

fac simile

Valérie Tortolero
DNSEP Design Visuel
Institut d'Arts Visuels d'Orléans
mai 2009

Introduction	p.7
I. Le processus	p. 9
1. Copier, varier	p. 11
2. La main	p. 19
3. Le monde quotidien	p. 23
II. La publication	p.25
1. Les catalogues	p.29
2. Le livre d'artiste	p. 33
3. Le projet final	p. 37
Compléments	p. 41
Références / Bibliographie	p. 53

C'est devenu une habitude ; une habitude aussi de ne pas voir le résultat. Une habitude de donner le temps aux images.

Je dessine chaque jour ; aujourd'hui je fais la copie du dessin d'hier, et demain je copierai le dessin d'aujourd'hui. Et ainsi de suite, je copie toujours la dernière copie, qui devient à son tour l'original. Ce travail n'a pas de fin définie. C'est un processus lent, et ascétique : je travaille par transparence, en décalage, sur une table lumineuse. Je réduis la part de l'erreur, pour que les copies soient les plus fidèles possible. Je restreins mon geste, sa liberté. Je m'astreins à ne dessiner toujours que la même image.

Mon dessin est simple ; j'ai choisi pour cette étude un objet de mon quotidien : des stores. Je les ai abstraits jusqu'à en représenter l'essence, en faire presque un signe : deux blocs de lignes horizontales, toutes de même longueur. Ce n'est pas difficile à recopier, mais ma main n'a pas la rigueur mécanique et froide d'une photocopieuse. L'accident, le hasard sont toujours possibles. Le poignet glisse, fatigué par la répétition du même geste, la ligne dévie, se courbe, se rallonge, trop rapide, pas assez concentrée. Ces petits accidents se conservent de copie en copie, puisque je repars de la dernière copie obtenue. Les images varient, et la mémoire des accidents perdure. La dernière image ne diffère pas fondamentalement de la première : elles se complètent. Et c'est par la nature vivante de ma main, porteuse de mon identité, révélatrice, que cette variation advient.

Le dessin varie ; et le dessin représente un objet quotidien. Par extrapolation, j'en viens à dresser un portrait mouvant du monde quotidien, et à en révéler la nature instable.

La forme que j'ai choisie pour ce projet est celle du livre d'artiste : je m'approprie un moyen de publication, des outils de communication (le livre, la typographie), au service

d'un projet plastique issu de réflexions, d'un processus. Support de prédilection du texte, donc des idées, le livre est en quelque sorte le réceptacle des manifestations de l'esprit ; dans mon cas, les images et les mots s'y mêlent au service de la visibilité d'un concept, d'un processus de travail. Sa nature, et par là même sa forme, font du livre le seul support du projet (la notion de durée, de lenteur y sont palpables. Les notions de séquence, de lien ou de ruptures entre les images y sont intrinsèques). Plus que support, le livre est devenu le projet, construit de la même sorte, à la main, par copie, lentement.

✱

I. Le processus

1. Copier, varier

Quels rapports existent réellement entre l'original et sa copie ? Ou plutôt, entre le modèle et son disciple ? L'original est-il exemplaire, fait-il autorité totale sur sa copie ? Nous allons voir que ces rapports changent avec la facture de la reproduction, manuelle ou mécanisée.

La copie est un moyen d'étude, et d'apprentissage : par la copie, le disciple apprend le geste de son maître, sa technique, sa virtuosité. De même, toute phase d'apprentissage se fonde sur l'exemple, le modèle à suivre. Pour comprendre, il faut copier l'exemple, il faut être fidèle au modèle, pour mieux se connaître et créer par soi-même :

«Repardons de l'acte élémentaire de la copie, exercice scolaire célébré par Alain dans ses *Propos sur l'éducation*. Il y a là une sorte de pitié envers l'objet érigé en modèle. C'est toute la vertu du modèle et de la règle que de pouvoir ainsi souffrir la copie. On sait qu'il n'existe pas de mouvement civilisateur ni de moralisation sans un moment d'admiration et d'esthétisation, pas de culture sans une élémentaire forme de culte. L'appropriation s'entend d'abord comme captation. S'approprier la vertu d'un modèle, c'est d'abord et toujours se livrer au rite immémorial de l'imitation, dont la version originare a pour objet les substances et procède par incorporation ou transsubstantiation.»

Catherine Kintzler, «La copie et l'original», in revue *DEMéter*

Mais pour être copié, l'original doit être exemplaire, justement ; qu'est-ce qui est authentique, ou suffisamment authentique pour être érigé en modèle, pour être tout à fait original ? De même que notre propre construction se fait sur des modèles, les images, aussi originales soient-elles, puisent leur inspiration dans l'expérience, la mémoire de l'artiste : dans d'autres images en

somme. Walter Benjamin, dans *L'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, nous donne des pistes sur l'authentique :

«Le *hic et nunc* de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité.

[...]

Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique.»

Il continue jusqu'à faire apparaître la notion d'aura de l'œuvre, définie «comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il». L'aura, propre à l'original, absente dans la copie, par son absence d'*hic et nunc*.

«Tout ce qui relève de l'authenticité échappe à la reproduction - et bien entendu pas seulement à la reproduction technique. Mais, en face de la reproduction faite de main d'homme et généralement considérée comme un faux, l'original conserve sa pleine autorité ; il n'en va pas de même en ce qui concerne sa reproduction technique.

[...]

On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit.»

La reproduction technique permet à l'original de se multiplier, d'exister là où elle n'aurait jamais pu aller. Et même si elle «permet de rapprocher l'œuvre du récepteur», elle détruit par là même toute authenticité, toute aura, en niant son *hic et nunc* original.

La reproduction technique de l'image éloigne, selon W. Benjamin, l'image de l'authenticité. Et pour lui, la reproduction manuelle de l'image se résume à être un faux. Mais qu'en est-il lorsque la copie devient à son tour l'original ?

Tout d'abord, il faut rappeler que, sans copie, pas d'original : c'est par la copie que l'original trouve son authenticité, qu'il fait autorité. C'est la copie qui révèle l'original ; Catherine Kintzler le démontre quand elle évoque la notion d'épreuve :

«Les graveurs et à leur suite les imprimeurs et photographes utilisent un beau terme pour désigner la copie : l'épreuve. L'épreuve n'est pas un exemplaire à l'identique, elle est épreuve de l'original. Comme le dit son nom, c'est un moment de vérité sans lequel aucun original ne se révèle.»

La reproduction technique, si l'original est bien fait, ne peut que le sublimer, et révéler son authenticité. Mais la reproduction manuelle, par sa facture même, crée autre chose : le geste est créateur, porteur d'originalité, dans sa subjectivité intrinsèque. Le disciple qui copie son modèle ne cherche pas tout de suite à se trouver, mais bien à épouser le geste de son maître : le résultat doit être identique pour pouvoir apprendre. Ici, pas de place à la subjectivité.

Mais dans mon cas, mon dessin sera copié par moi-même ; je suis en quelque sorte mon disciple. Quel est l'intérêt, sinon celui de révéler l'original, chaque original, en répétant le processus : chaque nouvelle copie est distincte de l'original dont elle est issue, parce que c'est la main qui a copié. La main est porteuse de vie, le pouls bat en dedans, l'identique et la constance sont des étrangers pour elle. Ces accidents, qui se répètent, qui se conservent au fur et à mesure du temps, sont des défaillances du geste, mais ne détruisent pas l'image : ils la révèlent, dans sa pluralité, dans ce qu'elle aurait pu être. Plus je me copie moi-même, plus j'entre dans mon image, et plus je crée un travail authentique, dans le sens où il se nourrit de lui-même, où toutes ces images ne forment qu'une variation, un processus.

Les révélations faites par les copies ne sont possibles que par la répétition du procédé, l'élaboration du processus. C'est une forme nouvelle de travail pour moi, la seule pour l'instant qui

m'ait permis d'expérimenter plus en dedans le champ de l'image. L'aspect sans fin programmée, sans résultat complet, permet de mieux se concentrer sur l'idée même d'image et sur ce que cela soulève comme problématiques. Le travail de Roman Opalka m'a fait comprendre qu'un projet pouvait aussi trouver sa complétude et sa raison d'être dans la répétition, la lenteur, l'inachèvement.

«Chaque œuvre peut être considérée comme achevée, même si elle n'est que pensée et non pas réalisée *de facto*, si on accepte un jeu, un compromis dialectique, mais il est difficile - psychologiquement - de prendre la décision fondée sur la bonne foi, et jugée à partir de son principe formel, qu'une œuvre d'art est réellement achevée dans sa raison d'être.

[...]

Un dernier point reste à évoquer qui accompagne toute la réalisation du programme : la satisfaction d'un créateur qui s'approche peu à peu de l'achèvement de sa démarche et de l'angoisse de sa propre fin matérialisée dans un tableau non terminé, donnant pour la première fois le sens fini au non fini, par une preuve logique, morale d'une œuvre définie par le non-fini.»

Roman Opalka, *Rencontre par la séparation*

Par mon processus de travail, j'obtiens une variation de la représentation des choses, dans le sens où l'image reste la même ; s'immiscent entre chaque copie les accidents propres au geste, à la main. C'est par une action manuelle que je fais de la copie un geste révélateur de l'original, dans ce qui fait de lui l'original. Par l'action systématique et infinie de copier les copies, je révèle à chaque image un peu plus l'objet dont elles découlent, dans ses variations, son instabilité.

«La variation, ordinairement conçue comme un petit changement, le plus souvent quantitatif, se tient à l'identité de son sujet ; c'est ce qui la sépare de l'altération, passage du même à l'autre, et bientôt changement radical. Varier, c'est se modifier, c'est changer sans doute, mais tout en restant essentiellement le même : dans la variation se pense l'identité ou

la permanence du variant. L'invariant l'emporte décidément. Le sujet, le substrat, ou encore le suppôt, demeure identique sous la variation. Celle-ci, semble-t-il, ne met en jeu que le modal (modification) ou l'accidentel. Plus on varie, moins on change.

[...]

Aussi la variation se dit-elle moins d'une chose variée que d'une chose variable. Ce n'est pas à l'uniformité qu'elle s'oppose, mais à la constance - à l'invariance : considérée sur un mode temporel, celle-ci se nomme permanence; sur un mode physique, stabilité ; sur un mode métaphysique, identité.

[...]

Synonyme du devenir, elle proclame le même. Parce qu'elle (n') est (que) variation, elle met en relief l'identité du sujet qui la soutient. Le devenir s'efface dans le contingent : au mieux, un épi-phénomène.»

Sébastien Mallet, «L'homme, variation continuelle», in *La Variation*

Le geste manuel permet de recréer l'original, de faire renaître la matière, et forcément, par sa nature instable, vivante, propre à subir l'accident, le hasard, la main permet de reproduire différemment. C'est une autre image qui naît ; et si je copie cette image de la même manière que j'ai copié la première, alors ce seront ces accidents qui deviendront originaux, sur lesquels je devrais m'appuyer pour produire le troisième original, copié à son tour, et ainsi de suite.

C'est un processus qui me fait entrer de plus en plus loin dans l'image, sans la déformer, ni la détruire, mais en l'altérant, sans en changer sa nature. Et plus je me plonge dans l'image, plus j'abstrais l'objet premier, duquel j'étais partie. Plus sa représentation se varie, se précise, dans sa multiplicité (comme un nombre de facettes qui s'accroît), plus l'objet dans le monde quotidien devient mouvant, instable, lointain.

«"La seule stabilité de tout ce que nous voyons, c'est l'instabilité ; la seule foi, la trahison ; le seul repos, l'agitation." Pétrarque

[...]

Une expression résume un tel état : «Instabilis rei status». L'instable établissement du monde et de moi-même.»

Christophe Carraud, «Du prestige de la variété au vertige de la variation», in *La Variation*

Ce que je donne à voir n'est pas que de l'ordre du visible : là où l'accident a lieu, l'espace sensible où tout se joue, entre l'original et sa copie, ne peut être que senti. Un espace cognitif, sensible, où la différence est visible, ce qui unit et à la fois sépare les deux images ; cet espace est de l'ordre de l'«infra-mince» (Marcel Duchamp, *Notes*), dans ce qu'il renvoie à une certaine «co-intelligence des contraires» : la copie se mêle à l'original, mais par la main, devient autre, et originale à son tour, dans la suite du processus.

Ce travail peut aussi être perçu comme une tentative de la représentation de l'infra-mince, sans jamais l'avouer : il restera invisible, entre les images.

Thierry Davila, dans sa conférence «De l'inframince. Marcel Duchamp dans l'imperceptible», permet de mieux cerner la notion d'infra-mince : il nous explique qu'elle existe comme «une différence infime et ultime jusqu'à être indifférente au regard», «un phénomène qui existe pour se faire oublier», mais «qui fait la différence». C'est une «forme de discrétion, une présence non marquée, une neutralité». Mais c'est aussi «un principe de réversibilité qui met en péril les principes de contradiction ou de non contradiction, qui donne lieu à des prises de formes». Pour moi elle apparaît comme une manière beaucoup plus fine et consciente de percevoir le monde ; elle est de l'ordre du sensible, mais n'existe que par la pensée.

«35. Tous les «identiques» aussi identiques qu'ils soient, (et plus ils sont identiques) se rapprochent de cette différence séparative infra mince.»

Marcel Duchamp, *Notes*

Toutes ces observations ne sont possibles que par l'outil dont elles sont issues, à savoir la main, seule capable de faire naître l'accident, l'originalité, la variation.

2. La main

«La variation, c'est bien l'anti-série industrielle, c'est l'anti-mécanique. Là où le défaut, là où le bruit - comme on dit dans les études sur la communication - ne sont plus des manques, mais des bribes de sens. Alors nous déclarerons le répétitif varié, au moins quand il est le produit du vivant. Même quand l'artiste se met en condition - extrême concentration, extrême ou plutôt juste rapidité - de produire le répétitif, le mécanique, il demeure un artiste vivant, créant par la variation.»
Michel Costantini, «Un problème esthétique : séries ou variations ?» (à propos du travail de Claire Chaigneau), in *La Variation*

C'est parce qu'elle est faite à la main que la variation existe. Elle est le reflet de la vie, de l'inconstance propre au geste. Comme dans le travail de Claire Chaigneau, les défauts, les accidents créent cette variation, sont créateurs de sens.

«La main semble bondir en liberté et se délecter de son adresse : elle exploite avec une sécurité inouïe les ressources d'une longue science, mais elle exploite aussi cet imprévisible, qui est en dehors du champ de l'esprit, l'accident.

[...]

Dans le jeu d'une machine où tout se répète, où tout s'enchaîne, l'accident est une négation explosive.

[...]

L'artiste reçoit avec gratitude ce don du hasard et le met respectueusement en évidence. (...) C'est un prestidigitateur qui tirerait parti de ses fautes, de ses manques de touche pour en faire des tours, et jamais il n'a plus de grâce que lorsqu'il fait de l'adresse avec ses maladresses.»

Henri Focillon, *Éloge de la main*

Dans mon travail, mon geste est bridé : je décalque les images, je me dois d'être la plus proche possible de l'original. Mais

le corps est soumis aux règles physiques ; les muscles se crispent, se relâchent, je glisse. Ce n'est que dans ces accidents que se révèle mon propre geste (outre mon premier dessin).

Contrairement à la machine, la main est révélatrice de l'image, et non synonyme du Même ; elle est aussi, et surtout, le reflet de l'activité de l'esprit.

«Quand la main se trouve réduite à la fonction d'un organe dactylographique qui manie avec habileté un outil, elle ne montre plus, elle n'ouvre plus à la vérité de l'être et donc ne pense plus.(...) L'homme ne pense qu'autant qu'il risque sa main à s'ajuster aux rythmes du sensible.»

Emmanuel Housset, «L'âme et la main», in *La main*

«On passe ainsi de la copie-formation (acquisition de procédés), à la copie-duplication (réédition du Même), et de cette dernière à la copie-altération qui débouche sur la création personnelle (production de l'Autre).

(...) La main ne s'inquiète pas de tracer le nouveau, ne se hâte pas de dépasser l'ancien, ne court pas après l'original, elle s'échine au contraire à demeurer dans le juste et le vrai, tel qu'éventuellement il a été donné par un prédécesseur qu'on se choisit. À Byzance comme en Extrême-Orient, la question de la main est celle d'une demeure dans l'être (ici le yi des choses, là le Dieu trinitaire), non d'une excursion dans l'original.»

Michel Constantini, Kim Young Hae, «S'il fallait dire la main en peinture», in *La main*

Ici, la main dessine : elle interprète, elle représente l'objet observé. Elle pense l'objet, elle choisit sa forme sur le papier. J'ai choisi d'abstraire l'objet le plus possible, pour n'en représenter que l'essence. Le geste est rapide, concis ; l'image est simple, sobre. Mais elle est porteuse de mon identité, de ma subjectivité ; par le geste, de ma pensée. Le dessin, plus encore que toute autre technique, permet au geste de se révéler immédiatement :

«Le trait - tout trait inscrit sur la feuille - dénie le corps important, le corps charnu, le corps humoral; le trait ne donne accès ni à la peau ni aux muqueuses; ce qu'il dit, c'est le corps en tant qu'il griffe, effleure (on peut aller jusqu'à dire chatouille); par le trait, l'art se déplace; son foyer n'est plus l'objet du désir (le beau corps figé dans le marbre), mais le sujet de ce désir: le trait, si souple, si léger ou incertain soit-il, renvoie toujours à une force, à une direction; c'est un *energon*, un travail, qui donne à lire la trace de sa pulsion et de sa dépense. Le trait est une action visible.»

Roland Barthes, *Yvon Lambert, Cy Twombly*

Un autre exemple de variations par le dessin sont les *Dessins du troisième jour* de Marc Couturier (voir p. 43, p. 45); les paysages se répètent, à l'infini, toujours différents, dressant le portrait touffu d'une véritable forêt vivante. «Le trait est une action visible», oui, et qui fait naître plusieurs dimensions dans la page; on s'y promène, comme sur ce petit chemin dans les sous-bois aperçus ici, ou bien derrière ce grand chêne là-bas. On croit voir les choses, on les perçoit seulement. Par un jeu de griffures, de signes répétés, de lignes tordues, d'embrouilles de traits, Marc Couturier arrive à nous happer dans son dessin, et à nous montrer l'illusion. Et c'est par la multiplicité des dessins que le paysage arrive à nous; cette forêt, nous la connaissons déjà. Chaque détail nous rapproche d'elle. Là encore, la variation grandit le paysage, et le précise.

J'ai élaboré une variation sur le thème d'un objet quotidien; plus elle grandit, plus l'objet semble instable, inconstant, impalpable. Serait-ce voir le monde quotidien différemment, comme un masque fragile sur le monde réel?

«La main, le travail déchirent les voiles du réel, et le rendent à lui-même.»

Christophe Carraud, «Se tenir au monde», in *La main*

3. Le monde quotidien

Il devient de plus en plus difficile de l'appréhender, car j'ai mis à jour, grâce au processus, sa vraie nature, me semble-t-il, d'objet instable : le monde quotidien ne serait qu'une construction fragile, faite par soi, pour se rassurer, se protéger du monde extérieur, inconnu, potentiellement dangereux. Le monde quotidien serait un refuge, une illusion, où l'on construirait son propre espace, ses habitudes, son monde ; ici l'on n'est pas perdu. L'inconnu, l'extérieur, nous renvoie à notre «inquiétude originelle» (Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*), et surgit brusquement lors de tout événement a-normal, qui ne rentre plus dans le champ du quotidien (séparation, deuil, etc). Ceci dit, ce monde illusoire, vacillant, «protecteur», est un leurre tellement efficace qu'il a remplacé le monde réel dans notre esprit : on arrive à être lassé du quotidien, de la répétition des rites, des habitudes, du train-train... faits pour notre propre besoin.

Par la variation, j'en arrive à une représentation très ténue, plus sensible que visible, de cette fragilité-là. De cette instabilité des choses, derrière leur apparente constance dans le temps.

«Mais la variation fait aussi naître l'idée que rien n'échappe aux transformations, que rien ne tient véritablement ni ne peut renvoyer à une substance première et sans défaut ; joyeuse ou éperdue, elle accuse le bougé des choses, l'emprise du temps, et peut-être l'effondrement prochain des formes, - faisant l'homme essence inquiète et mouvante.

La variation ne sait pas vraiment où elle se tient. Quelle vérité anthropologique désigne-t-elle ? Quel est son sens, sa destination ? Entre l'argument de la richesse du monde et la liberté affolée que la variation découvre, c'est l'histoire des formes qui se dessine et s'interroge.»

Christophe Carraud, *Avant Propos*, in *La variation*

Giorgio Morandi a lui aussi établi une variation sur le thème de l'objet (voir p. 47) ; il le transcende par sa peinture - la composition, les couleurs, le geste... Il arrive à nous faire oublier que ce sont des objets, en allant dans leur matière même, en les peignant de manière brute, simple. Il traverse les choses, pour nous donner une image d'une évidence simple, formelle. Ce sont des objets, mais leur représentation les dépasse ; et ce n'est pas par le style, la touche, la manière : sa peinture n'est pas expressive, ou lyrique. Par l'abstraction, en touchant les objets dans leur matière, dans ce qu'ils sont, il crée lui aussi cette vibration du réel. Ce ne sont plus des objets quotidiens, ce sont des formes brutes, qui changent de place, de couleurs, selon les tableaux ; qui varient, qui sont le monde réel.

✱

II. La publication

Physiquement, comment existe mon projet ? Je n'ai qu'une séquence de dessins, et *a priori* indéfinie... Autant dire un matériau inconstant, fragile, éphémère presque ; sujet au temps, à la dégradation. Le faire exister, vivre, se développer dans un objet lui donnerait une valeur réelle : ce ne sera plus un projet flou, invisible. Le faire vivre dans l'espace public, le publier, lui permettra d'exister en tant que projet, perceptible, palpable, vrai. Le confronter aux regards, c'est ce qui le fera exister. Quel médium est le plus à même d'accueillir mon travail ?

Dans un premier temps, j'ai voulu étudier tous les médias de communication liés à l'art : l'exposition / la scénographie, le catalogue d'exposition, le site internet, la vidéo, l'affiche. Je voulais construire un véritable événement autour de mon projet et le faire exister dans le champ social, par tous les moyens évoqués. Mais tout projet ne peut souffrir tout type de publication ; par rapport à la vidéo par exemple, j'ai constaté que le propos était considérablement déformé, et m'échappait totalement. J'avais eu l'envie de regrouper toutes ces images dans le temps, et d'en faire un portrait plus facilement perceptible ; mais le résultat, outre une vibration de l'image très intéressante, a finalement créé une sorte d'histoire, où l'on voyait la première image se déformer, comme si elle fondait. Il n'y a pas de place pour la destruction, la négation de la forme dans mon travail, seulement l'altération (de la forme), la variation plus précisément. Le discours créé allait à l'encontre de mes intentions. C'est la nature même du médium cinématographique, sa nature de rassembleur d'images, dans une continuité, qui a généré l'erreur. Je n'ai pas créé une suite linéaire, les images ne sont pas faites pour être vues l'une après l'autre. Chaque original doit apparaître avec sa copie, l'infra-mince doit être palpable. De plus, les images défilent trop rapidement, la notion même de lenteur intrinsèque au projet était niée.

De même concernant le site web, j'ai eu du mal à appréhender la notion d'interactivité avec mon sujet ; je ne voyais pas quel intérêt il y avait à voir mon projet sur Internet, par l'écran. C'est avant tout un travail de papier, de main, de matière ; il faut que cela se ressente dans l'objet final.

Pour cette raison, et parce que ce medium contient bien la notion de lenteur, je me suis intéressée au livre. Objet rassembleur d'images, il permet un aller-retour dans la séquence, et empêche de subir le flux d'images. Par le papier, il rapproche le lecteur du projet, par sa qualité tactile ; la main est présente là aussi.

1. Les catalogues

Je me suis d'abord intéressée aux catalogues d'exposition. Souvent déçue par ce type de publication, j'avais la volonté d'imaginer un type différent de communication autour du projet plastique. Je voulais élaborer une communication lente, à l'image du projet, et jouer avec ce qu'on attend normalement de la communication : clarté, efficacité, lisibilité, etc. Je voulais surtout établir ma propre communication, autour de mon projet. J'ai alors pensé aux publications d'Ed Ruscha (voir p. 49, p. 51), parfaites pour moi dans le rapport entre le travail et la forme :

«Il est impossible de commenter la production photographique de Ruscha entre 1962 et 1972 sans s'intéresser à sa production de livres. Même si, à l'en croire, la photographie n'avait d'autre enjeu que le collectage de matériaux destinés à ses peintures, l'idée du livre n'en fut pas moins, dans bien des cas, le catalyseur (ou, pourrait-on dire, le prétexte) d'une activité photographique qui trouvera effectivement sa finalité immédiate dans la matérialisation de l'objet. Par le biais de «l'auto-assignation», l'idée et l'objet accédaient tous deux à leur propre justification. En dépit des apparences, et des déclarations de Ruscha lui-même, la mission qu'il s'assignait n'a jamais été ni totalement fortuite, ni purement documentaire. Elle reflétait au contraire une discipline très stricte, découlant d'une vision et d'une réflexion tout à fait personnelles.»

Margit Rowell, *Ed Ruscha, photographe*

Le rapport très ténu entre le travail photographique d'Ed Ruscha et sa publication revêtait pour moi les caractéristiques essentielles d'une bonne publication d'art. J'ai par la suite compris que je faisais fausse route : ce type de travail entre dans le champ du livre d'artiste (dont le travail de Ruscha en est pratiquement à l'origine), et ne concerne en aucun cas le champ des catalogues

d'exposition, objets objectifs de communication autour de l'art ; autour, car ils ne nous y font jamais pénétrer. Cependant la plupart du temps, c'est par les objets communicants que l'on « connaît » les œuvres. C'est une problématique qui me gêne beaucoup : la venue de l'œuvre dans le champ social, sa démultiplication, sa dénaturation. Là encore, il doit s'agir d'aura, niée par la reproduction technique, meurtrie.

J'ai donc mis de côté le monde des catalogues pour me concentrer sur celui des livres d'artiste. Parmi mes recherches, j'ai découvert un article qui révèle l'origine de ces publications :

« Ces éditions documentatives trouvent leur origine, entre autres, avec le développement d'un art de performance et de productions *in situ* chez les artistes des années 1960-70. Ces pratiques artistiques rendent nécessaire leur documentation dans la mesure où elles sont éphémères, où elles ne laissent pas de traces sensibles et sont réalisées en présence d'un public souvent restreint, parfois totalement absent.

Ainsi, l'existence de ces œuvres et leur inscription dans l'histoire de l'art sont autant liées, sinon plus, à leurs modes secondaires de visibilité qu'à leur manifestation immédiate. Mais dans les éditions qui documentent ce type de propositions artistiques, des cartes postales jusqu'aux livres, les documents n'ont souvent qu'une fonction de témoignage strictement informative, même lorsque c'est un artiste qui en est l'auteur. »

Jérôme Dupeyrat, « Au-delà de l'œuvre : les livres et les éditions d'artistes comme espaces de documentation artistique »

C'est dans ce même article que j'ai connu Hubert Renard, artiste qui pense lui-même ses propres publications :

« Les catalogues d'exposition d'Hubert Renard, outils privilégiés de son travail, sont d'autant plus intéressants que les catalogues sont les documents sur l'art par excellence. Or dans le cas d'Hubert Renard, ces derniers sont en fait des livres d'artiste, puisqu'ils mettent en œuvre la fiction qui caractérise sa démarche artistique. Ils lui permettent de crédibiliser son travail fictionnel en créant son propre système de l'art,

avec ses institutions, ses curators, ses critiques d'art, etc.

Le travail de l'artiste réside alors dans le détournement et l'imitation du genre catalogue : son contenu critique et scientifique, ses tendances en matière de graphisme, de hiérarchie des informations, de mise en page du texte et des images.»

Je suis allée voir son travail, et j'y ai trouvé des propos qui rejoignent mes idées, sur la notion de communication d'art, de culture de masse, etc :

«note 37 :

Il ne faut pas perdre de vue (au sens propre du terme) que l'on connaît un grand nombre d'œuvres uniquement à travers leur reproduction, que ce soit dans les catalogues d'exposition, les posters ou les cartes postales. Sans même discuter la hiérarchie entre connaissance et expérience, on peut dire qu'une œuvre acquiert une existence au monde réel dès lors qu'il est possible de la reproduire, de la commenter.

- Ce besoin de diffuser, de faire savoir, de faire connaître, ce besoin de publicité, constitue finalement le véritable lieu de l'art contemporain. Il ne faudrait pas pour autant perdre de vue que l'art n'a rien à voir avec la communication.

- L'art a-t-il besoin de publicité ?»

Alain Farfall, *Des Illusions, ou l'invention de l'art*

Par la suite j'ai contacté cet artiste, qui m'a proposé de m'aider dans mon travail ; il m'a donné à choisir entre deux pistes : soit je me situais dans un travail critique de la communication du catalogue d'exposition, soit je continuais le travail en laissant le livre devenir le travail. J'ai préféré cette dernière proposition, dans laquelle je me sentais plus pertinente par rapport au projet lui-même.

Cela revenait exactement à faire de mon projet un livre d'artiste.

2. Le livre d'artiste

J'ai donc étudié le livre référence en la matière d'Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*. J'y ai trouvé des définitions du livre d'artiste, et des exemples si nombreux que je m'y suis un peu perdue ; mais l'auteur insiste bien sur le rôle précurseur de l'œuvre imprimée d'Ed Ruscha, et sur le fait qu'elle incarne presque, par sa manière d'être pensée, par sa facture, le livre d'artiste par excellence. J'en fais alors mon point de repère, me confortant dans mes premières impressions.

Le premier de ces livres, *Twentysix Gasoline Stations* (1962), n'a été élaboré qu'à partir du titre : Ed Ruscha a ensuite fait les photographies qui semblaient répondre à ce que le titre laissait entendre (par le sens et le son des mots), c'est-à-dire trente-six stations services, de plusieurs états américains, assemblées ensuite sans suite logique, ni dans la forme, ni par le trajet effectué. Les photographies n'existaient pas au départ, il les a faites pour faire un livre. Il a ensuite imaginé la mise en page, ce qui lui a pris plusieurs mois, et coûté beaucoup d'efforts ; mais une fois les réponses trouvées, il a pu appliquer le principe à ses autres publications. C'est plus qu'un souci documentaire qui se perçoit dans ce travail, mais bien la complétude d'un objet incompréhensible : on ne peut rien lui rattacher de logique, il dresse juste un état des choses, peut-être une variation : la plupart de ses autres livres dresseront des suites de choses de même nature (*A Few Palm Trees, Nine Swimming Pools, Various Small Fires,...*).

Il arrive que des pages blanches s'immiscent entre les photographies, notamment dans *Nine Swimming Pools* : cela donne un sens encore plus improbable quant à la réelle qualité

documentaire de son travail, même si ces pages n'étaient pas voulues au départ (par souci économique, Ed Ruscha a fait imprimer tout le livre sur une seule grande feuille, pliée ensuite au façonnage ; il a tout de même délibérément laissé ces pages blanches).

Plus que de simples inventaires, je crois que l'on peut voir dans son travail de véritables variations. La séquence du livre permet de voir les choses une à une, séparément ; la grille de mise en page est la même pour chaque image ; la nature de chaque chose est la même, mais l'image change, l'objet n'est pas le même. Il change de forme, de couleur, mais pas de nature : il varie. De plus, tous ces objets sont rassemblés sous le même titre, dans un même objet. Les photos ne sont pas intéressantes prises seules, c'est l'objet qui crée du sens, c'est leur existence dans leur rassemblement. Ce livre ne pourrait être autre ; le livre d'artiste peut être compris alors comme une sorte de complétude entre l'idée du projet et sa forme :

«Dans le livre d'artiste, le sens ne «pénètre de fond en comble» la réalité physique du livre qu'à la condition d'être tout autant pénétré de fond en comble, c'est-à-dire articulé, par elle. C'est en tout cas cette solidarité de réciprocité entre sens et sensible qui fait que le livre peut être davantage que ce «soubassement» dont parle Husserl, qu'en l'occurrence il pourrait adéquatement nommer un support ; c'est elle qui transforme ce support en un médium au sens fort du terme, affecté par ce qu'il véhicule autant qu'il l'affecte en le structurant. À cette condition le livre peut n'être pas un simple format, mais une forme, entendue comme l'organisation signifiante d'une matière.

[...]

Autrement dit, le sens du livre est le livre en son entier, non ce qu'il contient. En ce cas seulement, le livre n'a pas un sens, il est son sens ; il n'a pas une forme, il est une forme.»

Quelques mots de l'introduction de l'ouvrage d'Anne Moeglin-Delcroix m'ont permis de préciser le rapport du livre

d'artiste entre sa nature d'objet multiple, reproductible, et les intentions de l'artiste :

«Mais plus important est le facteur artistique, plus ou moins idéologiquement accentué selon l'importance donnée à la revendication politique de la démocratisation de l'art : conscients que l'accès à l'art se fait de plus en plus par la reproduction, les artistes assimilent à leur projet l'idée même de reproduction. Si l'art est voué à la reproduction dans une société de l'image, il ne doit pas seulement être multipliable mais d'emblée multiple.

(...) le livre d'artiste ménage paradoxalement un accès public et pourtant privé, secret, auratique à la reproduction, dans la mesure où le procès de reproduction est cela même qui produit l'oeuvre.»

Je vois là peut être la possibilité d'une aura «reproductible», par la nature même de l'œuvre, reproductible. C'est ce que je cherchais en matière de dépassement de l'oeuvre dans l'espace et dans le temps ; le livre peut être présent partout, dans toutes les mains, et visible à tout moment, sans perdre de son authenticité. C'est la lecture qu'en feront ses lecteurs qui fera de lui un objet différent à chaque regard, mais fondamentalement, chaque livre recèle la même magie.

3. Le projet final

Voilà qui me rassure dans mon choix ; maintenant il s'agit d'élaborer l'objet. Si le livre est le projet, il doit contenir les mêmes principes : la lenteur, la copie, le travail de la main. Le livre est par ailleurs le support du texte par nature ; la typographie quant à elle, est l'écriture de tous : encore une fois, un outil public. J'ai voulu l'utiliser dans le livre, en la détournant pour qu'elle s'inscrive dans mes problématiques. J'ai choisi de la copier : j'imprime mon texte écrit avec une typographie existante, et tout comme mes images, je le recopie à la main. C' est mon écriture, mais qui copie une écriture «objective», impersonnelle. En somme, je rends un aspect personnel et subjectif à la typographie, tout en révélant sa nature d'outil : parfaite, froide, lisible. Sous mes doigts, elle devient gauche, presque incompréhensible. Là aussi les accidents ont lieu ; mais j'accrois mes chances de dérapier, car cette fois je n'utilise pas de table lumineuse : je recopie directement sur une feuille blanche, sans source lumineuse. Je distingue à peine les lettres, ce qui donne une page où de vraies lettres côtoient des signes, et où le blanc envahit l'espace. Le texte est tout à fait bancal, totalement illisible.

Tout comme mes images, le texte se devait d'être sans fin ; un récit n'aurait pas convenu. De plus, le sens du texte ne devait pas bousculer les images, les écraser. Et je ne voulais rien expliquer ; le projet doit respirer. J'ai choisi l'utilisation du faux texte pour sa nature infinie, et incompréhensible, étant généré aléatoirement à partir de faux latin. Le faux texte le plus commun est le Lorem Ipsum, qui trouve ses racines lors de l'invention de l'imprimerie. Il reprenait un texte de Cicéron, et servait de faux texte pour

la préparation des plombs avant impression. Mais le faux texte utilisé dans mon projet est celui généré automatiquement par le logiciel Indesign, l'outil dont je me sers pour la mise en page. Le faux texte intervient dans l'élaboration d'une mise en page de manière éphémère, il n'existe jamais vraiment ; il n'est là que pour jauger la typographie et sa police, sa graisse, sa vie dans la page. C'est un texte de transition. Il n'existe que dans un entre-deux. Il n'est pas pensé, mais généré aléatoirement par la machine. Un faux texte, véritablement.

Le fait de le recopier à la main, comme un texte presque sacré, devient une sorte de critique, d'ironie. Le texte est là mais le sens est nul. Les lettres sont vides. Elles ne sont que formes, et sons. Elles ne créent rien, qu'un pur effet visuel : elles sont porteuses de mon geste, révélatrices de mon identité. En lui donnant l'opportunité d'être copié, puis imprimé de manière définitive, dans un livre, je le transforme en vrai texte : véhicule d'idées, de sens. Je le rend pérenne, il n'est plus un substitut, il existe. Le fait qu'il soit incompréhensible me permet de ne pas écraser mes images, et son aspect aléatoire me permet de le faire vivre indéfiniment.

Les mots formés s'enchaînent les uns à la suite des autres, quelques signes ponctuent çà et là, pour donner l'illusion d'un vrai texte. Je fais de l'illusion quelque chose de sûr, de gravé, en passant du temps à le recopier, et en l'inscrivant dans une séquence. L'éphémère est installé pour de bon, en regard d'images révélatrices de l'inconstant. Tout comme elles, ce texte est une variation de mots, aléatoires ; ils peuvent être ceci ou cela, peu importe. Dans ce texte il y a tous les autres.

Il n'illustre pas les images, il ne vient pas à leur secours, il est lui-même proposition : il se glisse entre les pages, de manière indéfinie, feuilles volantes, partie du tout mais avec un devenir

aléatoire, selon le lecteur. Des pages, uniques à chaque fois, dans la foule de papier. Le texte n'a plus de suite si les pages se mélangent ; c'est un texte vivant, polymorphe.

Les images, quant à elles, apparaissent en vis-à-vis, la copie face à son original. L'infra-mince est dans le pli du livre, là où toutes les pages se relient ; il est aussi dans le pli de la main du lecteur.

Compléments



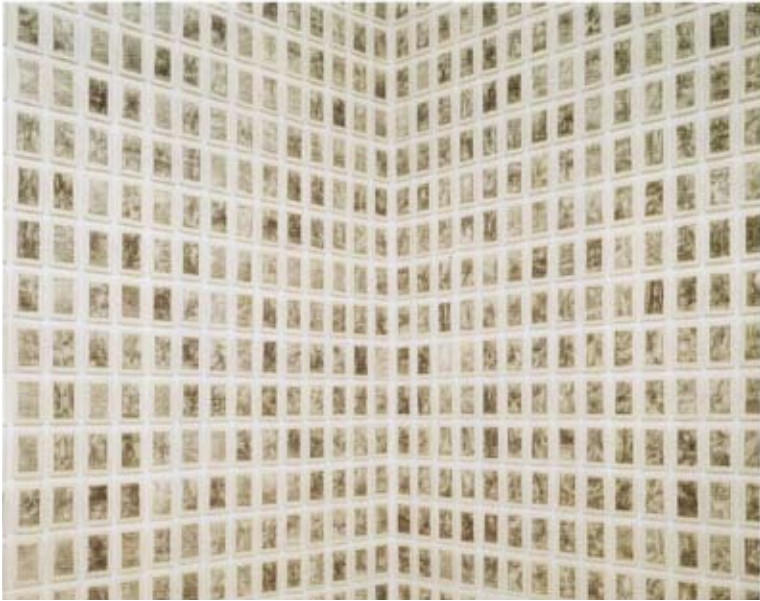
Marc Couturier

Dessin du troisième jour, 1994

Graphite pur sur toile ; 370 x 480

Installation temple Toji, Kyoto, détail, 1995

Courtesy Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris



Marc Couturier

Dessins du troisième jour, 1994

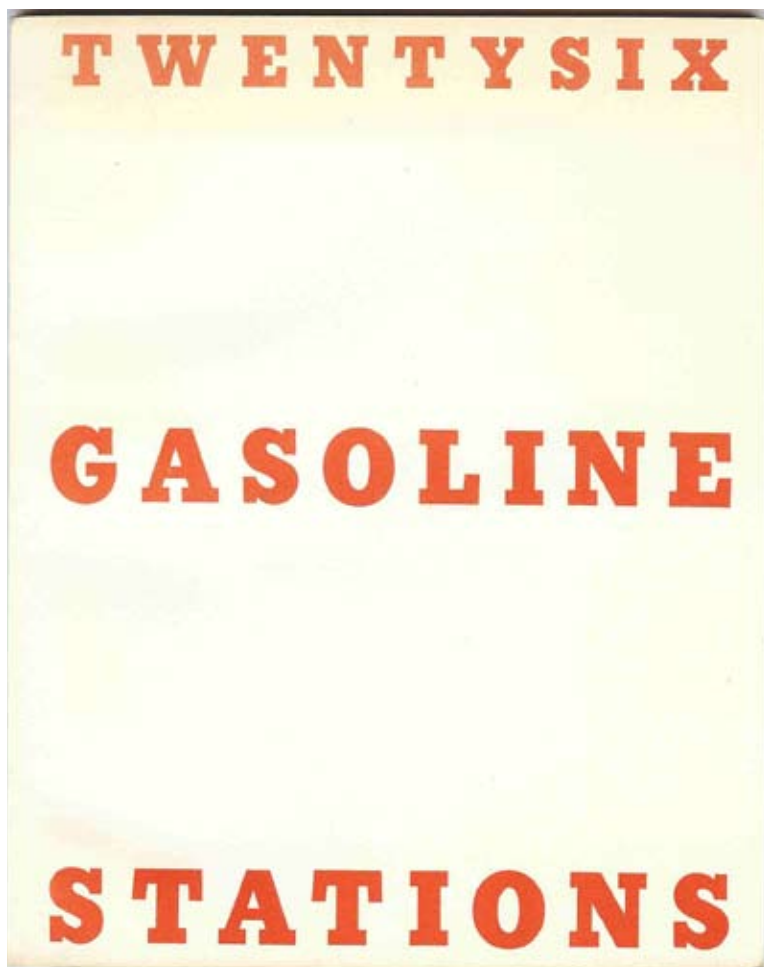
Mine de plomb sur papier Japon ; 10 x 15

Installation de 4032 dessins, FRAC Picardie, 1996

Collection FRAC Picardie



Giorgio Morandi
Natura morta, 1956



Ed Ruscha
Twentysix gasoline stations, 1963



Ed Ruscha
Every Building on the Sunset Strip, 1966

Références / Bibliographie :

Essais

Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*

éd. Allia, Paris, 2005

Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1936

éd. Allia, Paris, 2007

Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*

éd. Jean-Michel Place / Bibliothèque nationale de France, Paris, 1997

Marcel Duchamp, *Notes*

éd. Flammarion, 1999

Alain Farfall, *Des Illusions, ou l'invention de l'art*

éd. Incertain sens, Rennes, 2008

Henri Focillon, *Éloge de la main*, 1934

document produit en version numérique

coll. «Les classiques des sciences sociales»

www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

Pierre-Henry Frangne, *Penser la lenteur*

http://pierre.campion2.free.fr/frangne_lenteur.htm

Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp, l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*

éd. Hazan, Paris, 1999

Roman Opalka, *Rencontre par la séparation*

(extrait)

<http://pagesperso-orange.fr/roman.opalka/L%27oeuvre%20de%20Roman%20Opalka.htm>

Pierre Sansot, *Du bon usage de la lenteur*

éd. Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2000

Articles

Annelys De Vet, «**The Right To Copy**»

<http://www.annelysdevet.nl/>

Jérôme Dupeyrat, «**Au-delà de l'œuvre : les livres et les éditions d'artistes comme espaces de documentation artistique**»

revue en ligne So Multiple

<http://www.so-multiples.com/revue/pdf/Article%20Jerome%20Dupeyrat.pdf>

Catherine Guiral, «**Et si le graphisme n'était que plagiat généralisé ?**»

<http://www.salutpublic.be/2ou3choses/non-classe/1553>

Catherine Kintzler, «**La copie et l'original**»

revue DEMéter, décembre 2003, univ de Lille III

Paul Saffo, «**The Place of Originality in the Information Age**», 1994

<http://www.saffo.com/essays/aiga.php>

Christophe Carraud, «**Se tenir au monde**»,

Emmanuel Housset, «**L'âme et la main**»,

Michel Constantini, Kim Young Hae, «**S'il fallait dire la main en peinture**»,
in *La main*

Recueil de conférences

éd. IAV, Orléans, 1996

Christophe Carraud, **Avant Propos**,

Christophe Carraud, «**Du prestige de la variété au vertige de la variation**»,

Michel Costantini, «**Un problème esthétique : séries ou variations ?**»,

Sébastien Mallet, «**L'homme, variation continue**»,

in *La variation*

Recueil de conférences

éd. IAV, Orléans, 1998

Conférence n°7 : L'exemplarité

automne 1998

2.0.1 / revue de recherche sur l'art du XIXe au XXIe siècle

n°1 : Contraintes, novembre 2008

<http://www.revue-2-0-1.net/index.php?projects/201-n1/>

Catalogues d'exposition

Dessins du troisième jour, Marc Couturier

catalogue de l'exposition *Dessins du troisième jour*, Fondation Cartier

Ed Ruscha, photographe

catalogue de l'exposition au Jeu de Paume, éditions Steidl, 2006

Conférence

«De l'inframince. Marcel Duchamp dans l'imperceptible»

Conférence de Thierry Davila, diffusée sur France Culture le 11 sept. 2008

http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/nouveau_prog/connaissance/alacarte_fiche.php?src_id=30&diff_id=235000072&PHPSESSID=f19686f071eb23d93324557b3d84a15d

Artistes références

Marc Couturier
Giorgio Morandi
Roman Opalka
Hubert Renard
Ed Ruscha

fais pareil