Définie plus tardivement par Dorrit Cohn en tant que « récit non référentiel²⁰ », la fiction devient une méthode pour Philippe Thomas : l'artiste affirme la dimension narrative de son œuvre tout en cherchant à l'émanciper du cadre traditionnel de la représentation pour l'inscrire dans le monde de la présentation. Cette *fiction du faire* marque son ambition de produire une écriture des événements et « apparaît ainsi comme une oscillation perpétuelle entre les parties et le tout qui doivent s'éclairer mutuellement²¹ », pour reprendre les mots de Lucien Goldmann à propos de la connaissance. À travers le dispositif fictionnel que compose son œuvre, Philippe Thomas s'inscrit aussi dans le retour du récit qui s'observe alors dans l'art depuis une dizaine d'années. Ce récit, que l'artiste, en 1981 et en 1995, qualifie de « refoulé²² » de l'art moderne, depuis l'abstraction jusqu'à l'art conceptuel, fait sa réapparition dans les arts visuels à partir des notions de fiction et de narration. Mais, chez Philippe Thomas, la réintroduction de la narration prend principalement appui sur certaines des expériences littéraires qui ont fait de la transgression l'un des principes moteurs de la composition du récit – à savoir, celles de Maurice Blanchot, Italo Calvino, Georges Perec, Vladimir Nabokov ou encore, et surtout, Fernando Pessoa. La brisure du récit qui caractérise l'œuvre de Philippe Thomas explore effectivement de nombreux concepts et outils linguistiques et littéraires, que l'artiste transfère dans le champ de l'art pour en

17. GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991 ; SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce que la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999 ; COHN Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001 (1999).

18. LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, op. cit., p. 17.

19. GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 2006 (1978).

20. COHN Dorrit, *Le propre de la fiction*, op. cit., p. 23.

21. GOLDMANN Lucien, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1976 (1959), p. 15. Le titre de notre livre, *Philippe Thomas – Histoire(s) d'un auteur caché*, réfère à celui de Lucien Goldmann et vient d'une discussion avec Daniel Soutif sur l'importance de cette lecture pour Philippe Thomas.

22. Voir la reproduction du *manuscrit trouvé dans : Frage der Präsentation*; repris dans *SLC*, p. 20. THOMAS Philippe, *Le cinéma, quelle histoire !*; repris dans *SLC*, p. 305.

expérimenter les effets. Ainsi, à l'aide de l'intertextualité, de l'intermédialité, de l'intégration du paratexte, de l'usage de la métalepse, du déploiement d'un métarécit par l'accumulation de commentaires et de mises en abyme, Philippe Thomas construit patiemment un récit en tiroirs, une histoire faite de multiples histoires.

Son œuvre réintroduit donc la dimension temporelle au cœur d'une pratique artistique traditionnellement considérée comme un art de l'espace. À l'instar de Marcel Broodthaers qui rompt :

« avec le culte de l'unicité de l'œuvre d'art [à travers un] double principe d'évolution dans le temps et de dissémination sous différentes formes instaur[ant] un nouveau type de proposition artistique qui s'affranchit des frontières entre les médiums et multiplie à l'envi les systèmes de signes²³ » ;

ou de Claude Rutault qui déclare « la fin de l'objet fini²⁴ », Philippe Thomas développe une démarche faite de l'accumulation de projets déployés dans le temps et l'espace, ceux de l'œuvre et de son hors-champ. Jamais de plain-pied dans un médium, cherchant à tout expérimenter : peinture, photographie, performance, sculpture, installation, écriture, nouvelle, théâtre, roman, essai théorique, etc., il partage aussi avec Georges Perec l'ambition « de baliser, les champs de l'écriture²⁵ ». Sa pratique relève d'« une expérimentation du langage²⁶ » et excède la notion d'œuvre d'art pour prendre en compte l'ensemble de l'appareil critique et de médiation sociale qui entoure la présentation artistique – l'art et son discours. Dès lors, sous les effets de la fiction, tout ou presque participe de l'œuvre. Une telle démarche prend pleinement part au postmodernisme qui affirme le décroisement des disciplines, à une époque où le champ de l'art représente « en France, un lieu excitant et encore expérimental, un laboratoire d'idées²⁷ » et affirme sa « prétention à visiter tous les autres²⁸ » domaines de la création. Philippe Thomas profite en effet de ce que lui offre le tournant des années 1970-1980 pour nourrir ses ambitions tant littéraires qu'artistiques, en choisissant sciemment le milieu de l'art comme terrain de jeu.

Considéré comme une ère du soupçon, le postmodernisme correspond à une méfiance généralisée à l'égard du concept d'autorité et de l'idée

23. QUOI Alexandre, *Histoire(s) du Narrative Art (1965-1981). Récits photoconceptuels et formes hybrides du médium photo-texte*, thèse de doctorat d'Histoire de l'art, dirigée par Serge Lemoine, université de Paris-Sorbonne, 2011, p. 13 (non publiée).

24. RUTALT Claude, *La fin de l'objet fini. Entretiens avec Frédéric Bouglé*, Nantes, Éditions Joca Seria, 1992.

25. « Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner », *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 3.

26. Daniel Soutif, entretien avec l'auteur, 2007.

27. Élisabeth Lebovici, entretien avec l'auteur, 2007.

28. MOUGIN Pascal, « Art et littérature : du séparatisme historique aux convergences actuelles », dans *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, actes du colloque international (16-17 octobre 2014, Nantes, Lieu Unique), Dijon, Les Presses du réel, 2017, p. 13.

même d'originalité ; il se traduit par la multiplication des formes transtextuelles dans la création, telles que la citation ou la parodie, et le déploiement d'une critique et d'une théorie de l'art pratiquées par les artistes eux et elles-mêmes. Ce changement de paradigme résulte donc des mutations de la nature de l'art, issues des années 1960, qui modifie le rôle de l'artiste dans la société postindustrielle contemporaine. En 1981, Craig Owens écrit, par exemple, que « l'artiste ne fabrique plus un objet, mais participe au transfert et au traitement de l'information²⁹ ». Plus tard qualifiées d'un « nouvel esprit du capitalisme³⁰ » par Luc Boltanski et Ève Chiapello, les décennies 1980 et 1990 sont effectivement celles où le travail immatériel supplante le travail matériel – modification qui n'est pas sans conséquence sur les pratiques artistiques. La démarche de Philippe Thomas, en particulier la création de l'agence *readymades belong to everyone*[®], traduit ce renouvellement de l'art pensé comme un outil de diagnostic critique à l'égard du système économique dont il émerge. Comme l'analyse Élisabeth Lebovici, Philippe Thomas tend à se « déposséder de sa paternité dans l'économie reproductive, patriarcale et hétérosexuelle de l'objet d'art et à désœuvrer une conception néo-libérale du sujet créateur³¹ ». Face à l'institutionnalisation du rôle de l'artiste et à la marchandisation de la signature, induites par le système de l'art qui lui est contemporain, Philippe Thomas choisit dès la fin des années 1970 d'utiliser « la fiction et l'ironie, qui lui est sous-jacente, comme moyens de résistance critique, lui permettant de diagnostiquer l'idéologie dominante au lieu de s'y voir assimiler³² », écrit Stephen Wright en 2003.

Au-delà de la notion de récit, ce sont aussi celles de *sujet* et d'*auteur* qui font l'objet d'une révision dans les années 1980, dans la poursuite des discussions engagées au début du xx^e siècle. Philippe Thomas inscrit sa recherche dans la filiation de ces antécédents qui, depuis Stéphane Mallarmé, ont produit plusieurs textes portant attaque à l'auteur comme sujet centralisant les intentions d'une œuvre. S'il revient à Roland Barthes, en 1967, de déclarer « La mort de l'auteur³³ » dans un article qui fait date, plusieurs en proposent ensuite une redéfinition, parmi lesquels Michel Foucault à travers l'établissement d'une « fonction-auteur³⁴ ». Lecteur de ces penseurs, Philippe Thomas fait de son œuvre à la fois un commentaire de cette histoire de la notion

29. OWENS Craig et al., « Post-Modernism : A Symposium Presented by the Young Architects Circle, a Public Program of the Institute for Architecture and Urban Studies on March 30, 1981 », *REALLIFE Magazine*, Été 1981, p. 8.

30. BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Ève, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

31. LEBOVICI Élisabeth, « IX – Le nom de Philippe Thomas », dans *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du xx^e siècle*, Zurich, JPR|Ringier/Paris, La Maison rouge, 2017, p. 221.

32. WRIGHT Stephen, « Une fable post-fordiste : comment Philippe Thomas a sorti l'art du xx^e siècle », *Parachute*, n° 110, avril-juin 2003, p. 43.

33. BARTHES Roland, « La mort de l'auteur » (1967), dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 2002 (1984), p. 63-69.

34. FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104.

d'auteur et une exploration de ses possibilités en opérant, d'après ses mots, une « dépropriation de l'énonciation ou de la présentation – puisque c'est très voisin³⁵ ». Ce déplacement de l'intérêt vers le contexte d'énonciation ou de présentation, comme espace marqueur d'auctorialité, renvoie à la notion de *posture*, telle que définie par Jérôme Meizoz dans les années 2000. Ce dernier fait de la posture un élément commun à tout écrivain ou artiste, constituant son « identité littéraire » ou artistique, restant attachée à son statut et n'étant « signifiante qu'en relation avec la position réellement occupée par un auteur dans l'espace des positions littéraires [et artistiques] du moment³⁶ ». Ainsi, « si toute posture se donne comme singulière, elle inclut simultanément en elle l'emprise du collectif » car elle « identifie l'auteur dans le champ et formate l'horizon de réception³⁷ ». Par sa double dimension de conduite et de discours, « elle relève d'un processus *interactif* : elle est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire [...] et les publics³⁸ ». Jérôme Meizoz s'appuie ici sur le travail de Dominique Maingueneau, selon lequel « le "contenu" d'une œuvre est en réalité traversé par le renvoi à ses conditions d'énonciation³⁹ », et dont les travaux poursuivent ceux sur l'analyse du discours des années 1960-1970. La notion de posture auctoriale comme image collective, qui rassemble l'intériorité et l'extériorité de l'œuvre, est ainsi particulièrement pertinente au regard de la spécificité de cette *révision du droit au registre des auteurs* que Philippe Thomas inscrit dans une *fiction générale*.

ÉCRIRE UNE HISTOIRE DE L'ŒUVRE

Cette étude se propose donc d'écrire une histoire de l'œuvre de Philippe Thomas de 1977 à 1995, en prenant en compte ses données spatio-temporelles, sociologiques et économiques, conceptuelles et formelles ; de suivre les différentes postures que l'artiste prend pour inscrire une position, la sienne à travers celle des autres, dans un champ de l'art qui devient le lieu d'une mise en scène de l'auctorialité ; de s'intéresser autant aux conditions d'émergence de la pensée de Philippe Thomas qu'à celles de l'élaboration et de la présentation de ses travaux. Écrire *une* histoire plutôt que *l'*histoire d'une œuvre, c'est affirmer que, tout en rendant compte de l'ensemble des travaux produits, il ne s'agit pas d'épuiser les problématiques traversées. Au-delà d'une clarification de cette œuvre aux ramifications complexes, notre objectif a été de construire une monographie organisée de manière chrono-thématique à l'aide des auteurs et des notions identifiés comme étant les plus pertinents

35. THOMAS Philippe, E/1995, p. 115.

36. MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 18 et 21.

37. *Ibid.*, p. 26 et 31.

38. *Ibid.*, p. 83.

39. MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 34.

quant à l'approche de l'œuvre de Philippe Thomas – cités par lui-même ou non. En ce sens, nous suivons la méthode même de l'artiste, dont une description peut emprunter celle de Jean-Philippe Antoine et Catherine Perret, rédigée à propos de ces *artistes* qui *font des histoires* – celles qui « réinstaur[e]nt une relation entre histoire et fiction » et :

« réinvestissent les catégories du document, de l'archive, du mémorial, du monument et, de plus en plus, du musée. Elles les reprennent, les exposent et les réinterrogent en tant que formes reçues. Elles les analysent comme des outils destinés à produire de la valeur, quitte à dénoncer leur rôle dans la fabrique des idéaux culturels. Les artistes font du désordre dans les systèmes naturalisés et/ou naturalisants que déploie l'interprétation de l'histoire [...]»⁴⁰.

L'attention portée aux projets de Philippe Thomas, par leurs conditions de réalisation et de réception, est ici complétée par la prise en compte de son contexte artistique, littéraire et intellectuel, considération qui permet de positionner l'artiste sur la scène artistique contemporaine. Entre 1977 et 1995, l'œuvre de Philippe Thomas circule au cœur d'une histoire de l'art dont elle offre un commentaire précieux, tant par ses réappropriations que par ses ruptures, et à travers les réseaux qu'elle traverse. Cette *mémoire de l'art* s'observe tant au sein de l'œuvre que dans ses archives, du fait d'une démarche artistique où recherche et création s'enchevêtrent. Outre la production de l'artiste, cette monographie s'appuie donc sur ses archives et sa bibliothèque personnelle, dont l'étude permet de saisir précisément sa méthode de travail. Le grand nombre de notes de travail, de carnets, de notes de lecture, conservé dans le fonds Philippe Thomas est, en effet, une source décisive pour suivre la pensée de l'artiste, projet après projet. Ce fonds est complété par d'autres archives privées ou publiques, qui renferment des documents émanant de Philippe Thomas ou portant sur lui (documentations diverses, correspondances, manuscrits, enregistrements); ainsi que par des discussions et entretiens avec un ensemble de personnes ayant fréquenté ou collaboré avec Philippe Thomas. S'ajoute une compilation des articles et des essais mentionnant l'artiste, de son vivant à aujourd'hui, qui rendent compte de la réception critique de son œuvre (ill. 4).

Notre étude a également bénéficié des expositions et publications sur Philippe Thomas qui, depuis sa rétrospective en 2000 à Barcelone, renforcent l'actualité de cette œuvre dont la réception est sans cesse renouvelée et permet d'en écrire une histoire vivante. La première parution d'ensemble est l'anthologie des écrits de l'artiste, éditée et commentée par Alexis Vaillant en 1999, dont les précieuses notices sont complétées par le texte de Daniel

⁴⁰. ANTOINE Jean-Philippe et PERRET Catherine (dir.), *Les artistes font des histoires*, Paris, Seuil, 2015, p. 13.

Soutif en guise de postface⁴¹. Deux importantes expositions monographiques ont ensuite eu lieu : la première est organisée par Claire Burrus et Corinne Diserens, au Musée d'art contemporain de Barcelone (Macba), du 27 septembre au 26 novembre 2000, et s'accompagne d'un catalogue qui regroupe un ensemble de textes critiques autour de la reproduction de la quasi-totalité des pièces⁴² ; la seconde est réalisée par Christian Bernard, en collaboration avec Paul Bernard, au Musée d'art moderne et contemporain de Genève (Mamco), du 12 février au 18 mai 2014, et a donné lieu à une reconstitution de l'exposition « Feux pâles ». Cette exposition est précédée de la parution, en 2012, d'un numéro dédié de *Retour d'y voir*, la revue du Mamco, coordonné par Thierry Davila. Sous le titre « Retraits de l'artiste en Philippe Thomas⁴³ », il rassemble des analyses et des témoignages, complétés par une bibliographie et une chronologie que nous avons actualisées à partir de celles du catalogue de 2000. S'ajoute la publication d'une monographie sur Information Fiction Publicité, en 2017⁴⁴, qui informe sur les années de la collaboration de Philippe Thomas avec Jean-François Brun et Dominique Pasqualini. Enfin, en 2021, nous avons édité et présenté les derniers entretiens de Philippe Thomas, menés en 1995 par Stéphane Wargnier, à l'occasion d'un ouvrage consacré à l'agence readymades belong to everyone® dans les collections du Mamco⁴⁵.

Notre étude s'insère donc dans cette bibliographie, en espérant donner à l'œuvre de Philippe Thomas cette vue générale qui lui manquait, alors qu'elle est au fondement « d'un projet artistique d'ensemble dont aucun élément pris en particulier ne suffirait à rendre compte⁴⁶ ». Suivant au plus près la pensée de l'artiste, elle observe et raconte les récits d'une œuvre et de ses sources, dépliés à travers trois parties et neuf chapitres : « La pré-histoire d'une œuvre » (1977-1982), « Via la fiction » (1980-1988) et « L'histoire d'un "art de société" » (1988-1995).

41. THOMAS Philippe et al., *Sur un lieu commun et autres textes*, réunis et présentés par Alexis Vaillant, postface de Daniel Soutif, Genève/Rennes, Mamco/Presses universitaires de Rennes, 1999.

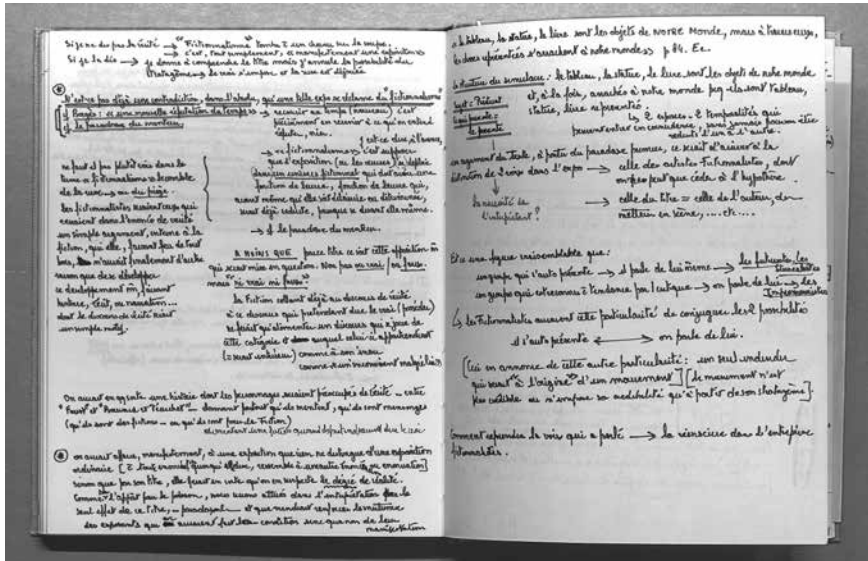
42. Le catalogue rassemble des textes de Jean-Philippe Antoine, Corinne Diserens, Patricia Falguières, Élisabeth Lebovici, Daniel Soutif, un entretien entre Corinne Diserens et Bernard Blistène, une bibliographie et une chronologie de l'œuvre de Philippe Thomas.

43. « Retraits de l'artiste en Philippe Thomas », *Retour d'y voir*, n° 5, Genève, Mamco, 2012. Ce numéro regroupe les textes de Jean-Philippe Antoine, Claire Fontaine, Michel Gauthier, Judith Ickowicz, Émeline Jaret, Christophe Kihm, Guillaume Leingre, Robert Storr, Stéphane Sauzedde et Érik Verhagen ; les témoignages de Bernard Blistène, Daniel Bosser, Sylvie Breton et Dominique Païni, Claire Burrus, Michel Gauthier, Ghislain Mollet-Viéville, Jacques Salomon et Daniel Soutif.

44. *Information Fiction Publicité*, Paris, Galerie Perrotin, 2017.

45. BERNARD Paul, JARET Émeline, THOMAS Philippe et WARGNIER Stéphane, *L'Agence*, Genève, Mamco, 2021.

46. SOUTIF Daniel, « Postface », dans *SLC*, p. 354.



III. 4.

Philippe Thomas,
carnet de notes
n° 9, n. d. [mai-
août 1985]
(22,5 cm x 18 cm),
© Bibliothèque
Kandinsky, Centre
Pompidou,
MNAM-CCI, Paris.