

PRÉFACE

Voici donc, une première monographie paraissant dans une édition universitaire et consacrée à l'œuvre de Philippe Thomas. Mais le terme « monographie » est-il vraiment de mise pour qualifier cet ouvrage ? *Philippe Thomas – Histoire(s) d'un auteur caché* rend compte, en effet, d'un travail ou plutôt d'un art qui s'est employé à brouiller les pistes de la monographie, monument à l'unicité d'un auteur et d'une carrière. Au contraire, le livre d'Émeline Jaret s'attache à suivre les fils emmêlés d'une activité littéraire et artistique et conceptuelle et archivistique et poétique et entrepreneuriale et... (augmentez ici les points de suspension) qui s'est déployée, à partir de 1978, en démultipliant les concours d'une vaste communauté de collaborateurs et collaboratrices. Cette ou ces activités ont eu pour effet d'entrelacer, d'enjamber ou de déplacer, un peu, beaucoup, passionnément ces « mondes » distincts, leurs manières de faire, leurs frontières et leurs jointures. Ce que tente donc de faire l'ouvrage d'Émeline Jaret, c'est, moins, de débrouiller les choses que de donner « une très grande cohérence » à une œuvre « par-delà son allure multiple et la pluralité de ses signatures ». Et d'abord, en allant rechercher ses développements dès 1977 et son entrée en 1978 dans le monde des expositions jusqu'en 1995, année de la mort de l'artiste des suites du VIH/sida, comme autant de facettes d'un Rubik's Cube à articuler ensemble. De sorte que, selon les termes d'Émeline Jaret, il s'agit véritablement de faire *l'histoire de l'œuvre*.

Ce travail minutieux et informé, Émeline Jaret le tient, en quelque sorte, de première main, par la position stratégique qu'elle a tenue, elle aussi, entre histoire de l'art et activité archivistique. C'est elle qui, après la mort de Philippe Thomas, a dépouillé les archives de celui-ci, conservées chez son compagnon, et c'est elle qui a inventorié et classé le fonds Philippe Thomas de la bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou, constitué de ces mêmes archives. C'est elle, enfin, qui a choisi cette œuvre comme sujet de thèse de doctorat, soutenue en 2017. À cette connaissance aigüe des sources s'est ajouté le suivi du « devenir » de l'œuvre depuis plus de vingt ans. De ce fait, et peut-être grâce aux méthodologies qu'elle a préalablement développées, Émeline Jaret tente de ne pas « privilégier » un aspect de l'écheveau aux dépens d'un autre

et opère des allers-retours dans l'entrecroisement des registres – philosophie, rhétorique, littérature comparée, génétique littéraire, communication, droit, histoire de l'art, théorie critique, etc. – dans lesquels Philippe Thomas a puisé.

Ce que montre très bien Émeline Jaret dans cet ouvrage, et ce sur quoi j'aimerais insister dans cette minipréface, c'est la façon dont Philippe Thomas a opté « pour » l'art, à partir du moment où il a développé une œuvre de création : à partir de 1977, ou plutôt de 1978, l'art est devenu son « terrain de jeu » écrit Émeline Jaret et on pourrait tout aussi bien dire son « refuge ». Ceci me fait penser à plusieurs notions contextuelles. D'abord, 1977, c'est l'ouverture du Centre Pompidou à Paris. Lieu qui se veut interdisciplinaire inscrit dans une architecture qui se veut transparente, le Centre Pompidou, qui connaît un succès spectaculaire (et imprévisible) correspond, peu ou prou à deux moments historiques : l'installation de la notion de contemporain qui va, peu à peu, prendre la place de celle de moderne (ou de postmoderne) et occuper presque l'intégralité du monde de l'art néolibéral. Et celle de *curator* – curateur ou curatrice, plus que commissaire, le nom français qui lui fut donné alors – boutant le (ou la) conservateur (conservatrice), hors des territoires de la contemporanéité des expositions. Celles-ci prennent une place considérable dans les institutions, parfois créées pour elles (le centre d'art) ou qui en font la part manifeste de leur activité (le fonds d'art, le musée d'art, la galerie d'art...) à partir des années 1980 et pendant tout le temps où Philippe Thomas, d'abord avec, puis séparé d'IFP (Information Fiction Publicité), va tenter de « jouer ».

Deuxième « fait social total », pour citer Marcel Mauss, que j'aimerais mettre ici en exergue : l'épidémie du VIH/sida, contemporaine de l'entrée de Philippe Thomas dans le champ des expositions et de l'art. Il se trouve que cette épidémie, très vite, du fait des conditions particulières de son évitement ou de son effacement ou de son refoulement sociaux, a assigné aux artistes ou à des modèles artistiques – l'art conceptuel, l'art des « Pictures », le cinéma expérimental... – une fonction spécifique : celle de lutter contre le sida, c'est-à-dire d'inventer des modes de représentations ou des récits qui soient aussi des modes d'information et de communication, déconstruisant la façon dont procédaient les médias institutionnels et les modes de gouvernement. Certains lieux d'ailleurs, et notamment des départements d'arts plastiques (Paris 1, avec Michel Journiac), certaines galeries ou certains centres d'art ont constitué un « refuge » aussi pour ces expositions-informations-mobilisations du VIH/sida. Il n'est pas anodin que Philippe Thomas ait fait partie de la 20^e Biennale de São Paulo en 1989, de la 44^e Biennale de Venise en 1990, de la Documenta 9 de Cassel en 1992, des manifestations traversées de façon plus ou moins visible par ces enjeux.

Je voulais insister sur ces contextualisations de l'œuvre et de son histoire. Ce qui me touche, également, c'est la façon dont Émeline Jaret raconte l'épreuve (dans tous les sens du terme) que fut pour Philippe Thomas, épuisé

par les efforts que demandait son travail d'artiste, l'imagination d'un tournant d'« après l'art », représenté par ce roman, ce livre à venir ramassant, ou plutôt performant l'histoire de son œuvre. Une histoire et une œuvre laissées ainsi complètement ouvertes et inachevées trouvent aujourd'hui l'accueil médusé d'un public sidéré par la pertinence et la contemporanéité des pièces présentées. Encore. Toujours.

Élisabeth Lebovici

