



HAL
open science

L'œuvre d'art à l'épreuve de sa reproduction imprimée

Virginie Bourget

► **To cite this version:**

Virginie Bourget. L'œuvre d'art à l'épreuve de sa reproduction imprimée. domain_stic.cine. Université Rennes 2, 2007. Français. NNT: . tel-00267657

HAL Id: tel-00267657

<https://theses.hal.science/tel-00267657>

Submitted on 28 Mar 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ RENNES 2 - HAUTE BRETAGNE
ÉCOLE DOCTORALE
HUMANITÉS ET SCIENCES DE L'HOMME

Doctorat en esthétique
Équipe d'accueil
Arts : pratiques et poétiques

Virginie BOURGET

L'ŒUVRE D'ART A L'ÉPREUVE
DE SA REPRODUCTION IMPRIMÉE

Thèse dirigée par Leszek BROGOWSKI
Soutenue le 16 novembre 2007

Jury
Pierre BOUDON
Leszek BROGOWSKI
Anne MOEGLIN-DELCROIX
Christophe VIART

Remerciements

Je remercie tous ceux qui, à l'université, m'ont encouragée depuis le début, et notamment mon directeur de thèse, Leszek Brogowski pour son regard critique, ses judicieux conseils et son soutien constant.

Je dois aussi beaucoup aux nombreux artistes dont le merveilleux travail m'a permis d'effectuer cette recherche. Je remercie particulièrement tous ceux avec qui j'ai été en relation et qui ont considérablement enrichi mon propos par leurs réflexions. J'espère que l'inverse leur sera rendu par ce travail. Merci aussi à Marijo et Gaëlle pour la touche finale.

Je ne peux par ailleurs oublier ma famille et mes amis pour leur aide, leur soutien et leur écoute.

Enfin merci à Martin et Odilon pour le bonheur de leur présence quotidienne.

Sommaire

Note au lecteur	7
Introduction	8
Le cheminement de la recherche	10
Le plan de travail	18
Section I – La reproduction et la présence des œuvres	26
Chapitre 1 – La technique et l’amplification du phénomène de la reproduction	27
1.1. Le papier	28
1.2. La gravure et l’imprimerie	30
1.3. La mécanisation de l’imprimerie : industrialisation de l’image reproduite ...	36
1.4. La photographie	37
1.5. La gravure ou l’édition photographique	39
1.6. Les procédés photomécaniques	45
1.7. Les apports électriques et électroniques	54
1.8. Le volume d’images	57
Chapitre 2 – L’image dématérialisée	59
2.1. Projections premières	59
2.2. Encodages	61
2.3. Télévision	62
2.4. Vidéo	63
2.5. Art et dématérialisation	66

Chapitre 3 – Discours sur la reproduction	68
3.1. La reproduction par l'industrie	70
3.2. La reproduction par l'artiste	73
3.3. Vers une distinction art / non-art	82
3.3.1. Walter Benjamin	83
3.3.2. Adorno	90
3.4. Discours contemporains sur la reproduction dans l'art	95
3.4.1. Les écrits d'artistes	96
3.4.2. Les écrits théoriques	103
3.5. Constat	111
Section II – La reproduction comme énonciation	112
Chapitre 4 – L'œuvre et l'énonciation	113
4.1. Présence manifestée : énonciation et déictique	114
4.2. De Duve et Duchamp	116
4.3. Nominalisme chez Binkley et Dickie	121
4.4. Les acteurs de l'énonciation	125
4.4.1. L'artiste	126
4.4.2. L'institution	127
4.4.3. L'industrie	133
Chapitre 5 – L'exercice de catégorisation	137
5.1. À la recherche de formes englobantes	137
5.2. L'exercice taxinomique	140
5.3. Les modes d'énonciation	145
5.3.1. Le témoignage	145
5.3.2. La dérivation	162
5.3.3. La récupération	189
5.3.4. Le temps de la reproduction et l'inachèvement de l'œuvre	209

Section III – Intention et confusion	215
Chapitre 6 – L’intention	219
6.1. L’approche psychologique	220
6.2. L’approche anti-intentionnaliste	222
6.3. L’approche médiane	226
6.3.1. Les horizons	228
Chapitre 7 – La confusion	243
7.1. Husserl et l’ <i>habitus</i>	247
7.1.1. La permanence	248
7.1.2. L’identité	248
7.1.3. L’avoir	250
7.1.4. <i>Habitus</i> et reconnaissance	252
7.2. Schémas de réception	253
7.2.1. Quoi de plus classique	253
7.2.2. L’énonciateur comme <i>habitus</i>	255
7.2.3. La forme comme <i>habitus</i>	275
7.2.4. La situation comme <i>habitus</i>	295
7.3. Le double visage des modes d’énonciation	313
Conclusion – Ce que la reproduction fait subir à l’œuvre d’art	316
Liste des tableaux et graphiques	324
Liste des reproductions	325
Bibliographie	331
Crédits des reproductions	360
Index des noms propres	367
Annexe 1 – Entretiens	370
Annexe 2 – Publications faites dans le cadre de la thèse	385

Il semblerait insensé de proposer un travail sur la reproduction sans reproductions. Afin de faciliter la lecture de ce travail, j'ai donc autant que possible inséré dans le corps du texte des visuels illustrant les reproductions dont je parle. Ces reproductions, je les ai souvent présentées sans chercher à gommer les effets que peuvent avoir sur une œuvre l'accumulation en couches successives de ses photographies, numérisations, impressions et changements de supports. Par ailleurs, j'ai volontairement reporté en fin de thèse, dans une liste distincte, les crédits associés aux différentes reproductions et ai cherché à indiquer les détenteurs de leur droits tant que cela était possible. Ainsi, dans le texte, les reproductions sont généralement accompagnées des seules indications d'auteur, de titre et de date.

J'ai de plus ajouté en annexe une retranscription de quelques entretiens que j'ai eu avec différents acteurs de la reproduction. À ces entretiens s'ajoutent en une seconde annexe des articles rédigés dans le cadre de cette recherche. Ils sont parfois repris partiellement dans le corps du texte, mais leur ajout en fin de thèse permettra au lecteur d'y trouver le contexte de mes analyses.

Introduction

Dada à Beaubourg. L'avez-vous vu ? Moi non. Je m'en remettrai aux deux mille illustrations couleurs réparties dans les mille vingt-quatre pages du catalogue publié pour l'occasion¹. Je sais aussi qu'un album² a été édité. Plus réduit, avec ses soixante pages illustrées par quatre-vingt reproductions il pourra, comme le catalogue, me permettre d'avoir une idée des œuvres exposées et de revenir sur ce mouvement artistique du début du xx^e siècle. De plus, à la boutique du centre Pompidou, je pourrai trouver quelques produits dérivés qui sont demeurés en vente, témoins de l'exposition : des tasses, des assiettes et des t-shirts reprenant l'acronyme *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp et sa relecture post-appropriationniste, *iL.H.O.O.Q. d'après Marcel Duchamp*.

J'apprends aussi qu'il y a eu à côté, à l'atelier Cardenas Bellanger, une plus petite exposition intitulée *Richard/Dada*. Cette exposition de Jérôme Saint-Loubert-Bié proposait également un regard sur Dada, à travers trois de ses « icônes ». Ici toutefois la première instance des œuvres n'était pas au rendez-vous mais bien plutôt la reproduction de leur reproduction. Je ne peux pas dire que « les œuvres n'étaient pas là », car elles y étaient, manifestement, mais à travers une mise en abîme nous renvoyant à l'œuvre par le biais de ces images issues des différentes publications trouvées à la boutique du centre Pompidou. L'artiste opérait une mise en avant de la reproduction par la trame de l'imprimé qui apparaît lorsqu'elle est ramenée à l'échelle un de l'œuvre originale et par sa confrontation au redoublement de la reproduction. En effet, parmi les œuvres exposées, on retrouvait, en seize tirages encadrés, l'affiche *Kleine*

¹ Le Bon, Laurent (sous la dir.), *Dada. Catalogue de l'exposition*, Paris, centre Pompidou, 2005, 1024 pages.

² Le Bon, Laurent (sous la dir.), *Dada. Album de l'exposition*, Paris, centre Pompidou, 2005, 60 pages.

Dada Soirée (1923) de Kurt Schwitters qui était agrandie pour retrouver sa taille initiale ; ou encore, en huit exemplaires, la couverture dessinée par Lajos Kassak du livre de Tristan Tsara *Gas Sviz* (1922). On pouvait aussi découvrir *1919/1930* qui présentait une couverture d'un catalogue de 1919 sur laquelle était reproduite *L.H.O.O.Q.* La couverture était apposée sur une affiche illustrée de la version de 1930 à taille réelle. Enfin, suivant le même principe, *1930/1919* proposait une couverture de 1930 sur un magazine de 1919.

Je n'ai pas non plus vu cette exposition. C'est le catalogue³ de l'artiste qui m'a été offert qui m'a permis d'y avoir accès et d'en reconnaître le travail de reproduction. J'ai avec ce catalogue toute une série de reproductions accumulées par strates depuis le début du xx^e siècle. Le seul exemple du *L.H.O.O.Q.* est abyssal. D'abord Duchamp qui reprend une reproduction de *La Joconde* de Léonard de Vinci pour faire son œuvre. Puis, la reproduction de l'œuvre de Duchamp sur différents supports (catalogues, livres, affiches). Ensuite, Jérôme Saint-Loubert-Bié reproduit à son tour, non pas l'œuvre de Duchamp, mais ses reproductions afin de faire œuvre lui aussi. Et enfin, ce catalogue, réalisé par l'artiste lui-même, que je consulte et qui me présente par leur reproduction les œuvres de mon contemporain. De quoi avoir un véritable tournis.

Au cœur de cet enchevêtrement se trouve la question de la reproduction que je me pose. Y fait écho le vertige que j'ai eu à la réception d'une devinette posée par une collègue travaillant sur le livre *Répétitions* de Paul Éluard : « paru en 2005, c'est un « reprint » (les éditeurs disent « réédition anastatique ») d'un livre de 1922. Celui-ci contient des images imprimées (cliché au trait) à partir de collages de Max Ernst. Le collage est en partie constitué d'une reproduction imprimée sur papier de la gravure de Dürer, « Adam et Eve ». La gravure dont il s'agit est un multiple, par définition. Je n'ajouterai pas que Dürer, peintre emblématique de la Renaissance, avait sans doute devant lui un modèle, dans la logique illusionniste (même si son travail est sans doute d'abord un travail de « géomètre » cherchant les canons de la beauté). Reproductibilité ? Que perd/gagne Ève à chaque étape ?⁴ ».

Ces deux exemples font apparaître le flou qui délimite la notion de reproduction. Cherchant à déterminer le statut de l'œuvre reproduite, ils m'interrogent. À quel moment la reproduction est-elle œuvre ? À quel moment ne l'est-elle plus ? La réponse peut sembler évidente ;

³ Saint-Loubert-Bié, Jérôme, *Documents*, Paris, Atelier Cardenas Bellanger/école des beaux-arts de Rennes, 2006.

⁴ Correspondance avec Françoise Nicol, maître de conférences à l'IUT de La Roche-sur-Yon, le 2 avril 2006.

pourtant, à chaque fois et dès la première instance reproductive, en y répondant je peux porter ce constat : « Ceci est de l'art ». Mais que qualifie ce « ceci » ? Comment départager la limite entre œuvre et non-œuvre, entre art et non-art ? Et y a-t-il lieu de se poser la question ? Pourquoi ne pas inscrire toutes ces reproductions dans la masse des images que nous côtoyons sans chercher à en isoler les différentes occurrences ?

Ces exemples m'interpellent. Si pour certains la reproduction mène à la vacuité, à l'appauvrissement, je ne peux la considérer comme tel. Elle représente pour moi tout le contraire. Elle est à la fois redoublement, démultiplication, accumulation, épaisseur, renvoi. Et c'est bien toute cette richesse qu'elle fait émerger que je me suis proposée de mettre à jour.

La reproduction est le point de départ de ce travail.

Le cheminement de la recherche

Reproduction, vaste programme : par quel angle l'envisager ? Observer et décrire. Ce qui se fait, ce qui s'en dit.

Qui pense reproduction pense unicité. C'est du moins sur cette dialectique qu'insistent bon nombre des écrits théoriques et critiques qui portent sur la reproduction. Benjamin, et son texte *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* n'y sont pas sans responsabilité. Incontournable, cet article pose les jalons de la réflexion qui s'est installée sur le sujet dans le courant du XX^e siècle. Il y introduit sa compréhension d'un phénomène dont il voit le paradigme poindre au tournant du XIX^e siècle, celui de la prolifération de la reproductibilité technique. Faisant place à l'ère de la première technique, celle de la main et d'un rapport fort à l'unicité de l'œuvre, l'avènement de la deuxième technique, mécanique, devrait, selon Benjamin, bouleverser le rapport à l'œuvre. Les notions d'aura, d'authenticité, d'art de masse et de démocratisation y sont développées aboutissant autant à un rejet de la proposition attribuant à la reproductibilité la souillure de l'art, qu'à l'espérance que la reproduction pourrait bien être un outil essentiel à l'émancipation de l'homme. Si cette perspective a été critiquée par les contradicteurs de l'industrie culturelle, il n'en demeure pas moins qu'elle pose une possibilité évoquée dès 1922 par Moholy-Nagy, celle où la reproductibilité ne serait plus simplement assujettie aux arts mais où elle deviendrait productive.

Ce partage des possibilités de la reproduction est rapidement apparu central à mon questionnement. J'ai en effet débuté ce travail de recherche non seulement par la lecture de textes de différents auteurs et artistes portant sur le sujet de la reproduction mais ai en plus cherché à établir un état des lieux de ses usages actuels. À l'instar de Benjamin, cet état des lieux m'a mené à départager la reproduction d'après l'œuvre de la reproduction dans l'œuvre, c'est-à-dire à distinguer les reproductions d'œuvres qui font référence à une œuvre déjà existante, des reproductions d'œuvres par essence reproductibles. Et puis, étrangement, j'ai aussi observé qu'il existait, de part et d'autre de cette distinction, de fortes similarités : la recréation, la (ré)itération, la répétition. Ces deux aspects ne pouvaient toutefois pas être tenus comme corollaires du partage entre l'art et le non-art. Il ne suffit pas, en effet, de dire que la reproduction est d'après l'œuvre pour pouvoir l'attribuer à « l'industrie culturelle ». Bien des artistes procèdent eux-mêmes à cette répétition de l'œuvre, prenant à leur charge la reproduction à travers différentes formes bien souvent imprimées ou virtuelles. Ainsi, la reproduction peut être attribuable indistinctement à l'une ou l'autre des sphères.

J'étais là face à trois constats : il y avait premièrement un partage des types de reproduction, deuxièmement, une duplicité de caractères et troisièmement, un flou entre les formes artistiques ou non-artistiques. Où donc se situait la différence et comment était-il alors possible d'identifier le statut de la reproduction ?

Le texte de Benjamin ne répondait pas à de telles questions. Je n'ai pas non plus trouvé de réponse dans les analyses d'Adorno sur l'industrie culturelle, l'art de masse et l'Art à proprement parler. Mais la question ne leur était peut-être pas contemporaine. En effet, la prolifération de l'usage de la reproduction en art s'est largement accentuée à partir des années soixante avec toutes les expériences posant une critique sur la société de consommation à travers la répétition de l'objet trivial et sa sérialisation, ou cherchant à démocratiser l'art par la reprise des formes usuelles de la reproduction (le livre, la carte postale, etc.), plus facilement accessibles à tous. Peut-être qu'un autre tournant, que Benjamin n'aurait pas pu observer, devait prendre place dans la deuxième moitié du XX^e siècle ?

Retourner en arrière pour situer l'actuel. Le technique, le sociétal, le théorique.

Un peu à la manière dont Benjamin remonte aux conditions techniques de l'émergence de la reproduction en exposant, dans le premier chapitre de *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité*

technique, comment l'œuvre d'art a « toujours été reproductible » depuis la fonte et l'empreinte grecque, en passant par la gravure (sur bois, au burin et à l'eau-forte), l'imprimerie, la lithographie, la photographie jusqu'au film, j'ai voulu comprendre comment cette prolifération avait été rendue possible. Il me fallait toutefois délimiter mon champ de recherche. Trop d'œuvres, trop de techniques, je choisis de m'intéresser aux reproductions issues de mes intérêts premiers et de mes champs de compétence, c'est-à-dire la photographie et les formes proches de l'imprimé. J'ai donc débuté mon analyse avec le papier puisqu'il est le premier support ayant permis d'augmenter la masse de l'imprimé, et ai suivi l'histoire des techniques jusqu'à la dématérialisation de l'image en essayant à chaque nouveau développement, de saisir les implications sur l'accroissement de la présence de la reproduction des œuvres d'art.

Je me suis aussi attardée, en parallèle à ce pendant technique, à chercher réponse à mon questionnement dans les différents écrits critiques, artistiques et théoriques portant sur le sujet. Quels échos trouvait-on à cette multiplication ? La reproduction était en fait bien acceptée jusqu'à l'arrivée de la photographie qui marqua fortement les esprits. Elle instaurait une réelle différence dans le processus de reproduction, celle de l'éviction d'une médiation par la main de l'homme. Les discours se firent alors plus virulents, prenant d'une part le parti d'une photographie artistique, d'autre part celui d'une photographie servile et non-artistique. Dans la continuité de ces discours vinrent, dans les années mille neuf cent vingt, les premiers textes du programme de Moholy-Nagy pour une photographie créatrice, dont Benjamin avait certainement eu connaissance en écrivant dans la deuxième moitié des années mille neuf cent trente ses différentes versions de *L'œuvre d'art...*

Par la suite et parallèlement à l'accroissement de la place des médias de masse dans la sphère de l'intime, avec la télévision notamment, d'autres artistes se donnèrent comme tâche d'exposer leur rapport à la reproduction. La pratique du discours artistique se fit en effet de plus en plus fréquente dans la deuxième moitié du XX^e siècle, au moment où l'œuvre cesse de « tout donner à voir » et qu'elle s'accompagne de, voire se fonde sur, un propos à caractère conceptuel. À partir de ces discours, deux grandes voies peuvent être définies quant à leur relation entretenue à la reproduction. L'une s'est développée dans le sillon du Pop Art sur les idées de culture de masse, de consommation et de sérialité, l'autre, dans le courant plus conceptuel qui a cherché à mettre en avant une démocratisation de l'œuvre à travers des formes artistiques accessibles à un large public, comme le livre d'artiste par exemple. Ce ne sera par contre que plus tard dans le cheminement de ma recherche que je m'attarderai sur ces discours.

Dans ce premier temps de recherche, en effet, j'ai plutôt cherché à trouver une réponse à mes questions sur le statut de l'œuvre d'art reproduite et sur l'ambivalence que la reproduction engendre. Les écrits de Nelson Goodman m'ont permis de distinguer l'autographique et l'allographique. Le travail de Gérard Genette m'a intéressée pour ses textes sur les seuils, sur l'intertextualité ainsi que pour sa reprise des notions de Goodman qu'il a développées à travers les concepts d'immanence et de transcendance de l'œuvre d'art. L'approche formaliste de ces deux auteurs qui, en isolant l'objet reproduction de son contexte, cherchent à en définir l'ontologie, ne répondait toutefois pas à mon questionnement. En effet, on retrouve chez Goodman un état des lieux qui établit un partage entre la reproduction d'après l'œuvre, à travers la notion d'autographique, et la reproduction dans l'œuvre, à travers l'allographique. À aucun moment toutefois il n'envisage les deux autres propriétés de la reproduction de l'œuvre que j'ai observées, c'est-à-dire une duplicité des caractères de la reproduction dans l'œuvre et d'après l'œuvre ainsi qu'une frontière mouvante entre les formes artistiques et non-artistiques. Chez Genette, le champ étudié est beaucoup plus large que celui de la simple reproduction et, si l'immanence renvoie à Goodman sans aborder directement la reproduction, la transcendance le fera mais uniquement par son biais intertextuel, dans l'idée d'un moment second par rapport à un moment initial de l'œuvre. Je ne trouvais pas chez lui non plus de réponse à mes observations.

L'énonciation. Prendre un parti pris pour mettre en avant le flou de la reproduction.

Quelle était l'origine de cette équivoque ? Si elle ne se trouvait ni du côté des techniques ni du côté du discours sur l'œuvre reproduite, il fallait chercher du côté du geste posé, de l'acte de mise en évidence de l'œuvre, c'est-à-dire, du côté de ce qui la donnait à voir. La reproduction devait être envisagée comme une énonciation. L'énonciation n'est ni avant ni après, mais l'état processuel menant au résultat. L'œuvre reproduite comme produit abouti devait être son après. Aborder la reproduction par le biais de l'énonciation permettrait en effet d'envisager le geste en lui-même, ses mécanismes et circonstances de réalisations.

Goodman, Dickie, Binkley et de Duve se sont tous penchés sur l'œuvre à travers des approches que l'on pourrait qualifier de voisines à l'énonciation quand elles ne sont pas déjà revendiquées comme telles. *Fountain* de Duchamp sera l'exemple central à leurs propositions d'analyse de ce qu'est une œuvre d'art. Pour de Duve cet exemple peut être condensé en un « ceci est de l'art ». On retrouvera de façon similaire cet énoncé chez Binkley lorsqu'il

démontre que l'œuvre d'art potentielle est soumise à un procès d'indexation l'identifiant comme « une pièce » appartenant ou non au monde de l'art. Cette indexation d'un objet ou d'une réalisation dans le monde de l'art, ce « ceci est de l'art », accrédite alors l'énonciation comme un facteur essentiel à la nature de l'objet mis en avant. Ainsi, par la présentation de *Fountain* au Salon des indépendants de New York et par sa réitération dans la revue *The Blind Man* à travers la photographie de Steiglitz, par son activation, pour reprendre l'expression de Goodman, Duchamp insistait sur le caractère artistique qu'il voulait donner à l'urinoir. Il déterminait le champ d'inscription de son objet. Dickie ajoute par ailleurs que ce geste est plus que déictique, qu'il soumet l'objet à être « candidat à l'appréciation », et que, dans le monde de l'art, cela signifie être porté au regard et au jugement des acteurs de ce milieu qui accréditent ou non son statut d'œuvre d'art.

Toutefois, la mise en avant de l'œuvre est un geste qui peut être dès son origine soit artistique, soit non-artistique. Énoncer « ceci est de l'art » ne relève pas forcément d'un geste artistique. Industriels, institutionnels ou politiques, qui ne font pas partie du monde de l'art, peuvent à un moment ou un autre aussi y avoir recours. Le contenu de l'énoncé peut en effet pointer le caractère artistique d'une œuvre sans pour autant que son énonciation elle-même ne le soit.

Pointer la confusion à travers l'énonciation.

L'énonciation, comme un processus en concrétisation, ne peut être accessible qu'à travers sa forme concrète, l'énoncé produit. À travers cette forme il est en effet possible de remonter au geste.

Ainsi, j'ai cherché en me recentrant sur mon objet d'étude, c'est-à-dire la reproduction à travers ses formes imprimées, à déceler des formes englobantes qui permettraient d'établir une différenciation des nombreuses énonciations au-delà de chaque occurrence particulière mais en deçà de l'idée générale de reproduction des œuvres d'art. Je me suis demandée s'il était possible d'introduire une nouvelle taxinomie qui rendrait compte de la reproduction comme mode d'énonciation de l'œuvre d'art et qui ne se baserait plus sur une distinction entre une reproduction d'après l'œuvre et une reproduction dans l'œuvre mais qui chercherait plutôt à mettre en évidence la confusion des statuts à travers l'apparence de similarité entre les différentes énonciations.

Je suis parvenue à dégager trois modes d'énonciation (le témoignage, la dérivation et la récupération) qui se distinguent chacun par la convergence de leur lieu, de leur forme mais aussi de l'idée qu'ils véhiculent de l'emploi de la reproduction de l'œuvre d'art. J'aurais pu me contenter de déterminer ces modes d'énonciation en quelques mots, en attribuant au témoignage l'indiciel, le documentaire ; à la dérivation, l'exponentiation et la multiplicité des formes ; à la récupération, l'accaparement symbolique. Mais l'établissement de ces trois modes d'énonciation découlait d'un long travail d'analyse qu'il me fallait rendre, à travers les nombreux exemples qui m'avaient permis d'en déterminer les caractères spécifiques. De plus, pour bien exposer les tenants et les aboutissants de la duplicité des modes d'énonciation, je me suis attelée à un travail de description des reproductions sans faire de distinction entre l'artistique et le non-artistique, faisant état des possibilités intarissables offertes par la reproduction. Un inventaire raisonné pour chacun des modes d'énonciation n'était pas mon objectif ; il aurait probablement été irréalisable étant donné l'actuelle ampleur des œuvres reproduites. J'ai plutôt cherché à travers différentes manifestations de la reproduction à mettre en avant l'idée selon laquelle, telles les deux faces d'une médaille, l'artistique et le non-artistique se côtoient et entraînent dès lors une confusion quant au statut de l'œuvre reproduite.

Comment distinguer l'artistique du non-artistique ? Rétablir les relations qui permettent l'énonciation. Revenir à l'intention. Déceler les horizons visés.

Une fois cette catégorisation faite et cette évidence d'une duplicité de statut associé au « ceci est de l'art », je n'étais pourtant toujours pas parvenue à déterminer ce qui départageait l'artistique du non-artistique. Au contraire, en mettant en place les modes d'énonciation je n'avais fait que pointer la confusion et l'avais mise en évidence. J'avais dans le « ceci est de l'art », deux « ceci ». L'un déterminant un objet artistique, l'autre, un objet non-artistique.

Il me fallait revenir à la proposition de l'énonciation. Il fallait que je cherche en amont de ce « ceci est de l'art », dans ce qui le constitue comme énoncé. L'intention derrière le geste posé me semblait être une issue à ma question. Toutefois, les approches de l'intention sont nombreuses et je ne voulais pas me perdre dans des dédales psychologisants à propos de ce qui fait l'œuvre, ni à propos de ce que l'artiste a bien voulu dire. Mon propos demeurait beaucoup plus formaliste, il s'agissait de déterminer les limites de l'artistique.

C'est dans la lecture d'un texte d'Éric de Vischer, « Silence et Intentionnalité⁵ », que j'ai trouvé une piste à suivre. Ce texte, s'il ne touche pas à la reproduction, revient sur la distinction entre l'art et le non-art à partir de l'exemple de la pièce *4'33"* de John Cage et sur la distinction qui s'y établit entre le silence, le bruit et la musique. Éric de Vischer pose la différence à partir de l'idée d'intention et d'horizon visé chez Husserl. Deux idées que j'ai engagées au service de mon propre questionnement. Pour Husserl, ce qui en effet détermine notre lecture du monde, c'est l'horizon visé, le champ dans lequel on situe les choses. Ainsi, afin de pouvoir déterminer le statut de l'œuvre reproduite, j'ai supposé qu'il y a deux horizons, l'artistique et le non-artistique, et qu'en fonction de la visée de l'auteur, l'énonciation se trouve engagée dans l'un ou l'autre de ces horizons.

La place de la réception. La reproduction déplace les bornes de l'art et en redéfinit sans cesse l'horizon. Le concept de l'habitus.

L'idée d'horizon structure assez bien notre champ d'exploration, mais l'énonciation est impliquée dans un processus de communication dont la réception vient compliquer le jeu. Pour pouvoir identifier l'horizon visé qui est posé lors de l'énonciation, la réception demande plus de précisions que le simple fait de pouvoir identifier l'énonciateur, que la seule reconnaissance d'une forme ou que la certitude du contexte de l'énonciation. En effet, pour le récepteur, il demeure des possibilités de confusion quant au statut de l'œuvre reproduite. L'horizon visé par l'énonciateur et celui de l'énonciataire⁶ ne se rencontrent pas toujours ; question d'*habitus* (au sens husserlien du terme). Le récepteur fonde sa reconnaissance des choses sur ses connaissances antérieures et, comme les échanges d'un monde à l'autre que la reproduction tend à stimuler n'ont de cesse de déplacer les bornes qui constituent nos horizons, il est possible que le récepteur ne vise pas le bon horizon (qui serait celui de l'énonciateur). L'art cherche à repousser ses frontières, le non-art ponctionne l'artistique et ainsi de suite, redéfinissant sans cesse l'œuvre d'art, ses valeurs et l'expérience esthétique qu'elle implique. Ces déplacements incessants menacent de laisser le spectateur perplexe s'il ne peut accéder à l'ensemble des relations qui se font et se défont à chaque nouveau déplacement entre l'intention de l'énonciateur, la forme de son énoncé et le contexte de son énonciation. Si l'on peut dire que

⁵ Vischer, Éric de, « Silence et Intentionnalité », in *Revue d'esthétique*, Paris, Jean-Michel Place, n° 21, 1992, p. 143-150.

⁶ L'énonciateur est celui qui produit l'énonciation (la reproduction), l'énonciataire celui à qui elle est destinée.

ce qui détermine la nature objective de la reproduction c'est l'intention de l'énonciateur, il faudra accepter que — tant que les bornes seront sans cesse déplacées —, pour le récepteur qui n'a qu'un accès subjectif à cette intention, l'artistique et le non-artistique seront porteurs d'équivoque et ce au risque de brouiller les horizons de mondes possibles et d'amener l'œuvre reproduite à se fondre dans la masse des choses imprimées.

Théories pour une œuvre toujours redéfinie. Accepter les aléas, non par relativisme, mais par consentement délibéré du jeu engagé.

Au terme de ce travail, j'en étais donc venue à une remise en cause de bon nombre des théories de l'art et ce parce que mon objet d'étude n'appartenait pas à un objet circonscrit au cœur d'un environnement artistique prédéfini et immuable mais parce qu'il se posait sur le champ flottant des allers-retours entre l'art et le non-art, sur la ligne des infinis basculements d'un horizon vers l'autre. Définir le statut de l'œuvre d'art reproduite ne pouvait se réduire aux notions d'allographique et d'autographique, aux concepts d'immanence et de transcendance, de même qu'il ne pouvait être contenu dans la proposition « ceci est de l'art », ni dans cette idée qui voudrait enserrer toute œuvre dans le monde de l'art. L'œuvre d'art m'est apparue plus complexe, comme un entrelacs d'intentions, d'horizons visés, d'*habitus* installés autour de la figure de l'énonciateur, de la forme et du contexte de l'énonciation, de valeurs sans cesse transgressées.

Maurice Mandelbaum avait supposé dans son texte « Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts⁷ » que ce qui définissait l'œuvre d'art était les relations unissant les différentes caractéristiques constitutives d'une œuvre. De mon côté, bien que me refusant à résumer l'œuvre à des caractéristiques intrinsèques à l'objet, comme l'admet Mandelbaum, je pouvais conclure que pour définir l'œuvre d'art reproduite, nous avons un choix : soit poser des généralisations, soit, sur la base de quelques éléments généraux, s'adonner à un travail en perpétuelle redéfinition. La reproduction de l'œuvre d'art depuis la deuxième moitié du xx^e siècle n'a eu de cesse de se jouer du statut qu'on lui attribue. Elle ne nous donne alors, en tant que spectateur, d'autre choix que la vigilance du second terme de l'alternative. Il ne faut pas y voir un relativisme qui refuserait de donner à l'œuvre d'art quelque caractère particulier mais simplement l'acceptation du jeu dans lequel nous entraîne celui qui déplace les bornes de nos horizons.

⁷ Mandelbaum, Maurice, « Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts », in *American Philosophical Quarterly*, vol. 2., n° 3, July 1965, p. 219-228.

Le plan du travail

Ce travail, comme le déroulement de ma recherche, se développe en trois temps.

La première section revient sur les conditions techniques qui, de l'essor du papier jusqu'aux dernières technologies en informatiques, ont permis l'éclosion des techniques de reproduction de l'œuvre d'art. Elle examine leur inscription dans la société tout au long de ces années et rend compte des discours qui ont accompagné son accession au statut artistique et qui ont entrevu le passage de l'œuvre reproduite à l'œuvre reproductible. Cette section revient parfois peut-être rapidement mais aussi précisément que possible, sur un grand nombre de techniques et d'acteurs (inventeurs, artistes, éditeurs, critiques, etc.) ayant participé au développement de la reproduction. Cette première section :

- pose à nouveau frais cette question chère au XIX^e siècle sur la question de la photographie en art à travers les réactions de Charles Baudelaire, Gustave Le Gray ou encore Léon de Laborde ;
- aborde le rapport qu'entretenaient à la photographie les artistes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle ;
- développe la thèse de Benjamin qui se montre sous plusieurs aspects toujours d'actualité ;
- reprend les thèses d'Adorno et Horkheimer sur l'industrie culturelle ;
- synthétise les discours d'artistes et leur relation à la reproduction à travers les thèmes de la consommation, de la sérialité et de ses possibilités de démocratisation de l'art ;
- expose les théories de Goodman et de Genette qui ont tous deux cherché à définir la reproduction de l'œuvre d'art.

Si cette section parcourt plusieurs siècles et des paramètres aussi variés que le technique, le sociétal et le théorique, devrait permettre de poser, sur la ligne du temps, un regard à la mesure de la situation actuelle.

La deuxième section porte justement sur la mise en place d'un portrait de l'emploi actuel de la reproduction de l'œuvre d'art à travers l'idée selon laquelle elle peut être entendue comme une (re)énonciation de l'œuvre. Cette section revient sur les écrits théoriques de Binkley, Dickie, Goodman et de Duve, qui ont développé l'idée de l'œuvre d'art comme énonciation puis, allant en ce sens, elle développe une analyse et une taxinomie propres à la reproduction à travers divers exemples issus de l'observation quotidienne du phénomène. Des infinies possibilités de la reproduction, trois grandes catégories sont circonscrites sous les noms de témoignage, de dérivation, de récupération. Il s'agit d'un regard sur ce qui en est fait et d'une mise en évidence, à travers une catégorisation des différentes formes de reproduction, du double caractère, artistique et non-artistique, que peut prendre l'œuvre reproduite.

Enfin, la troisième section revient sur le statut accordé à l'œuvre reproduite, sur la façon de le déterminer à travers l'intention de l'énonciateur ainsi que sur la confusion entre la nature artistique et non-artistique qui pourtant persiste souvent pour le récepteur. Cette section, au-delà des modes d'énonciation de la reproduction mis en place dans la deuxième partie, cherchera, par un apport de la philosophie de Husserl, par des exemples rencontrés et par divers entretiens, à expliquer la source de ces équivoques, à développer l'idée selon laquelle, compte tenu du fait que les bornes délimitant l'art sont sans cesse déplacées, à chaque fois, l'œuvre reproduite est redéfinie, ses valeurs brouillées, l'expérience esthétique modifiée.

Ces trois approches différentes se sont imposées dans les trois sections successives. L'une fait un état des lieux sur le fondement historique de la reproduction de l'œuvre d'art, l'autre expose ce qu'il en est fait, et enfin, la dernière revient sur le sens de ce qui en est fait. Dans l'ensemble, elles marquent le cheminement de la recherche, l'évolution de la pensée qui a permis la rédaction de ce texte.

Reproductions des pages suivantes

1. *Dada*, catalogue de l'exposition, musée national d'Art moderne, centre Georges-Pompidou, Paris, 2005, p. 558-559 // 2. *Dada l'exposition*, album, musée national d'Art moderne, centre Georges-Pompidou, Paris, 2005, p. 22-23 // 3. Produits dérivés du centre Georges-Pompidou // 4. Vue de l'installation, exposition *Richard/Dada*, atelier Cardenas Bellanger, janvier-février 2006 // 5. *Kleine dada soirée* (vue de l'installation), exposition *Richard/Dada*, atelier Cardenas Bellanger, janvier-février 2006 // 6. *Gaz Sviz*, (vue de l'installation), exposition *Richard/Dada*, atelier Cardenas Bellanger, janvier-février 2006 // 7. *1930/1919* et *1919/1930*, exposition *Richard/Dada*, atelier Cardenas Bellanger, janvier-février 2006.





Vue de l'exposition.
Installation view.

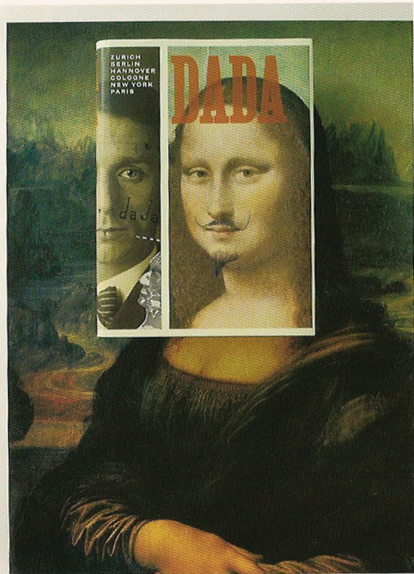


Kleine Dada Soirée
(vue de l'installation/installation view).



Gáz sziv
(vue de l'installation / installation view).

Images de la série / Prints from the series
Gáz sziv.



1919/1930.



1930/1919.

SECTION I

La reproduction et la présence des œuvres

La technique et l'amplification du phénomène de la reproduction

La reproduction d'une œuvre d'art et le rapport que nous entretenons avec elle ne peuvent être dissociés des moyens techniques la rendant effective. En effet, c'est à travers une succession de petites découvertes et d'améliorations techniques et scientifiques que le processus de reproduction que nous connaissons aujourd'hui s'est mis en place. L'évolution de la technologie du papier, de la gravure, l'invention de l'imprimerie, de la photographie, la mise en place de systèmes d'automatisation mécaniques puis électriques et électroniques, les avancées en chimie, la meilleure connaissance des matériaux, tous ces développements ont eu un rôle à jouer. D'où la difficulté de dresser une histoire précise et succincte des moyens techniques de reproduction de l'image⁸.

Cette histoire est toutefois un passage obligé pour resituer notre position actuelle face à la reproduction de l'œuvre d'art. En effet, notre positionnement face à l'image reproduite est la résultante de toute une succession enchevêtrée d'innovations, d'usages et de regards qui, chacun à sa façon, a marqué non seulement ses contemporains mais aussi les générations qui ont

⁸ Non seulement son histoire est complexe mais j'ai par ailleurs noté à travers les différents écrits consultés que les noms et les dates varient souvent et ce en particulier pour l'histoire de la photographie qui n'est pourtant pas si lointaine. Autant que possible et afin d'éviter de retranscrire une histoire inexacte, les éléments présentés ici ont donc été confrontés à plusieurs sources.

suivi. Ce n'est que parce que chacun a contribué à l'édification d'une part du système de reproduction, tel que nous le connaissons aujourd'hui, que nous pouvons maintenant constater, comme Barbara Rose, que « l'abondance des reproductions a changé les chefs d'œuvre de la veille en reproductions.⁹ » Non seulement l'œuvre peut être reproduite mais encore elle est reproductible. Les techniques de reproduction et leurs développements ont introduit un autre rapport à l'œuvre, en imposant selon deux axes une reproduction d'après l'œuvre et une reproduction dans l'œuvre.

Dans ce chapitre principalement, mais aussi dans les deux suivants, j'essaierai, à travers l'exposition des mutations de la chaîne des techniques de reproduction, de rendre compte de leur implication dans la massification croissante de l'image reproduite. De plus, de courts développements sur le fonctionnement des moyens techniques de reproduction ainsi que sur quelques faits, parutions ou réactions marquants s'inséreront dans le fil du récit afin d'insister sur ce rôle primordial qui les sous-tend. Pour ce chapitre, sept grands ensembles — le papier, la gravure et l'imprimerie, la mécanisation de l'imprimerie, la photographie, la gravure ou l'édition photographique, les procédés photomécaniques, les apports électriques — marquent déjà un premier découpage des pôles influant sur cette progression qui mène à la reproduction massive de l'œuvre d'art.

1.1. Le papier

Papier vélin, papier bible, papier vergé, papier cartonné, papier chiffon, papier buvard, papier bouffant, papier calque, papier kraft, papier couché satiné, mat, brillant, pelliculé, papier glacé, papier Bristol, papier offset, papier jet d'encre, papier laser, papier photo, papier affiche, papier journal, papier « vert », papier recyclé... ; 25, 80, 90, 135, 150, 170, 210... g/m² : poids du papier. Et nous pourrions encore décliner : papier naturel, papier blanc, papier coloré...

Papier couché pour *(Re)productions* de Pascal Grandmaison, papier cartonné pour *Fa(r)ces* d'Annette Messenger, papier glacé pour *Untitled (1991)* de Felix Gonzalez-Torres dans *Prints Now* de Gill Saunders et Rosie Miles¹⁰...

⁹ Rose, Barbara, *L'Art américain depuis 1900*, Bruxelles, La Connaissance, 1969, cité in Keller, Jean-Pierre, *Pop Art et évidence du quotidien*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, p.163.

¹⁰ Saunders, Gill et Miles, Rosie, *Prints Now*, London, V&A Publications, 2006, p. 101.

Un constat se dégage : il n'est pas plus possible d'établir la liste des reproductions qu'il n'est possible d'établir la liste des papiers disponibles actuellement.

Pourtant, si tant de possibilités s'offrent à l'imprimé et permettent aujourd'hui la massification de la reproduction de l'œuvre d'art, il n'en fut pas toujours ainsi. Le papier est en effet aujourd'hui le premier support de reproduction de l'œuvre d'art, tant en termes d'utilisation qu'en termes historiques. Élément central de la chaîne graphique, il a d'abord eu un long parcours, de la Chine, en passant par le Moyen-Orient, avant de rencontrer l'universalité que lui connaît l'époque actuelle.

Le premier emploi du papier ne fut pas directement associé à une volonté de diffusion des images mais à un désir de propagation de l'écrit. Pourtant, son implication dans l'accroissement de la production écrite n'était pas acquise d'avance. Le papier, fait de fibres végétales, se distinguait du parchemin jusque-là utilisé et fait d'une peau d'animal, mais il n'était pas au départ le plus prisé des deux. En effet, les premiers papiers, en provenance au XI^e siècle de Bagdad ou de Damas¹¹, d'Espagne à partir du XII^e siècle puis d'Italie à compter du XIII^e siècle, étaient d'aspect fragile. En général spongieux, épais, cotonneux, mal collés et se piquant à l'humidité, ce n'est que suite à un changement dans la technique de fabrication de la pâte que le papier devint plus mince, plus nerveux, mieux collé et qu'il commença à se faire réellement intéressant. Cette nouvelle technique avait été mise au point dans la deuxième moitié du XIII^e siècle (les premiers moulins datant de 1268, 1276 et 1283) par des fabricants de la petite ville de Fabriano en Italie. Il s'agissait, d'une part, non plus de piler manuellement ou de meuler mais de broyer les végétaux à l'aide de maillets à frappes verticales qu'actionnait la roue d'un moulin à eau et, d'autre part, d'utiliser une forme à puiser rigide dont le tressage était en fils de laiton plutôt qu'en fils de coton, de bambous ou de roseaux, ce qui permettait plus d'aisance pour coucher la feuille. De plus, à cette nouvelle technique s'ajouta aussi un changement de colle, les papetiers italiens trouvant plus efficace d'utiliser la gélatine animale que l'amidon de riz ou de blé. Celle-ci en effet, en plus d'être peu coûteuse, présentait des propriétés de translucidité, d'imperméabilité et de solidité que n'avait pas l'amidon.

C'est au XIV^e siècle que l'augmentation de la demande pour le papier se fit vraiment remarquer. Abbayes, universités, chancelleries, tous avaient besoin de papier pour la rédaction mais surtout la transcription d'écrits déjà existants. Vers la moitié du XIV^e siècle, suite aux amélio-

¹¹ On les y fabriquait depuis la fin du VIII^e siècle et le début du IX^e.

rations apportées, se sont ainsi implantés un peu partout en Europe des moulins à papiers qui devaient fournir à la demande de ces consommateurs. Le papier, dès lors facile d'accès, a supplanté le parchemin qui était limité en quantité par la taille et l'âge du cheptel¹². En France, les moulins s'établirent d'abord dans les villes de Troyes et de Ville-sur-Vaux (en 1348), puis à Grenoble (1346), à Angoulême (1350) pour ensuite s'installer près de Paris, à Essones (1354) et Saint-Cloud (1376) afin de pourvoir plus facilement à la demande croissante en papier des universités. En Allemagne, c'est en 1390, à Nuremberg, que s'installa le premier moulin à papier.

1.2. La gravure et l'imprimerie

En 1438, lorsque Gutenberg mit au point à Mayence la première presse à imprimer¹³, l'impression d'illustrations sur support papier avait déjà connu quelques succès à travers la gravure sur bois. Elle avait entre autres été utilisée en 1420 pour multiplier les images xylographiques¹⁴ de la *Bible des pauvres*. La *Biblia pauperum* contenait une quarantaine de tableaux qui ont souvent été reproduits en sculptures, peintures murales, verrines et ornements d'autels. De plus, face à l'imprimerie, le bois gravé avait comme principal avantage d'être de même hauteur que les caractères en plomb. La gravure fut donc rapidement insérée à côté du texte dans les espaces originellement laissés à l'intention des enlumineurs.

8. *Biblia pauperum*,
xv^e siècle

¹² À titre d'exemple, pour illustrer les besoins en bétail si l'on avait imprimé la Bible sur parchemin, Aloys Rupel a calculé qu'il aurait fallu 170 peaux et donc, pour que puissent être imprimés les 130 exemplaires tirés par Gutenberg, il en aurait fallu plus de 22 000 individus (René Ponot, « De l'influence de la technique », in *De plomb d'encre et de lumière*, Paris, La Documentation française, 1982, p. 228).

¹³ Je ne reviendrai pas sur l'historique de l'imprimerie par Gutenberg qui a déjà fait l'objet de nombreux écrits, mais tiens tout de même à citer quelques-unes de ses éditions : *Le Calendrier Astronomique* (1447), *Le Missel de Constance* (Missale Speciale) (av. 1450), *Les Lettres d'Indulgence* (1454-1455) et, la plus connue, *La Bible Gutenberg* ou *Bible en 42 lignes* (-1456).

¹⁴ La xylographie, qui consiste, comme son nom l'indique (xylo se traduit par bois), en une gravure sur bois, était apparue au vii^e siècle en Chine. Elle fut reprise en Europe environ 70 ans avant l'arrivée de la typographie (aux environs de 1440) pour imprimer des images religieuses, des cartes à jouer et des impressions « tabellaires ». D'après René Ponot, en Europe, l'essor de la xylographie ne peut être dissocié de l'apparition du papier (Combiar, Marc, Pesez, Yvette (sous la dir.), *Encyclopédie de la chose imprimée*, Retz, Paris, 1999, p. 537).

Mais cette même gravure manquait toutefois bien souvent de précision¹⁵ et vers la fin du xv^e siècle on vit apparaître une technique un peu plus fine pouvant la remplacer : la taille-douce qui consiste à burrer une plaque de cuivre. Quelques premiers essais — une *Cosmographie de Ptolémée* (Rome, 1478), les apports de Dürer¹⁶ pour cette technique de l'estampe ainsi que des essais par l'imprimeur Plantin et les graveurs Antoine et Jérôme Wierex de l'école d'Anvers — amenèrent cette dernière vers un succès qui durera près de deux siècles.

9. Albrecht Dürer, *Nemesis ou la Bonne Fortune*, c. 1502
Taille douce, 33,2 x 23,2 cm

À la fin du xvi^e siècle et au début xvii^e, la taille-douce, de même que la copie, était d'ailleurs très prisées dans les milieux bourgeois. L'enthousiasme était tel qu'Abraham Bosse, voulant éduquer le public intéressé à la copie, écrivit dans un petit traité, *Sentimens sur la distinction des diverses manières de dessin, peinture et graveure, et des originaux d'avec leurs copies*¹⁷, quelques chapitres sur ce qu'il faut entendre par original — « celui dont on ne peut trouver de semblable¹⁸ » —, copie, bonne copie, bonne gravure d'après original, etc., tout en étant conscient et respectueux des divers rapports entretenus à cette variété d'images. Bosse distingue en effet plusieurs publics : les peintres, les copistes ou encore les curieux non-praticiens, chacun s'adonnant ou non à reconnaître, avec ses moyens et connaissances, « les diverses manières des peintres et à discerner les originaux des copies¹⁹ ». Chez les curieux non-praticiens, qui constituaient la majorité des amateurs de tableaux, Bosse marque ainsi une différence entre les connaisseurs et les non-connaisseurs, ces derniers déclarant d'après lui trouver leur plaisir dans la simple vision de l'image qui pouvait aussi « servir d'ornement chez eux²⁰ ».

¹⁵ À cette époque la gravure sur bois se faisait en bois de fil, c'est-à-dire que le fil du bois était parallèle à la surface de la plaque à graver. Le ciseau rencontrait donc peu de résistance s'il se trouvait dans le sens du fil et avait en revanche du mal à se libérer du sens des fibres dès qu'il cherchait à prendre une autre direction.

¹⁶ Aux environs de 1500, Dürer produit quelques tailles-douces (entre autres Saint-Eustache et Némésis) dans lesquelles il associe à la linéarité du trait une combinaison successive de hachures qui permettent des effets perspectifs et des dégradés de lumière. Sa technique sera par la suite largement adoptée.

¹⁷ Bosse, Abraham, *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, dessein et graveure, et des originaux d'avec les copies*, Paris, chez l'auteur en l'Isle du Palais, sur le quay qui regarde la Mégisserie, 1649, in-12, avec privilège du Roy XIV réédité sous le titre *Le peintre converty aux règles de son art*, Paris, Hermann, 1964.

¹⁸ *Ibid.*, p. 120.

¹⁹ *Ibid.*, p. 124-126.

²⁰ *Ibid.*, p. 126.

En France, les grands amateurs d'estampes des XVII^e et XVIII^e siècles (les curieux non-praticiens connaisseurs) vont même chercher à rassembler l'œuvre entière d'artistes et de graveurs. Ainsi, les Crozat, les Mariette, chercheront-ils à « réunir l'œuvre complète de Marc-Antoine, dont les copies représentent alors les premières gravures éditées en France d'après Raphaël. L'abbé de Marolles, que le régent a chargé de la traduction de Vasari²¹, possède l'œuvre de Raphaël, qui ne compte pas moins de sept cent quarante gravures, auxquelles s'ajoutent les cinq cent soixante-dix de Marc-Antoine.²² »

Fortement encouragés par le bénéfice potentiel à tirer de ce large attrait pour la copie, qu'elle soit peinte ou gravée, des artistes comme Rubens et Van Dyck n'hésitent pas à embaucher des burinistes qui reproduiront leurs esquisses. Leur influence était répandue à travers l'Europe et, à ce titre, Rubens fut l'un des premiers artistes à exiger un droit de regard sur ce que devenaient ses œuvres. Il obtint même le monopole de la reproduction et de la vente de ses œuvres en France (1619), aux Pays-Bas (1620) et en Espagne (1630), alors qu'à cette époque la pratique était plutôt de reprendre l'œuvre d'un grand maître et d'en tirer librement des gravures. Son intervention dans l'édition eut aussi un grand impact. En effet, ami du bibliophile et imprimeur Balthasar Moretus (le gendre et successeur de Plantin), Rubens en vint à s'inté-

resser au livre alors que celui-ci lui proposa, en 1612, une collaboration. Il lui offrait de s'occuper de la création de pages titres de livres et lui accordait son entière confiance. Ainsi, Moretus n'intervint pas dans le travail de Rubens ce qui permit à l'artiste d'amener en retour un renouveau à la conception du frontispice. Jusque-là ce dernier n'avait pas d'impact visuel fort. Bien souvent on se contentait de placer symboliquement à travers des éléments typographiques quelques motifs architecturaux pour bien marquer le fait qu'il s'agissait de la porte d'entrée du livre. À cette conception élémentaire, Rubens cherchera plutôt à projeter le lecteur dans le climat du livre dès le frontispice²³. Il diminuera donc fortement

10. Urbain VIII, *Poemata*, Anvers, Moretus, 1634, in Folio, frontispice dessiné par Rubens et gravé par Cornelius Galle

²¹ Giorgio Vasari (1511-1574) a écrit *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes (La vita de' piu eccellenti pittori, scultori, ed architettori* – 1560-1570).

²² Recht, Roland, « La mise en ordre. Note sur l'histoire du catalogue », dans *Cahiers du MNAM*, n° 56-57, été-automne, 1996, p. 22.

²³ On peut noter que quelques artistes avaient avant Rubens déjà cherché à recréer l'univers du livre dans le frontispice, seulement leur façon de produire les frontispices n'a pas trouvé à sa suite le même écho. À titre d'exemple, nous pouvons citer deux frontispices que l'on retrouve dans les deux premières éditions de l'*Utopie* de Thomas Moore : le premier, anonyme datant de 1516 ; le second, des frères Holbein, datant de 1518. Les deux mettent en scène de façon différente une représentation cartographique de l'île d'Utopie (Marin, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard/Seuil, 1994, p. 352-353).

la portion de la typographie pour laisser plus de place à une décoration somptueuse. Les quatre cinquièmes de l'espace seront ainsi consacrés à des allégories pouvant recréer l'ambiance du livre.

En 1660, c'est toujours sous la forme de la gravure que parut *Theatrum Pittoricum*²⁴, le premier catalogue illustré pour un musée d'art. Publié à Anvers par David Téniers, il rendait accessible aux « amateurs d'arts » la collection de tableaux que l'archiduc Léopold Guillaume possédait dans son cabinet de la Cour de Bruxelles. Un petit texte introductif accompagnait les gravures :

« Les tableaux originels dont vous voyez ici les dessins ne sont point tous d'une mesme forme, ni de pareille grandeur, pour cela il nous a été nécessaire de les éгалer, pour les réduire à la mesure des feuillets de ce volume, à fin de vous les présenter sous une plus convenable façon. Si quelqu'un désire de connaître la proportion des originaux, il pourra la compasser en conformité des pieds ou palmes, qui sont marqués en marges.²⁵ »

11. David Teniers, *Le Théâtre des Peintures - Theatrum Pictorium ...* frontispice, Anvers, vers 1660

12. David Teniers, *Le Théâtre des Peintures - Theatrum Pictorium ...* frontispice, Bruxelles, réédition de 1684

Cette note dans un premier temps plus explicative qu'introductive mettait bien en perspective la métamorphose associée à la reproduction — qualité que Malraux reprendra près de

²⁴ Que l'on nomme aussi *Theatrum pictorium* (voir Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, Paris, Circé, 1996) ou *Theatrum Picturarum* (voir Recht, Roland, *op. cit.*, p. 26).

²⁵ Téniers, David, *Le Théâtre des peintures*, Anvers, 1673, in Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 49.

trois siècles plus tard dans son musée imaginaire²⁶. Sa suite, une description du cabinet et des tableaux s'y trouvant, permettait par ailleurs de raccrocher chacune des reproductions présentées à la réalité externe des pages, à leur référence.

La taille-douce que Dürer, Rubens et Téniers mirent à profit présentait toutefois un inconvénient d'importance : elle augmentait les frais d'impression car il n'était pas possible d'imprimer en une seule étape l'illustration et le texte. Cet inconvénient qui avait ralenti son installation première sera aussi celui qui, à partir de la fin du XVII^e siècle, fera en sorte qu'elle sera détrônée de sa position. Le public était à cette époque de plus en plus friand du livre illustré. Au XVIII^e siècle, les œuvres présentées dans les salons étaient bien souvent gravées afin d'être vues par le plus grand nombre. Il faut dire qu'à l'époque, le rapport à la copie ou à la reproduction était tout autre que celui d'aujourd'hui²⁷. Chardin lui-même aurait effectué des copies de ses tableaux²⁸ et ce de façon si exacte qu'il est quasi impossible, sinon pour l'expert, d'en identifier la première version. Chardin n'était d'ailleurs aucunement réfractaire à ce que d'autres reproduisent ses tableaux sous forme de gravure afin de satisfaire le plus grand nombre d'amateurs²⁹. « Le public avide de ses tableaux, et l'auteur ne peignant que pour son amusement et par conséquent très peu, a recherché avec empressement pour s'en dédommager les estampes gravées d'après ses ouvrages³⁰. »

13. Pierre Filliot, gravure d'après *La Dame prenant son thé* de Chardin

²⁶ Malraux, André, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Skira, 1947.

²⁷ On distinguera la copie de la reproduction par leur faire : la copie étant rattachée à un faire manuel, la reproduction à un faire technique.

²⁸ Non seulement Chardin copiait ses propres tableaux mais, autour de lui, on conseillait pour apprendre à peindre et à copier la nature, de copier les tableaux de Chardin. Ainsi Diderot disait-il : « Si je destinais mon enfant à la peinture, voilà le tableau que j'achèterais. « Copie-moi cela, lui dirais-je, copie-moi cela encore. » Mais peut-être la nature n'est-elle pas plus difficile à copier. » (Diderot, Denis, *Œuvres complètes*. Tome dixième - 1. Beaux-Arts, arts du dessin (salons), éditées par Jules Assézat. Paris, Garnier frères, 1876, p. 194-195, repris in www.agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Chardin--Chardin_coloriste_de_la_peinture_par_Denis_Diderot).

²⁹ D'après Katie Scott, Chardin aurait même exposé les gravures faites de ses tableaux à côté de ces derniers (Scott, Katie, « Chardin multiplié », dans catalogue *Chardin exposition 1999-2000*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, repris par Robic, Jean-François, « Diffusion et reproductibilité », dans *L'Art dans son temps*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 35-36).

³⁰ La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la Peinture en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1747].

En 1749, Pierre-Jean Mariette dans son *Abécédario* souligne d'ailleurs le rapport entretenu à ces gravures : « Les estampes qu'on a gravées d'après les tableaux de M. Chardin (...) sont devenues des estampes à la mode (...). Le gros public revoit avec plaisir des actions qui se passent journellement sous ses yeux dans son ménage.³¹ »

Par ailleurs, à la même période, les ouvrages de références, les dictionnaires, les encyclopédies qui apparurent au milieu du siècle se construisirent eux aussi autour d'illustrations (*l'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert — 1751-1772 ; *l'Histoire Naturelle* de Buffon — 1749). Il fallait donc trouver une solution de rechange à ce procédé esthétiquement efficace mais beaucoup trop onéreux.

C'est l'anglais Thomas Bewick qui arriva avec une solution, la taille en bois de bout, aux alentours de 1775. En fait, il remplaçait la gravure en bois de fil — qui n'avait jamais été complètement abandonnée — pour la gravure en bois de bout. Cette technique travaillait la planche perpendiculairement au fil du bois et ainsi, face à une texture beaucoup plus homogène que celle du « bois de fil », il était possible à l'aide des instruments de la taille-douce d'en obtenir un résultat tout aussi fin. Elle était imprimée sur un papier sans vergures, le papier vélin³² mis au point dans les années 1750 par l'imprimeur anglais John Baskerville³³ et qui correspondait d'ailleurs tout à fait au goût de l'époque pour les surfaces soyeuses et sans aspérités.

La gravure en bois de bout fut utilisée jusqu'au tournant du XX^e siècle du fait de la qualité de son rendu et de sa simplicité d'opération. Ce retour à la gravure sur bois permettait, comme pour la taille en bois de fil, d'insérer l'image à travers le texte typographique et ainsi d'imprimer la page en un seul passage.

³¹ Mariette, Pierre-Jean, *Abécédario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, tome 1, Paris, J.-B. Dumoulin, 1853-1862 [1749], p. 359, texte accessible en ligne sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202240x>.

³² Ce papier tire son nom de sa ressemblance au vélin animal, la peau lisse et fine du veau mort né avec laquelle on fabriquait des parchemins de grande qualité.

³³ La fabrication du papier vélin consistait d'abord en un changement dans la forme à puiser — la toile est finement tissée en argent (plus tard en laiton) — rendu possible grâce aux avancées dans la technique du tréfilage métallique.

1.3. La mécanisation de l'imprimerie : industrialisation de l'image reproduite

Huit ans après l'introduction dans l'imprimerie de la taille en bois de bout, la presse à un coup vit le jour (1783). Cette presse permettait d'imprimer une page en un seul coup (comme son nom l'indique) plutôt que par demi-pages, soit l'impression de six cents feuilles par jour, quantité qui put être quintuplée suite à une amélioration de la presse apportée aux environs de 1800 par Lord Stanhorpe et Guillaume Haas fils. On pouvait alors imprimer près de trois mille feuilles par jour. Ce n'est que l'aube du XIX^e siècle et les débits d'impression commençaient réellement à augmenter.

En 1803, John Gamble et les frères Foudrinier perfectionnèrent, à l'aide du mécanicien Bryan Donkin³⁴, la machine mécanique à papier que Louis Nicolas Robert avait fait breveter en décembre 1798³⁵ et en firent une vraie machine à papier en continu, ce qui permettait de mieux fournir à la demande croissante des imprimeurs pour ce support.

La même année, suite à un changement dans le mode d'encre — on passa d'un encre par balles à un encre par rouleaux — Koenig pu contribuer à son tour à l'imprimerie en remplaçant les plaques d'impression par un cylindre. Ce principe fut repris et amélioré en 1814 avec la presse à vapeur deux cylindres. C'était là la première motorisation des techniques d'impression.

Mais à cette époque, en plus de faire face à une carence en matières premières (la chiffe) due à la demande croissante en papier, le processus d'impression ne pouvait aller à vitesse constante puisqu'il fallait sans cesse alimenter manuellement les presses en papier — qui était alors systématiquement distribué en feuilles. Il faudra attendre 1844 pour que Keller, un tisserand allemand, redécouvre³⁶ l'intérêt de l'emploi de la cellulose de bois dans la fabrication de la pâte à papier, 1847 pour que Voelter mette au point un procédé industriel de réduction du bois en pâte et 1850 pour que le papier soit enfin disponible en bobines. Ces

³⁴ André, Louis, « Une révolution de papier : le papier et la seconde révolution du livre », in *Revue Française d'histoire du livre*, n° 106-109, 2000, Genève, librairie Droz, 2001, p. 219-230.

³⁵ La petite histoire raconte que Gamble, beau-frère de l'imprimeur Didot qui avait racheté le brevet de Louis Nicolas Robert, aurait volé les plans de la machine et en aurait déposé le brevet en Angleterre. Un nouveau brevet était aussi déposé en 1803, une fois les améliorations apportées.

³⁶ En 1719, Réaumur avait présenté à l'Académie des sciences un rapport exposant la possibilité d'utiliser la cellulose de bois dans la fabrication du papier. Ce rapport resta toutefois sans suite.

innovations successives ont permis à William Bullock, en 1863, de déposer le brevet de la première presse rotative à bobine qui sera finalement effective en 1865.

1.4. La photographie

Pendant cette période d'industrialisation rapide, on vit aussi poindre la photographie, une innovation qui allait avoir non seulement un impact dans la façon technique de reproduire l'image mais aussi et plus essentiellement dans les attentes et le rapport entretenu à cette image reproduite.

Tout a débuté par les expériences auxquelles Nicéphore Niépce se consacra entre 1816 et 1824. À travers celles-ci, il cherchait d'abord à obtenir sur une plaque de métal ou de verre la gravure d'une image stable qui pourrait être imprimée à l'encre grasse, un peu comme pour la taille-douce ou la lithographie. Cette dernière technique fut fortuitement découverte par Aloys Senefelder (1796) qui en tentait de mettre en relief par l'acide une pierre lisse plutôt qu'une plaque de cuivre³⁷ — mais sans avoir été esquissée manuellement (au burin ou au crayon gras).

À travers ses recherches, Niépce voulait être « capable de reproduire automatiquement les gravures sans avoir recours à l'intervention de la main de l'homme³⁸ ». Il s'agissait en fait de découvrir une méthode lui permettant de se passer de la main de son illustrateur-graveur, son fils Isidore qui dut le quitter en 1814 pour l'armée de Louis XVIII. Après plusieurs essais plus ou moins concluants — l'emploi de sel d'argent permet de graver une image mais elle se conserve mal, elle manque de netteté et présente les blancs et noirs inversés de la forme négative — il réussit finalement à tirer quelques images en utilisant comme substance photosensible, le bitume de Judée. Il baptisa son procédé « héliographie ».

³⁷ La lithographie repose sur la répulsion mutuelle de l'huile (que l'on retrouve dans les encres grasses) et de l'eau. Elle consiste d'abord à dessiner sur la pierre à l'aide d'un crayon gras ou d'une plume trempée dans une encre grasse (dite lithographique) qui gardera, suite à un mouillage de la pierre, l'encrage fait par un rouleau encreur. Un papier sera ensuite posé sur la plaque de pierre et le dessin pourra alors, suite à un pressage, y être imprimé.

³⁸ Tel qu'inscrit dans la correspondance entretenue entre Nicéphore Niépce et son frère Claude (cité in Amar, Pierre-Jean, *La Photographie, histoire d'un art*, Aix-en-Provence, Edisud, 1993).

En 1829, Niépce accepte de s'associer à Jean-Louis Mandé Daguerre à qui il fera profiter de son invention à travers l'écriture de sa *Notice sur l'héliographie*. À la mort de Niépce (1833), Daguerre, qui avait réussi la transformation de l'argent des plaques sensibles en iodure d'argent, et qui avait découvert que l'emploi des vapeurs de mercure améliorait le développement de l'image gravée par la lumière (circa 1831), était sur la voie de trouver une solution au problème de la fixation permanente des images. Il trouva la solution en 1837 : le lavage à l'eau salée permettait d'arrêter le travail de la lumière sur la plaque sensible. Suite à cela, il chercha à diffuser son invention qui ne connut de réel succès qu'en 1839, suite à une intervention d'Arago³⁹ de l'Académie des sciences⁴⁰.

Au même moment, deux autres hommes travaillaient eux aussi à cette invention : William Henri Fox Talbot en Angleterre et Hippolyte Bayard en France. Talbot travaillait sur les propriétés des sels d'argent à la suite de son compatriote, conseiller et ami, le physicien et chimiste Sir John Herschell qui a entre autres découvert, en 1819, l'aptitude de l'hyposulfite de sodium à dissoudre les sels d'argent. Cette découverte permet à Talbot de réaliser dès 1834 ses premiers « dessins photogéniques » (*photogenic drawings*) qui consistent en des images obtenues sur un papier sensibilisé par le mélange du chlorure d'argent et du nitrate. De plus, en s'intéressant à l'acide gallique, dont les propriétés lui ont été transmises par Herschell, il parvient à résoudre le problème du développement de l'image latente ce qui permet d'écourter le temps de pose d'une heure à quelques minutes ou dizaines de secondes. Il donnera le nom de calotype à son procédé, lequel a pour support un papier enduit de nitrate d'argent, d'acide acétique et d'acide gallique. Pendant la pose, la lumière impressionne les sels d'argent mais l'image n'apparaît pas sur le papier (c'est ce qu'on appelle l'image latente⁴¹). Ce n'est que suite à un « développement » dans l'acide gallique, qui accélère la réaction, que les sels d'argent se noirciront là où ils ont été impressionnés. Ce développement permet d'obtenir avec facilité un négatif papier à partir duquel il sera finalement possible de procéder au transfert

14. William Henri Fox Talbot,
Two delicate plant fronds,
Photogenic drawing, vers 1839

³⁹ François Arago, astronome, physicien et homme politique français était le principal locuteur des avancées techniques des débuts de la photographie à l'Académie des sciences.

⁴⁰ Le 7 janvier 1839, Arago fait une démonstration de l'invention, mais il n'en révéla le procédé qu'en un deuxième temps, lors d'une conférence présentée le 19 août 1839.

⁴¹ Le terme d'image latente apparaît le 23 septembre 1840 dans le journal de Talbot.

sur positif⁴². Ainsi, le calotype — brevet n° 8842 datant du 8 février 1841 pour l'Angleterre et du 20 août de la même année pour la France —, par l'utilisation du système négatif/positif⁴³, par son mode de développement et par la possibilité de reproduction infinie de l'image qu'il offre, marquera les bases de la photographie moderne.

Pour sa part, Hippolyte Bayard met au point, suite à la présentation des travaux de Daguerre par Arago, un procédé permettant l'impression sur papier de l'image. Sa méthode ne fût pas dévoilée à l'Académie des sciences mais elle réussit tout de même à attirer l'attention lorsqu'il présenta dans une exposition de peinture qui a lieu à Paris en juin 1839, une série de trente images photographiques. Ce fut la première exposition de photographies à laquelle la presse parisienne s'intéressa énormément. L'Académie des beaux-arts trouvera elle aussi dans l'invention de Bayard une grande valeur. Contrairement au procédé de Daguerre, ses images ont « ...l'avantage inappréciable et unique (...) d'être fixées sur le papier (...) et peuvent se porter en voyage, se classer dans un album, se passer de main en main sans s'altérer par le temps, sans s'effacer par frottement. ⁴⁴».

1.5. La gravure ou l'édition photographique

À partir de cette période de mise en place de la photographie, il s'installera une double attitude face à l'intégration de l'image photographique dans l'imprimerie. Soit on poursuivra avec la gravure tant qu'un réel moyen permettant l'impression en une seule étape de l'image et du texte ne s'avère concluant, soit on intégrera dans le livre des tirages photos développés spécialement pour chacun des ouvrages. Chacune des deux approches, qui mettra en place une industrie lui étant propre, est d'ailleurs fortement liée au *medium* photographique utilisé.

En effet, les premiers livres réalisés suite à la découverte de la photographie utilisaient comme moyen d'enregistrement le daguerréotype. Le tout premier ouvrage est dû à N.M. Paymal-Lerebours qui, dès 1839 — autrement dit dès qu'il eut connaissance de l'existence de l'invention de Daguerre — envoya exécuter des prises de vue des plus grands monuments d'Afrique,

⁴² En août 1839, dans une allocution faite à la British Association de Birmingham, il utilise l'expression suivante : « ...a transfer or reversed image... » pour aborder ses recherches sur le transfert du négatif au positif.

⁴³ Tout comme pour le nom de « photographie », les termes de « positifs » et de « négatifs » ont été suggérés par Sir John Herschell

⁴⁴ *Académie des beaux-arts*, 2 novembre 1840, cité in Amar, Pierre-Jean, *op. cit.*, p. 22.

d'Europe et d'Amérique. À leur retour, les plaques daguerriennes étaient reportées sur cuivre par des graveurs (en taille-douce) afin de permettre la multiplication de l'image — ce que ne permettait pas l'unicité de la plaque daguerrienne. Les graveurs enrichissaient par ailleurs les gravures de quelques éléments : animaux, nuages, promeneurs qui permettent de donner un caractère plus vraisemblable et moins minéral à l'image. Enfin, en 1841-1842, les cent onze planches gravées, au-dessous desquelles la mention « d'après photographie » était portée, furent toutes regroupées et imprimées dans un même ouvrage, *Excursions daguerriennes. Vues et monuments les plus remarquables du globe*, par l'imprimerie parisienne Rithers & Goupil. L'éditeur Lerebours recommença l'expérience quelquefois (Paris et ses alentours en Daguerrotypage...) et fut suivi par quelques autres, et notamment par de nouveaux photographes intéressés par la méthode.

Ainsi, la maison Goupil travailla avec de nombreux graveurs dont Henriquel-Dupont, Calamatta, Jazet, Cottin, François, les frères Varin, Mercuri, Waltner qui reproduisirent plusieurs peintres reconnus allant de Raphaël à Fragonard, de Botticelli à Gainsborough, de Michel-Ange au Titien et des peintres plus contemporains ayant marqué les esprits lors des Salons des beaux-arts. Ces gravures furent ensuite adaptées, soit pour être éditées sous forme de livre (en 1870, la maison Goupil a publié cinq monographies consacrées à Raphaël, Delaroche, Vernet, Gérome et Scheffer), soit pour être reprises sous forme de « publication photographique d'œuvres destinées à être accrochées à un mur⁴⁵ » dont les gravures de Raimondi d'après Raphaël.

Le procédé de Daguerre comportait toutefois de gros défauts : son coût élevé, la petite taille de la plaque imprimée et peut-être surtout sa fragilité en limitaient son exploitation efficace. De plus, l'image étant unique, elle impliquait forcément un double travail — celui du photographe et celui du graveur. Hippolyte Fizeau, qui travaillait pour Lerebours, chercha à dépasser ce dernier handicap et se servit directement de la plaque comme matrice. Il réussit ainsi à imprimer pour les *Excursions daguerriennes* l'image de *L'Hôtel de ville de Paris* sur feuille de papier mais le support

15. Hippolyte Fizeau, *L'Hôtel de ville de Paris*, gravure d'après daguerrotypage publié dans *Les excursions daguerriennes* : 1841

⁴⁵ www.culture.gouv.fr/GOUPIL/FILES/ARTS_APPLIQUES.html (page consultée le 15 octobre 2006).

matriciel restant le même et comportant les mêmes handicaps (coûteux, petit et fragile), son expérimentation, qui ouvrait pourtant une porte à la reproduction en série de l'image, demeura assez marginale.

Le second mode d'illustration livresque s'est construit autour du calotype. Son initiateur ne fut autre que l'inventeur même du calotype, William Henri Fox Talbot. Après avoir mis au point son procédé photographique, il eut en effet l'idée d'en présenter toutes les possibilités et avantages dans une publication, *Pencil of Nature*⁴⁶. L'édition commencée en juin 1844 pour se terminer en avril 1846, comprenait en tout six fascicules in-folio. Se voulant didactique, Talbot présentait en accompagnement d'explications pratiques sur la prise de vues, des photographies originales que son atelier avait pris soin de coller sur la page de gauche. En tout, la publication comporta vingt-quatre images⁴⁷. Le calotype, souple, rapide d'exécution, peu fragile et permettant par son procédé négatif la multiplicité d'impressions du positif, donna à Talbot la

16. Talbot, William Henri Fox
Pencil of Nature, 1844

chance de tirer les images nécessaires aux quelques cent quinze exemplaires publiés⁴⁸. Les images représentaient non seulement des monuments, des natures mortes ou des scènes de la vie quotidienne prises autour de Lacock Abbey, mais elles reproduisaient aussi, et pour la première fois, des œuvres d'art.

Ainsi, la onzième planche de *Pencil of Nature* « copie d'une épreuve lithographique » représentait-elle une gravure du tableau *Étude de 35 têtes d'expressions* de Louis Léopold Boilly. Cette

⁴⁶ Talbot publia aussi d'autres livres dont *Sun Pictures of Scotland* (1845) retraçant en 23 images le périple du poète et romancier Walter Scott et *Annals of the Artists of Spain* (1848) de Sir W. Shirling qui comportait 66 calotypes. Selon Michel Frizot, *Pencil of Nature* devrait plutôt être perçu comme un porte-folio que comme un livre de photographies. (Entrevue de Michel Frizot dans « Mat ou Brillant ? » émission *Surpris par la nuit* diffusée le 8 novembre 2005 à 22 h 30 (l'émission était réalisée par Angélique Tibau et animée par Natacha Wolinski. Y participaient, outre Michel Frizot, Martin Parr et Serge Plantureux).

⁴⁷ Au départ Talbot avait l'intention d'insérer une cinquantaine d'images dans *Pencil of Nature* mais, compte tenu de la lenteur de l'impression — il ne pouvait obtenir que 15 tirages par jour — il dut se limiter à 24 images.

⁴⁸ La fabrication quasi artisanale du livre (sauf pour l'impression) a contraint Talbot à ce petit tirage. D'après Michel Frizot (in Frizot, Michel (sous la dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Adam Biro, Larousse, 2001), 285 exemplaires auraient été tirés pour le premier fascicule mais, compte tenu du coût très élevé par rapport aux autres publications illustrées de l'époque et de la difficulté à fournir une parution régulière, Talbot aurait considérablement diminué sa production. Le nombre de 115 exemplaires est donné par Sir Robert Lassam, conservateur du musée Talbot. Aujourd'hui on ne connaîtrait plus qu'une quinzaine d'exemplaires préservés à travers le monde. (Amar, Pierre-Jean, *op. cit.*, p. 36). Selon Frizot le nombre d'exemplaires publiés serait de 130. Il en resterait aujourd'hui une trentaine.

reprise mécanique d'une œuvre permettait à Talbot d'exposer avec quelle facilité il est possible, en utilisant la photographie, de reproduire, agrandir ou réduire une œuvre d'art. Son exemple, tout comme les reproductions d'œuvres d'art qui seront produites dans les années suivantes, était fait d'après une gravure lithographique qui, elle, reproduisait le tableau original. Les émulsions photographiques n'étaient alors pas suffisamment opérantes pour que la gradation des teintes du tableau — celles que nous percevons à l'œil nu — soit rendue efficacement.

En France, c'est l'industriel lillois Louis-Désiré Blanquart-Evrard qui intégrera l'image photographique dans le livre, suite à une amélioration portée au calotype de Talbot (1847)⁴⁹ et suite à la découverte dans l'albumine⁵⁰ d'une solution qui lui permettait d'« industrialiser » le tirage sur papier (1851). Dans la première communication qu'Arago lit à l'Académie des sciences, le 27 janvier 1847, il présente ses intentions :

« La facilité d'exécution, la certitude de l'opération, l'abondante reproduction des épreuves, voilà trois éléments qui doivent dans un temps prochain faire prendre à cette branche de [la] photographie une place importante dans l'industrie. [...] elle procurera [...] aux historiens, aux archéologues, aux artistes enfin des vues pittoresques, des études d'ensemble et de détail des grandes œuvres de l'art antique et du Moyen Âge, dont les rares dessins ne sont le partage que du petit nombre.⁵¹ »

Son intention était donc bel et bien de mettre au point un procédé efficace permettant de multiplier les chefs d'œuvre de l'histoire et de les rendre accessibles à tous.

⁴⁹ En bref les améliorations portées par Blanquart-Evrard sont les suivantes : 1) afin d'éviter que les solutions soient étendues irrégulièrement sur le papier — comme c'était souvent le cas lors de l'application au pinceau —, il fait flotter le papier sur la solution afin d'en imprégner la surface régulièrement (c'était la technique employée par Bayard) ; 2) il sépare la phase d'application des sels d'argent et la phase de révélation par l'acide gallique de l'image latente, ce qui permet de réduire considérablement le temps d'exposition ; 3) il utilise un papier français qui est plus épais, moins granuleux et dont la pâte est plus cohérente, ce qui permet de mieux capter les subtilités lumineuses. Ces améliorations simplifient le calotype de Talbot, le rendant plus précis et plus apte à une application industrielle.

⁵⁰ En 1847, Nièpce de Saint-Victor présenta à l'Académie des sciences les possibilités qu'offrait l'albumine pour la photographie : le blanc d'œuf pouvait servir de substratum aux sels d'argent. Le procédé qu'il proposait était de recouvrir une plaque de verre d'albumine. Ce procédé avait comme avantage de permettre la préparation de la plaque deux semaines à l'avance et d'obtenir une image plus fine. L'inconvénient était toutefois l'allongement du temps de pose : entre 10 et 20 minutes. Par l'emploi de la plaque de verre, Nièpce de Saint-Victor se trouva par ailleurs être l'inventeur du négatif transparent.

⁵¹ Blanquart-Evrard, Louis-Désiré, « Procédés employés pour obtenir les épreuves de photographie sur papier », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences* (CR), 27 janvier 1847, t. XXIV, p. 117-123, cité in Mondenard, Anne de, *La Mission héliographique*, Monum, éditions du Patrimoine, 2002, p. 27.

17. Alexis de Lagrange,
temple hindou moderne,
dans Louis Désiré Blanquart-Evrard,
*Album Photographique
de l'artiste et de l'amateur*, 1851

En 1851, Blanquart-Evrard publiera un *Traité de la photographie sur papier* dans lequel seront exposés dans le détail les perfectionnements apportés au procédé photographique. La même année, il ouvrira à Loos-lès-Lille la première imprimerie photographique. Grâce à la rapidité de son mode d'impression — il peut tirer jusqu'à trois cents épreuves par jour —, Blanquart-Evrard produira dans son imprimerie toute une série d'ouvrages dans lesquels chacun des tirages sera collé à la main. Pendant ses quelques années d'activité, l'imprimerie entamera (certains n'étant jamais terminés) la publication de vingt-six recueils de photos collées sur carton dont plusieurs reproduisent des monuments, des sculptures et des peintures : *Album photographique de l'artiste et de l'amateur* (le premier livre édité par Blanquart-Evrard — un échantillonnage des avantages de la photographie avec vues d'un temple hindou, d'un fragment du Parthénon, d'un panneau de Van Eyck, etc.), *Mélanges photographiques* (1851-1853 — vues et peintures de Paris et Venise par Marville et Walther), *L'art religieux : architecture et sculpture* (1853-1854 — prises de vues par Marville, Bayard et Renard), *L'art contemporain* (1854 — Vues de Bayard et Renard sur le Salon de 1853), *L'art religieux : peinture, dessins originaux et gravures célèbres*, *Œuvres de Nicolas Poussin*, etc.

Cependant malgré les améliorations apportées au calotype, l'imprimerie de Blanquart-Evrard fait face aux mêmes problèmes qu'avait rencontré l'atelier de Talbot en 1847 : après près de cinq années d'activité, l'entreprise était largement déficitaire et dut fermer ses portes. Les problèmes principaux relevaient du coût associé à la production d'un ouvrage. L'imprimerie photographique était beaucoup plus onéreuse que la fabrication d'un livre illustré de gravures ou de lithographies⁵² parce que chaque image exigeait d'être tirée, coupée et finalement collée à la main. En somme, le livre photographique, compte tenu de son coût, n'était donc pas accessible à tous et, à l'époque, il ne sut trouver un public suffisant dans les cercles susceptibles d'y être intéressés, celui des artistes, des amateurs, des historiens et des scientifiques.

⁵² La lithographie s'imposa commercialement dans l'imprimerie en 1815 lors de l'installation à Paris par le comte Lasteyrie d'un atelier imprimant des plans de travaux de ville et en 1816, toujours à Paris, lorsque Engelmann se lança dans la production d'estampes artistiques (cf. Ponot, René, *op. cit.*, p. 243).

Ces apparentes difficultés n'empêcheront pas d'autres entrepreneurs de poursuivre le développement amorcé⁵³. En effet, de simples ateliers se transformèrent en de véritables entreprises éditoriales qui proposèrent à la fois des épreuves photographiques, des vues topographiques, mais aussi des catalogues ou des reproductions d'œuvres d'art. La maison Goupil mais aussi d'autres maisons européennes spécialisées telles, Frith à Londres (fondée en 1856), Braun à Donach en Allemagne (1859), Alinari Editori Fotografi à Florence (1854) profitèrent d'ailleurs des nouvelles avancées techniques que connaîtra la photographie à partir de 1851.

Cette année-là, en effet, une première modification dans la préparation du négatif sera à l'origine d'une succession d'autres améliorations qui mèneront à la photographie moderne. Cette modification était le remplacement sur le négatif verre de l'albumine par le collodion humide, une solution de nitrocellulose, vendue en pharmacie sous le nom de coton-poudre, mélangée à l'alcool et à l'éther. Cette amélioration apportée par Scott Archer permettait d'accélérer le temps de pose. Il suffisait alors d'environ trente secondes à deux minutes pour saisir l'image sur la plaque de verre recouverte. Cette technique permettait également d'obtenir des positifs directs en noircissant un côté de la plaque et en blanchissant le verre à l'acide nitrique. Cependant ces positifs⁵⁴, comme ceux du daguerréotype, étaient uniques et, même s'ils présentaient une image très fine, leur usage n'avait pas grand intérêt pour une diffusion massive de l'image photographique. De plus, la préparation au collodion humide et sels d'argent devait être fabriquée et posée sur la plaque de verre juste avant la prise de vue, ce qui n'était pas compatible avec tout un pan des missions photographiques qui demandaient mobilité et flexibilité⁵⁵.

En 1855, J.-M. Taupenot proposera pour régler ce dernier problème de mélanger de l'albumine au collodion. Les plaques seront alors d'utilisation sèche, mais le temps de pose redeviendra un peu plus long. En 1864, W.B. Bolton et B.J. Sayce amélioreront à nouveau le procédé par l'adjonction de bromure de cadmium, ce qui permettra à la Liverpool Dry Plate and Photographic Company de se lancer dans la fabrication industrielle des plaques sèches.

⁵³ Une liste détaillée de tous les éditeurs et marchands d'imprimés jusqu'au XIX^e siècle en Europe et dans les Amériques a été établie par Peter Fuhring. Ce travail est hébergé sur le site de l'université de Binghamton (USA) : <http://bingweb.binghamton.edu/~gmckee/Fuhring/List.html> (site consulté le 18 juin 2006).

⁵⁴ Ils portent le nom d'« ambrotype » provenant soit du grec *ambrotos* — impérissable — soit d'après le nom de James Ambrose Cutting qui a fait breveter à son nom l'invention de Scott Archer.

⁵⁵ Il y eut quelques photographes au collodion humide « ambulants », mais la plupart des utilisateurs travaillaient principalement dans leurs ateliers.

Mais l'amélioration décisive sera apportée par Richard Leach Maddox qui, gêné par les vapeurs d'éther que produit le collodion, remplacera celui-ci par de la gélatine. Le *British Journal of Photography* publiera sa découverte en 1871, ce qui permettra à d'autres chercheurs, dont Burgess (1873), Hennett (1873), Bennet (1878) et George Eastman, de l'améliorer. Ce dernier industrialisa d'ailleurs le procédé en mettant au point la première machine à étendre les émulsions sur verre, support qui sera bientôt remplacé par le celluloïd (Carbutt⁵⁶ – 1888) et enfin par l'acétate de cellulose (George Eastman et Henri Reichenbach – 1889), des supports transparents mais plus souples.

Ces améliorations servirent énormément l'édition photographique en lui permettant d'obtenir des images de meilleure qualité et des prises de vues jusqu'alors difficiles à obtenir compte tenu de la durée des temps de pose. Elles furent aussi appuyées par la recherche de méthodes de tirage plus efficaces. Les procédés photomécaniques, qui s'inspiraient fortement de la gravure ou de la lithographie, furent mis à contribution dans cet effort.

1.6. Les procédés photomécaniques

Premier éditeur et auteur d'un livre contenant des photographies, Talbot a aussi été l'un des premiers à chercher un moyen photomécanique pour imprimer ses images. En 1852, il déposa un premier brevet portant sur un procédé de gravure photographique (*photographic engraving process*). Celui-ci produisait une plaque *intaglio* qui allait permettre d'imprimer la photographie avec une encre stable et selon les méthodes classiques de l'imprimerie. En 1858, il déposa un nouveau brevet pour un procédé plus élaboré, la gravure photoglyphique (*photoglyphic engraving*) qui s'avère être un ancêtre direct des procédés de photogravure que nous connaissons aujourd'hui. Mais, malgré l'efficacité de ses procédés, et malgré un prix obtenu à l'Exposition internationale de Londres de 1862, Talbot ne parvint pas à les commercialiser ni à en imposer les principes à l'étranger.

⁵⁶ Le celluloïd aurait d'abord été inventé par Alexander Parkinson, en 1861, mais son usage n'était alors pas photographique.

En 1869, Jules Joly-Grangedor s'étonnait encore :

« Comment se fait-il, nous dira-t-on, que, malgré les nombreuses tentatives déjà faites par tous ceux qui ont pressenti depuis longtemps l'avenir réservé à la photographie, les livres d'art, les journaux illustrés, le commerce des estampes, n'aient point encore profité dans une large mesure du bénéfice de ces méthodes inattendues qui permettent, avec d'énormes réductions de prix, la production presque illimitée d'images de toute nature et d'une incontestable valeur ? C'est que le rôle des procédés vraiment industriels, dans cette production est encore trop restreint.⁵⁷ »

Voilà la conclusion à laquelle on en venait à l'époque, et ce n'était pourtant pas faute d'efforts pour trouver une solution aux problèmes liés à la production industrielle des photographies. En effet, en 1856, était lancé, sous l'égide de la Société française de photographie, par Monsieur le duc de Luynes — un amateur de photographie et d'art — un concours qui récompenserait, d'une part, le meilleur procédé photomécanique proposé et, d'autre part, la méthode de tirage chimique qui permettrait d'obtenir des images réellement inaltérables. Les principaux concurrents pour l'invention photomécanique étaient Charles Berchtold, Paul Prescht, et les deux finalistes, Charles Nègre et Alphonse Poitevin. Charles Berchtold proposait la première méthode tramée, composée d'une trame mécanique mi-linéaire ; Paul Pretsch la photogalvanographie, une méthode pourtant commercialisée à Londres depuis 1856, mais qui s'avérait trop compliquée ; Charles Nègre, son procédé d'héliogravure donnant des résultats magnifiques mais beaucoup trop lent et surtout très complexe ; et Alphonse Poitevin, la photolithographie, un procédé très près de la lithographie. Ce dernier demeurait d'ailleurs semi-artisanal. Malgré des tirages de cinq cents à mille cinq cents épreuves par lithographie et un coût allant entre 23 et 70 centimes l'épreuve selon la commande, il ne permettait pas de tirer un grand nombre d'épreuves par jour. En moyenne, la photolithographie permettait le tirage de huit à dix épreuves par heure, un rendement qui demeurait insuffisant pour concurrencer l'imprimerie. Quoiqu'il en soit, l'imprimeur Lemercier acheta tout de même en 1857 le brevet de Poitevin ainsi que son matériel. Disposant de plus grands ateliers et d'un personnel plus important, il pensait réussir à en augmenter la productivité. Il s'en servit pendant quatre années pour illustrer des ouvrages sur les expéditions d'exploration scientifique de Lottin, Laval et Trémaux en Afrique et au Moyen-Orient, jusqu'à ce qu'il achète l'exclusivité

⁵⁷ Joly-Grangedor, Jules, « Les Derniers progrès de la photographie », *Gazette des Beaux-Arts*, 1869, p. 447-461, cité in Rouillé, André, *La Photographie en France 1816-1871*, Paris, Macula, 1989.

pour la France de l'albertype⁵⁸ dont l'efficacité était deux fois supérieure. Poitevin exploita par ailleurs lui-même son invention en se reconvertissant en imprimeur lithographe.

En ce qui concerne le deuxième prix, pour une méthode de tirage chimique permettant d'obtenir des images durables, c'est aussi Alphonse Poitevin qui, en 1862, reçut le prix pour son procédé au charbon⁵⁹. Poitevin s'appuyait sur le travail de l'Écossais Mungo Ponton qui avait mis à jour en 1839 la capacité sensible du bichromate de potassium lorsqu'exposé à la lumière.

Poitevin enduisait la surface du papier d'une gélatine bichromatée et d'une poudre de charbon qui avait comme principale qualité de donner aux images obtenues des tonalités riches et veloutées. Le procédé au charbon, simplifié par l'Anglais Joseph Wilson Swan, en 1864, fut alors utilisé dans quelques-unes des plus grandes maisons d'éditions photographiques de l'heure : Haenfstangel en Allemagne, Braun en France, Autotype Company en Angleterre et les frères Annan en Écosse. Ce procédé ne connut toutefois pas un grand succès aux États-Unis mais il fut repris dans quelques-unes des techniques photomécaniques qui apparaîtront à partir de 1865 : le woodburytype aussi nommée photoglyptie⁶⁰ et le colotype, un nom générique qui comprend tous les types d'impressions directes se faisant à partir de la gélatine.

18. Michel-Ange Buonarroti, d'après Alexandre CABANEL, 1823-1889 Procédé Woodbury, épreuves non montées sortant de la presse, 13 x 20 cm

Le woodburytype fut mis au point dès 1865 par Walter Bentley Woodbury (d'où son nom). Technique d'impression en creux, le woodburytype procède comme suit : sous un négatif de verre, on déposait un papier non pigmenté enduit de gélatine bichromatée qui se durcissait aux endroits exposés à la lumière. Au lavage, les parties non marquées par la lumière se dissolvaient ne laissant que le relief dur et fin de l'image. De ce relief, on procédait à un transfert par pression sur une feuille métallique souple (plomb ou acier) de façon à produire un moule qui servirait ensuite à l'impression de l'image. Le woodburytype était très apprécié pour l'excellent rendu des détails qu'il fournissait ainsi que pour la résistance de ses épreuves. Ces dernières

⁵⁸ L'albertype entre dans la grande catégorie des collotypes sur laquelle je reviens un peu plus loin. Ce procédé a été mis au point par un Munichois, Josef Albert, en 1868.

⁵⁹ Plusieurs inventions en photographie sont à attribuer à Alphonse Poitevin (1849) mais très peu d'écrits font réellement mention des apports de celui-ci où alors très brièvement, d'où la difficulté de développer ou même d'être spécifique sur ses apports.

⁶⁰ C'est le nom que la maison Goupil et Cie de Paris donnera au procédé de Woodbury lorsqu'elle le lui achètera pour 150 000 francs en 1867.

étaient, disait-on, tout à fait comparables aux tirages originaux. Le procédé était toutefois un peu compliqué à mettre en place et son principal défaut, qu'il partageait d'ailleurs avec la plupart des inventions photomécaniques de son époque, était de ne pas permettre l'impression simultanée du texte et de l'image. L'autre procédé, le collotype, englobe toute une série de procédés photomécaniques assez semblables les uns des autres (l'albertype, l'artotype, l'autogravure, l'héliotype, le lightdruck). Le premier à mettre au point cette technique est Josef Albert en 1868 qui s'inspirera non seulement du procédé au charbon de Poitevin mais aussi de sa photolithographie. Profitant des effets que pouvait avoir la lumière sur la gélatine bichromatée et profitant de l'incompatibilité de l'eau et de l'encre lithographique, il réalisa des épreuves lithographiques à partir de plaques de verre enduites de gélatine. En bref, et c'est le même procédé pour toutes les formes de collotypes, la plaque de verre est recouverte de gélatine bichromatée puis exposée à la lumière dans une chambre noire. Lors de son lavage, la gélatine s'infiltré dans le motif réticulaire de l'image, c'est une spécificité propre aux collotypes. La plaque humide est ensuite encrée, la gélatine durcie garde l'encre, alors que, dans la partie résiduelle, la gélatine non durcie et s'étant infiltrée dans les réticules la repousse. La plaque encrée ainsi obtenue peut être imprimée sur papier.

L'image rendue par le collotype doit les subtiles nuances pour laquelle on l'apprécia particulièrement à cette infiltration de la gélatine dans les réticules. À moins d'être agrandie, elle engendrait bien souvent la confusion avec l'image argentique ce qui lui valut d'être un des procédés les plus en vogue pour la reproduction dans les livres de dessins, de tableaux, de photographies et autres œuvres d'art bien qu'elle ne permette pas, elle non plus, l'impression du texte et de l'image dans une même étape.

Un autre procédé d'impression mécanique de la photographie et mis au point en 1876 permit de surmonter ce défaut. Charles Gillot chercha en effet à insérer directement l'image photographique dans les journaux à l'aide de la photogravure⁶¹. Son procédé s'appuyait à la fois sur l'invention de son père, la zincogravure (ou plus familièrement nommée le gillottage)

⁶¹ D'après l'espace dédié à la maison Goupil sur le site du ministère de la Culture, ce procédé a été mis au point par Rousselon. Il aurait été employé massivement par Goupil & Cie à partir de 1873. Les épreuves obtenues présentaient une finesse remarquable. Imprimées en noir et blanc (elles se nomment alors fac-similés), elles étaient retouchées à la main par les graveurs (www.culture.gouv.fr/GOUPIL/FILES/PHOTOGRAVURE.html, page consultée le 15 octobre 2006).

qui était basée sur les principes lithographiques⁶², sur l'utilisation du négatif sur verre ainsi que sur les propriétés du bitume de Judée qu'utilisaient les graveurs dans la réalisation des eaux-fortes⁶³.

Son idée consistait à remplacer le papier autographique utilisé dans la zincogravure par un négatif photo et de substituer à l'encre grasse le bitume de Judée dont la principale propriété est de devenir insoluble après exposition à la lumière. La lumière traversant les parties transparentes du négatif marquaient celles-ci sur le bitume de Judée qu'on avait préalablement étendu sur le zinc. La plaque était ensuite lavée mais là où le bitume de Judée avait été insolé, l'acide dans lequel la plaque était plongée n'avait aucun effet. L'image pouvait alors apparaître en relief et à partir de celle-ci, des impressions pouvaient être tirées.

Le procédé au charbon eut par ailleurs d'autres applications. C'est lui entre autres qui permit à l'héliogravure de prendre un réel envol au tournant du XIX^e siècle. Mise au point par Karl Klietsch, en 1879, l'héliogravure est un mode d'impression en creux comme la taille-douce. Cependant, la difficulté avec ce genre d'impression est qu'en appliquant l'encre, il faut réussir à en enlever le surplus sans non plus vider les creux qui constituent le dessin. La solution proposée par Klietsch consistait à déposer sur une plaque une fine couche de résine qui permettait, suite à l'application de l'image colloïdale (l'image inscrite sur le papier charbon) et suite à une opération de gravure chimique, d'obtenir une multitude de petites cuvettes d'égale dimension (de 5 000 à 30 000 par cm²) mais de profondeur distinctes dans lesquelles l'encre pouvait se loger. Les images héliogravées avaient comme avantage, par rapport aux techniques précédentes, de rendre avec douceur les différents demi-tons de la photographie. Toutefois, à ses débuts, l'héliogravure relevait davantage du procédé manuel que du procédé mécanique. En effet, malgré le fait que le papier était alors disponible en rouleau et que les presses rotatives existaient déjà depuis quelques années, l'héliogravure se faisait à plat, d'une part parce qu'il était difficile d'étendre uniformément la poudre de résine sur un cylindre mais surtout parce que le support négatif était de verre et qu'il était ainsi impossible de l'enrouler sur le rouleau. Les avancées que feront Carbutt, Reichenbach et Eastman, eu égard au négatif, seront donc de grande importance pour l'héliogravure.

⁶² La zincogravure consistait à reporter sur une plaque de zinc le dessin dit auto-graphique (c'est-à-dire plutôt que de faire directement sur la pierre lithographique le dessin à l'encre grasse, on le traçait à l'endroit sur un papier encollé d'un mélange d'amidon et de gélatine et on le reportait ensuite par pression sur la pierre). Les traits gras laissés par le report étaient alors protégés de l'acide dans lequel on plongeait la plaque, ce qui laissait apparaître une illustration en relief que l'on pouvait alors imprimer.

⁶³ Nicéphore Niépce avait aussi utilisé le bitume de Judée lorsqu'il cherchait à mettre au point l'héliographie.

Mais il faudra du temps pour que l'héliogravure soit suffisamment productive pour être opérationnelle dans l'imprimerie à grand tirage. Jusqu'à Pâques 1910, date où elle sera utilisée pour la première fois pour imprimer un numéro spécial du *Freiburger Zeitung*, elle sera surtout utilisée pour la reproduction des œuvres d'art. C'est un procédé semblable à celui de Klietsch mais mis au point par Rolffs et Mertens qui lança réellement l'héliographie. En 1911, elle sera finalement totalement intégrée dans une chaîne d'impression, le *Frankfurter Zeitung* étant entièrement rotohéliogravé⁶⁴. Ce mode d'impression, qui ne laissait aucune trame apparente, donnant plutôt une image aux tons riches et veloutés et qui permettait l'emploi de tous les types de papiers, s'installera pour plusieurs dizaines d'années. Toutefois, à cause de son coût élevé d'opération (type de cylindres et leur revêtement de cuivre⁶⁵, opérations de gravure, main-d'œuvre spécialisée car procédé de type empirique), il restera toujours un peu en marge des impressions à forts tirages qui sont offertes à faible prix de vente (les revues, les magazines ou encore les emballages).

Pendant la période de développement de l'héliogravure, un autre procédé novateur se mettra toutefois en place. Il s'agit de la similigravure. Cette technique ne connaîtra pas une vie aussi longue que l'héliogravure mais elle posera les bases de l'imprimerie du ^{xx}e siècle.

Son principe s'appuie sur les recherches menées antérieurement par Charles Nègre, Charles Gillot, Charles Berchtold ainsi que par les travaux menés de façon isolée par des imprimeurs ou chercheurs venant de divers pays industrialisés et qui essayaient de mettre au point un système de gravures photographiques en relief qui leur permettrait de procéder à un encrage du même type que pour les caractères typographiques, et d'éviter ainsi le problème du raclage de l'encre que connaissait la gravure en creux. Les Stephen Horgan, Charles Petit, George Meisenbach, Frederick E. Ives, tous s'inspirèrent d'une première technique proposée par Talbot, l'utilisation d'une gaze pour fractionner les tons uniformes, technique remise à jour par les frères Jaffe qui étaient propriétaires d'une imprimerie à Vienne. Ils échangèrent toutefois le tamis en gaze de meunier utilisé par les frères Jaffe pour deux plaques de verre tramées de lignes entrecroisées ou parallèles.

⁶⁴ Aujourd'hui on ne fait plus la distinction entre la rotohéliogravure, qui se démarquait de par son fonctionnement sur cylindres rotatifs, de l'héliogravure qui, dans un premier temps, se faisait comme nous l'avons vu, uniquement « à plat ».

⁶⁵ Le coût de préparation des cylindres est de 5 à 10 fois supérieur à celui des plaques offset (Martin, Gérard, *L'Imprimerie aujourd'hui*, Paris, Cercle de la librairie, 1992).

L'un des apports les plus importants pour le perfectionnement de la similitravure est celui de Frederick E. Ives. Celui-ci conseilla d'utiliser la trame quadrillée qui était constituée par deux plaques de verre transparent sur lesquelles était inscrite une série de lignes parallèles opaques et qui étaient posées l'une sur l'autre à un angle droit. Cette plaque devait ensuite être placée dans la chambre noire de l'appareil de prise de vue à un angle de 45° et juste avant la surface sensible. L'image qui passait à travers la trame se reproduisait alors sur la surface sensible en une série de points plus ou moins grands, en fonction du ton auquel ils correspondaient sur l'image initiale. Ainsi, une image similitravée se trouve être composée d'une succession de points dont la taille varie : plus le demi-ton s'approchera du noir, plus la taille du point sera grande et vice versa. Le passage, la gradation d'un ton à l'autre dans l'image se fait par la lente transition vers des points plus grands ou plus petits.

Ce n'est toutefois pas Ives lui-même qui perfectionna et vulgarisa son procédé. Max Levy améliora les trames de façon à avoir un résultat plus fin et plus net. Il mit aussi au point un système permettant de graver directement en similitravure la plaque à imprimer et d'obtenir ainsi une forme à imprimer en relief.

C'est néanmoins Frederick Ives qui, avec la similitravure, mettra au point un moyen de reproduction mécanique de l'image couleur. Au XVIII^e siècle, quelques tentatives d'impression avaient eu lieu mais aucun des procédés n'avaient été suffisamment développés pour être mécanisés. Entre autres, un certain Le Blon avait fait breveter un procédé par lequel il était possible d'obtenir, en utilisant seulement trois planches d'impression — une bleue, une jaune, une rouge —, des images aux couleurs multiples. C'est le mélange des trois couleurs primaires qui permettait de reconstituer toutes les autres.

La similitravure en couleur était beaucoup plus complexe. Elle s'appuyait sur des bases que l'imprimerie et la photographie avaient mis du temps à acquérir : les supports papiers et photographiques, la maîtrise de l'éclairage, de la colorimétrie (Newton, Young et Helmholtz, Chevreul), de l'optique, l'amélioration des émulsions, etc. De plus, depuis l'arrivée de la photographie, plusieurs essais pour restituer les couleurs photographiquement avaient été tentés. En 1861, l'Anglais James Clerck Maxwell fera une première tentative qui demeurera imparfaite parce que la plaque au collodion utilisée réagissait surtout aux radiations bleues et

violettes⁶⁶. En 1869, indépendamment de l'expérience de Maxwell, Charles Cros et Louis Ducos du Hauron trouveront chacun, sans être au courant des expérimentations de l'autre, mais en s'appuyant tous les deux sur les travaux de Le Blon (synthèse soustractive des couleurs pigmentaires) et de M.E. Chevreul (synthèse additive des lumières colorées)⁶⁷, une solution à l'image photographique colorée.

Dans la dernière décennie du XIX^e siècle, Ives puisera dans cette technique de la synthèse additive des couleurs pour permettre à la similigravure d'imprimer massivement en trichromie. Au niveau de l'objectif photographique, étaient insérés des filtres de couleur qui permettaient de sélectionner sous forme négative la couleur primaire de son choix pour la reporter sur une émulsion photographique qui serait ensuite similigravée pour finalement être imprimée. Ainsi, le filtre orangé permettait de soustraire le bleu, le filtre violet le jaune et le filtre vert le rouge. Et de la même façon que dans le procédé de Le Blon, la multitude des couleurs de l'image étaient ensuite reconstituées par le mélange des trois couleurs primaires.

Ce procédé d'impression trichromatique se verra d'ailleurs de plus en plus prisé et en particulier dans certains magazines photographiques. Entre autres, *La Photographie française*, une revue dirigée par Fernand Monpillard et Louis Gastine et imprimée par Prieur et Dubois de Puteaux qui, tout en faisant profiter ses lecteurs des nouveaux développements en la matière, illustre ses différentes parutions en trichromie⁶⁸.

La similigravure eut aussi un rôle important à jouer dans le développement de l'offset. Celui-ci prend sa source dans un procédé mécanisant la lithographie, remontant à 1875 au moment où l'Anglais Robert Barclay parvient à reporter l'image de la pierre lithographique sur une surface métallique et ce au moyen d'un cylindre habillé de carton. Toutefois, l'invention de Barclay ne transférera l'image que sur une surface métallique, alors que Marinoni expérimentera en 1884 la même technique, mais avec impression sur papier. Sa technique, portant le nom de rotolithographie, restera sans suite jusqu'à ce qu'Ira Rubel, un ouvrier lithographique new-yorkais, l'adapte sous une forme mécanisée pour l'imprimerie papier en 1904.

⁶⁶ En 1873, H.W. Vogel découvre qu'il est possible de rendre les plaques sensibles à d'autres couleurs que le bleu et d'accroître la sensibilité des émulsions photographiques aux bandes jaunes et vertes du spectre en utilisant certaines teintures.

⁶⁷ Michel Eugène Chevreul a publié en 1839 un traité dans lequel il aborde la possibilité que peut avoir une couleur pour neutraliser sa complémentaire (*De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Paris, Latget, 1969, [1^{re} éd. 1839]).

⁶⁸ Boulouch, Nathalie, « Rayon lumineux, particules de couleur », *La Couleur sensible, Photographies autochromes* (1907-1935), Musées de Marseille, Société française de photographie, Marseille, 1996.

L'offset que nous connaissons dès lors sera très avantageux car son système, en plus d'utiliser le système de tramage mis au point pour l'impression des mi-tons dans la similitravure, comporte (pour une impression monochrome) une série de trois cylindres rotatifs qui permettent une impression sans temps mort. Alors que par rotation le cylindre porte-plaque (ou porte-cliché) transfère son image encrée sur le cylindre à blanchet (ou de report), la rotation du cylindre de marge (ou de pression) permet à la feuille de papier d'être entraînée et pressée contre le cylindre à blanchet de façon à recevoir l'image encrée déposée sur ce dernier.

Dans ce procédé d'impression, le blanchet de caoutchouc se trouve ainsi central puisque d'un côté il reçoit le décalque de la plaque imprimante et de l'autre il le reporte sur la feuille de papier. L'emploi du caoutchouc pour recouvrir ce cylindre a d'ailleurs un intérêt bien compté : sa souplesse permet, au moment de reporter le décalque sur la feuille de papier, de se jouer du grain de celle-ci, qu'il soit lisse, grenu, vergé, rugueux, etc. Ainsi, en offset, il n'est pas besoin d'utiliser uniquement un papier couché — qui d'ailleurs n'était pas très apprécié dans la première moitié du ^{xx}e siècle⁶⁹. Un papier de belle qualité⁷⁰ et généralement beaucoup moins cher suffit, ce qui permet de réduire passablement les coûts de production.

Fort de ces qualités, l'offset s'est rapidement imposé dans l'imprimerie illustrée. Bien entendu, avec le temps, des améliorations ont été portées au processus. Non seulement il est maintenant possible d'imprimer recto-verso, ou encore de faire des impressions en tri- ou quadrichromie — ces modifications ne correspondent qu'à une multiplication du procédé de transfert/report construit autour du cylindre à blanchet — mais en plus on n'a cessé d'améliorer le processus de préparation des plaques.

À ce niveau, les avancées faites en physique électrique et dans son pendant appliqué qu'est l'électronique ont été d'un apport considérable, mais il fallut tout de même attendre le milieu du ^{xx}e siècle pour que ces techniques soient effectives.

⁶⁹ Avant que l'on ne remplace aux environs de 1960 l'amidon utilisé comme liant des pigments de couchage du papier (le kaolin, le titane, la craie...) par la caséine ou par des latex de fabrication synthétique et insolubles à l'eau, le papier couché était très fragile et comportait un gros défaut : les feuilles se collaient facilement ensemble au contact de l'humidité. Pour l'offset qui nécessite un mouillage du cylindre porte-plaque, l'humidité pouvait donc poser un sérieux problème.

⁷⁰ Il faut que la qualité du papier soit suffisante sinon le blanchet « qui provoque un effet de ventouse » peut en abîmer la surface (arrachage, peluchage, poudrage).

1.7. Les apports électriques et électroniques

Le bélinographe a été la première tentative de transmission à distance de l'image. En 1907, Édouard Belin entreprit en effet de transmettre à distance des documents au trait ou en demi-teintes. Pour ce faire, il plaçait devant une cellule photo-électrique (qu'on nommera le lecteur-traducteur) l'image à transmettre. L'image était installée sur un cylindre à la fois animé d'un mouvement rotatif et d'un mouvement translatif (gauche-droite) de sorte qu'un défilement hélicoïdal devait s'opérer devant le lecteur-traducteur. Celui-ci convertissait alors l'intensité lumineuse reçue de l'image en variations de résistances électriques. Ces variations étaient en même temps amplifiées afin d'être transmises à un récepteur qui, en synchronie, opérait la conversion inverse en retraduisant les valeurs électriques reçues en valeurs lumineuses. À la place du document lu, se trouvait, sur un cylindre exécutant le même mouvement que celui du transmetteur, un film photosensible qui était insolé au fur et à mesure que lui parvenaient les signaux lumineux d'une lampe modulée par l'arrivée électrique d'intensité variable. À la fin de l'opération, l'image qui avait entièrement défilé devant le lecteur-traducteur devait aussi être entière du côté du récepteur. Il ne restait plus qu'à développer le film afin de pouvoir ensuite l'utiliser en photogravure.

Le fonctionnement de ce transmetteur ne sera toutefois réellement effectif qu'en 1928, les cellules photo-électriques ainsi que les tubes électroniques étant alors beaucoup mieux exploités. En imprimerie, son principe ne sera repris qu'au début des années 1960, avec la photogravure électronique — système avec scanners — de laquelle on commence à peine à se séparer. Rien jusque-là ne permettait la numérisation des données, tout continuait à se faire par les voies traditionnelles de l'analogique.

Tout comme le bélinographe, le scanner (numériseur) permet, grâce au balayage d'un faisceau lumineux, de transformer en énergie électrique les variations de luminosité que présente l'image originale. Ces données électriques⁷¹ (ou numériques à partir du début des années

⁷¹ Le premier scanner analogique est mis au point en 1949 par *Time-Life*. Conçu à partir d'études menées chez Kodak quelques années plus tôt, l'appareil sert principalement à sélectionner électroniquement les couleurs. Dès 1950, 60 % des illustrations publiées dans la revue *Life* sont préparées par ce moyen. Mais il faudra attendre une vingtaine d'années additionnelles avant que ce système ne se répande vraiment (cf. Marshall, Alan, « Les Mutations dans la chaîne graphique au xx^e siècle », in *Revue française d'histoire du livre*, n° 106-109, Librairie Droz, Genève, 2000, pp. 273-291).

1970⁷²), qui pourront aussi être stockées sous cette forme pour un usage autre⁷³ ou ultérieur, sont ensuite soumises à calcul et reconverties à l'aide d'une lampe à éclat ou d'un laser en impulsions lumineuses qui insolent les films photosensibles qui vont servir lors de la photogravure des formes imprimantes⁷⁴.

Aujourd'hui, toutefois, les techniques ont encore évolué et le passage par l'image scannée et même par le film se font de plus en plus rares. En effet, depuis l'essor au milieu des années 1980 des techniques de publication assistée par ordinateur⁷⁵ (PAO) le document arrive très souvent déjà complètement numérisé et monté chez l'imprimeur à qui il ne reste plus qu'à fabriquer les formes imprimantes pour ensuite procéder à l'impression.

À ses débuts, la PAO était principalement utilisée pour la composition et la mise en page du texte, mais rapidement un besoin s'est fait sentir, celui d'intégrer des illustrations. Afin de pallier ce manque, des périphériques spécifiques au traitement des images ont été ajoutés. Les scanners que l'on connaissait sous une forme industrielle ont été revus sous forme de « scanners à plat » pour s'adapter à la micro-informatique. Ils permirent dès lors d'intégrer directement à la mise en page l'image obtenue sous forme de valeurs numériques.

Se faisant sentir dès le début des années 1990, cette tendance à fournir un document complètement numérique à l'imprimeur a eu pour conséquence d'amener celui-ci à abandonner l'étape de « scanning » pour insoler directement le film, ou même, comme on le voit de plus en plus, directement la plaque.

Les mêmes avancements se sont aussi faits sentir en sérigraphie, un autre procédé d'impression photomécanique, qui se trouve à utiliser de plus en plus une technique passant directement de l'ordinateur à l'écran d'impression. La sérigraphie a été développée à la suite de la

⁷² En 1967, le premier système de photocomposition numérique — le Digiset de Hell (all.) — est mis au point. L'intégration texte-image en numérique date de 1976 avec l'imageuse LASERCOMP de la société Monotype.

⁷³ Voir le chapitre suivant : L'image dématérialisée.

⁷⁴ À partir de là, on imprimait le bon à tirer — c'est-à-dire une première impression qui permet à l'éditeur (ou à la personne désignée comme chargée de production) de vérifier le document une dernière fois avant de donner son accord pour lancer réellement l'impression des multiples copies et qui, dans un deuxième temps, deviendra l'épreuve référence pour les imprimeurs.

⁷⁵ Au milieu des années 1970, la société Rank Xerox développait à Palo Alto en Californie un ensemble de techniques numériques permettant un travail interactif de l'image et du texte : souris, interface à base d'icônes, etc. Mais, avec la commercialisation du Macintosh en 1984, avec l'arrivée du logiciel PageMaker (Aldus), et avec la généralisation à partir de 1987 du langage de description de page Post-Script d'Adobe, la pré-press a été foncièrement modifiée — et elle ne cesse de l'être depuis.

Seconde Guerre mondiale à partir de techniques déjà existantes. Relevant de la technique du pochoir telle qu'employée au XIV^e siècle pour imprimer les cartes à jouer⁷⁶, la sérigraphie était en fait déjà connue et utilisée par les soyeux lyonnais pour l'impression de motifs sur leurs tissus. L'usage qui en fut donc fait au XX^e siècle n'avait, contrairement à ce que l'on crut au moment de sa mise en application, rien de bien nouveau si ce n'est la photomécanisation du principe de base et quelques autres petites améliorations qui lui permirent, à partir des années soixante, d'être un procédé non seulement artistique⁷⁷ ou artisanal mais aussi industriel.

Le procédé sérigraphique se sert des mailles d'un écran — dont la trame était à la base de soie mais qui peut aussi être de nylon, de tergal, de polyester ou encore de nickel, de chrome ou de bronze phosphoreux — pour faire passer ou non l'encre à travers celui-ci. Pour délimiter la zone à imprimer, les mailles du reste de l'écran auront été préalablement obturées, ne permettant alors à l'encre étendu à l'aide d'une raclette de ne traverser que dans les sections non traitées.

Dans son application photomécanique, comme pour la plupart des procédés de ce type, on recouvre d'abord les écrans d'une couche photosensible que l'on insole ensuite à travers un film positif. Le dessin du film positif aura protégé la zone imprimable alors que les parties non-protégées par celui-ci vont se durcir. Après un lavage de l'écran, ces dernières, les seules à subsister, empêcheront l'encre de passer. En outre, tout comme dans la similigravure ou l'offset, il faut utiliser des films tramés pour les demi-teintes.

La sérigraphie est fort appréciée car elle permet à la fois d'imprimer des supports aussi variés que le verre, le plastique, la céramique, le métal ou encore le papier, ou le tissu — ses premiers supports — et qu'elle permet une vaste possibilité d'impressions de par son usage d'encres aux qualités variées : transparentes ou couvrantes, mates ou brillantes, métallisées, fluorescentes, etc. De plus, elle permet le dépôt de bonnes quantités de matière ce qui rend ses imprimés souvent très résistants par rapport aux autres types d'impression. Toutefois, l'encre déposée nécessite un temps de séchage assez long qui, malgré le fait qu'il ait été écourté par un système de fours chauffants et par l'amélioration des encres, diminue sensiblement la productivité du procédé. Ainsi, industriellement, la sérigraphie sera surtout utilisée pour le marquage et la décoration. Elle aura très peu d'applications industrielles dans l'impression sur papier sauf peut-être pour les affiches et parfois les couvertures livresques.

⁷⁶ Déjà dans l'Antiquité le pochoir de métal était utilisé pour marquer, signer, décorer.

⁷⁷ Les artistes du Pop Art et en particulier Andy Warhol et Roy Lichtenstein ont largement contribué au succès artistique de la sérigraphie.

1.8. Le volume d'images

Petit à petit, par une multitude de petites innovations, l'imprimerie s'est grandement améliorée de sorte que ses produits ont gagné en qualité, en fidélité, en reproductibilité. Les innovations liées au papier, aux techniques de gravure, aux procédés mécaniques d'impression et à la photographie ont en effet permis, chacune à sa façon, d'augmenter considérablement le volume des images proposées pour nous amener aujourd'hui à retrouver l'image reproduite non seulement dans les livres mais aussi sur pratiquement tous les documents imprimés. La première partie du ^{xx} siècle a fini de parachever ces techniques de l'imprimé qui ont laissé place à une omniprésence telle qu'il n'est maintenant presque plus nécessaire de spécifier « reproduite » après « image » tant les deux vont de pair. L'image seule, unique, se fait de plus en plus rare, semblant appartenir à un geste isolé, à une époque révolue. Pour reprendre l'idée de Laurent Gervereau⁷⁸ dans son *Histoire du visuel au ^{xx} siècle*, il ne s'agit alors même pas d'une image, l'image n'est pas un objet unique et un tableau n'est pas une image. Il le devient par reproduction industrielle, sur posters, cartes postales, comme illustrations, mais aussi sur vidéo ou Internet.

Aujourd'hui, un musée comme le MoMA de New York a une collection de plus de cinquante mille œuvres imprimées. Ces œuvres sur papier ont toutefois pour la plupart un caractère distinct en ce sens qu'elles encouragent l'originalité. Elles sont pour la plupart des épreuves tirées et signées, seules quelques productions récentes échappant à cette règle. C'est à celles-ci, celles qui partagent un univers similaire à celui des images de notre quotidien que nous nous intéressons. Parmi ces œuvres, ce sont entre autres les trois cent cinquante œuvres imprimées de la collection qui passent du statut d'œuvre d'art au statut d'images parce que reproduites dans l'édition *Artists & Prints*⁷⁹ réalisé pour rendre compte, du moins pour partie, de cet énorme « musée » de l'imprimé.

Ce livre, comme la plupart des documents de ce type, est symptomatique de la frénésie de reproduction du visuel qui s'associe à l'édition. En effet, on rencontre de moins en moins de documents non imagés et, parallèlement, de plus en plus fréquente semble être la critique, déjà vieille pourtant, de ce monde où l'image est omniprésente. Iconodules contre iconoclastes. Et les mêmes critiques valent pour l'œuvre reproduite, voire elles se font encore plus

⁷⁸ Gervereau, Laurent, *Histoire du visuel au ^{xx} siècle*, Paris, Seuil, 2003, p. 30.

⁷⁹ Wye, Deborah, *Artists & Prints. Masterworks from The Museum of Modern Art*, New York, MoMA, 2004.

strictes car elles s'attachent à un objet qui, dans l'esprit du critique, devait à l'origine respecter l'unicité⁸⁰. Mais si la critique persiste, elle ne porte pas sur une simple question de reproduction imprimée. Les techniques de l'imprimerie ont en effet peu changé dans la première partie du xx^e siècle, ce qui a permis à l'image fixe de s'installer et de devenir l'objet commun que nous connaissons aujourd'hui. Mais la reproduction va au-delà de l'image fixe. Depuis plus d'un siècle, elle a su rendre le mouvement avec le cinéma et s'est démultipliée et dématérialisée avec la télévision, la vidéo et, plus récemment encore, avec les supports multimédia et Internet, rendant encore plus facile l'accès à l'image reproduite, rendant encore plus fort le rapport à la multiplicité et à l'accumulation.

⁸⁰ Nous nuancions avec « devait » car, comme nous en avons glissé un mot en parlant des gravures de Rubens, la copie était plus que fréquente dans la pratique de la peinture et de la gravure, et ce de la Renaissance au début du xx^e siècle.

L'image dématérialisée

Bien que l'image dématérialisée ne soit pas l'objet principal de ce travail, il nous faut tout de même l'aborder afin que puisse s'expliquer le rapport actuel à l'image démultipliée mais aussi pour que se spécifie l'attitude qui s'est développée à l'égard de l'image imprimée. L'image dématérialisée consiste en un encodage sous forme magnétique en analogique (vidéo) ou en numérique (à laquelle la première se rattache de plus en plus) pouvant exister sous son caractère iconique autrement que sous la forme imprimée que nous avons vu jusque-là. Dans la présente section, il ne s'agira pas de faire l'histoire précise de toutes les petites avancées techniques ayant permis à l'image d'être telle qu'on la connaît aujourd'hui. Un accent particulier sera plutôt porté, d'une part, sur le caractère d'impalpabilité associé à ses modes d'enregistrements car c'est à partir de ceux-ci que la multiplicité pourra ou non advenir et, d'autre part, sur ses procédés de visualisation qui sont directement liés aux possibilités de diffusion de l'image et donc de rencontre avec celle-ci. En parallèle, nous examinerons aussi comment cette possibilité de démultiplication et de dématérialisation a trouvé sa place dans l'espace artistique.

2.1. Projections premières

Se situant à la frontière de cette dématérialisation de l'image, l'image cinématographique a une présence affirmée parce qu'elle est inscrite sur la pellicule filmique, mais elle possède aussi, lors de sa projection sur un écran, le caractère du passage, de l'éphémère, ou, comme l'a

dit Gorki⁸¹, le caractère d'un « cortège d'ombres ». On pourrait la dire double : à la fois tangible mais aussi intangible ; matérialisée et dématérialisée. Sur la pellicule filmique, l'image est là, inscrite dans un petit rectangle saisissable, le photogramme, détachable de ses suivants et précédents ; dans sa projection elle défile sans même qu'il soit possible de l'isoler de la suite à laquelle elle se rattache, à moins qu'un accident de projection ne survienne, auquel cas l'image elle-même souvent disparaît, brûlée par la chaleur de la lampe de projection. De plus, il existe un tel problème de conservation du film qui s'autodétruit de lui-même que le film est considéré, en termes de restauration, comme une œuvre immatérielle au même titre que les supports dits numériques.

De même en est-il pour la diapositive qui se pose en digne successeur de la lanterne magique⁸², ce procédé employé pour la projection d'images sur plaques de verre. La diapositive est une image fixée sur une plaque de verre ou d'acétate de cellulose, insérée dans un petit cadre de plastique ou de carton et qui sera projetée sur un écran à l'aide des mêmes éléments de base qu'en cinéma, la lampe et la lentille. Même sans la nécessaire apparition/disparition de l'image qui donne au cinéma son mouvement — et malgré toute l'importance accordée à celui-ci par Bergson, Deleuze, et autres ayant discuté cette image de passage — l'image diapositive tout comme l'image cinématographique n'est pas entièrement dématérialisée. Sa projection est fugace mais son corps matériel : la surface iconique peut être coupée, repeinte, grattée, maculée, etc. entraînant dès lors une modification de l'image première.

⁸¹ Gorki, Maxime, dans un article paru le 4 juillet 1896, dans le quotidien *Nijegorodskilistok*, cité in Toulet, Emmanuelle, *Cinématographe, invention du siècle*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1988.

⁸² La lanterne magique était un moyen de projection d'image connu depuis l'Égypte, mais il fallut attendre le XIX^e siècle et la découverte de sources lumineuses plus puissantes pour que son usage devienne populaire. Elle était souvent utilisée par les conférenciers ou professeurs d'universités qui, grâce à elle, illustraient leur propos. On retrouve aujourd'hui quelques meubles destinés à la conservation des plaques et dont le contenu témoigne de l'ampleur du phénomène. Ces « cabinets de présentation » sont en fait un coffret de chêne fabriqué spécifiquement pour l'entreposage des négatifs-diapositives sur verre. On en retrouve entre autres au musée McCord de Montréal (Redpath Box) et au musée Nièpce de Chalon-sur-Saône. Les meubles étaient par ailleurs accompagnés de boîtes de transport permettant d'ouvrir l'espace de diffusion des images. Les conférenciers pouvaient ainsi soit amener avec eux les images à diffuser, soit, s'ils n'étaient pas sur place, les emprunter le temps de leur conférence. Les plaques de verre de la Redpath Box, de même que les conférences associées, pouvaient ainsi être prêtées à diverses collectivités à des fins éducationnelles (site du musée McCord de Montréal (page consultée le 8 septembre 2006) : www.musee-mccord.qc.ca/scripts/large.php?Lang=2&accessnumber=MP-0000.25.1-1085).

2.2. Encodages

Par contraste, l'image encodée en analogique ou en numérique ne réside physiquement sous sa forme iconique dans aucun lieu ni aucun temps. D'une part, son existence sous forme de code n'est d'aucune façon iconique⁸³, d'autre part, même lorsqu'elle nous apparaît sous forme iconique suite à un décodage, elle conserve dans sa « projection » ce caractère éphémère.

Ce passage d'une inscription iconique à une inscription encodée s'est construit autour de trois avancées datant de la fin du XIX^e-début XX^e siècle : la photoélectricité — dont les bases ont été posées par l'Irlandais Christian May. Ce dernier, en 1873, nota que certains corps avaient la propriété de transformer la lumière en énergie électrique ; les ondes hertziennes — grâce auxquelles, en 1887, Heinrich Hertz put faire transporter sans fil des signaux radio-électriques ; et les systèmes d'analyse de l'image permettant sa décomposition/recomposition point par point ou ligne par ligne. Ce dernier élément a d'ailleurs connu au siècle dernier diverses expérimentations menées par des chercheurs à titre individuel. Non tout à fait basé sur ces dernières avancées mais dans le même esprit, le premier à inventer un dispositif de transmission de ce genre fut l'Italien Caselli qui, en 1856, mit au point le « pantélégraphe » que la poste française utilisa pour transmettre de courts messages autographes ainsi que des dessins aux traits. Il fut suivi dans cette recherche de transmission d'une image par George Carey aux États-Unis (1875) et François Constantin en France (1878). Puis, plus de vingt ans plus tard, en 1911, Édouard Bélin — évoqué ci-dessus — mettait au point le bélinographe capable de transmettre des photographies. En 1927, Fernand Holweck rendait effective la réception d'images sur un tube cathodique.

Toutes ces différentes innovations liées aux techniques de conversion de l'intensité lumineuse reçue à partir d'une image en variations de résistances électriques sont aussi associées à l'amélioration des cellules photo-électriques, des tubes électroniques et des outils de stockage des données. Et c'est à ce dernier niveau précisément que se sont développées les plus grandes différences existant entre l'analogique et le numérique, l'un étant basé sur l'enregistrement continu d'une variation de tension, l'autre sur le langage mathématique binaire ; l'un provenant des techniques associables à la télévision, l'autre de celles liées à l'informatique.

⁸³ Au sens où l'entend Peirce (« Un signe peut être iconique, c'est-à-dire peut représenter son objet principalement par sa similarité, quel que soit son mode d'être. ») car l'icône est, d'après lui, « la seule façon de communiquer directement une idée » (Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe : rassemblés, traduits et commentés par Gérard Delledele*, Seuil, Paris, 1978, p. 149).

2.3. Télévision

L'invention de la télévision aura en effet été fondatrice pour l'enregistrement analogique de l'image. Après plusieurs tentatives, à ses débuts — sous la forme que nous lui connaissons⁸⁴ — la télévision proposait de diffuser des images électroniques mais pour lesquelles aucun support d'enregistrement n'était prévu. La diffusion des émissions se faisait en direct, l'image captée étant directement diffusée sans qu'aucune trace électronique n'en soit réellement gardée. Contrairement au cinéma qui nécessitait au minimum une semaine entre la fin du tournage des images et leur projection, la télévision avait en général un caractère de transmission en « temps réel » à l'exception de certaines émissions qui étaient tournées en film puis télécinématées pour être ensuite transmises sur le petit écran. C'était le temps d'une image au présent (au sens d'un présent comme une fuite en avant : l'image que l'on voit est déjà passée, l'image venant est déjà présente) ne connaissant aucune possibilité de retour en arrière. « Image-écran du direct qui n'a plus rien d'un souvenir puisqu'elle est sans passé⁸⁵, [... elle] voyage, circule, se répand toujours au présent, où qu'on soit⁸⁶. »

Par ailleurs, rapidement sera mis au point le kinescope qui permettra d'archiver sur film les émissions diffusées. Cette inscription iconique ne prendra toutefois que le caractère d'une trace et n'aura pas d'effet sur la production de l'image électronique qui continuera à se faire en direct. Il faudra attendre 1956 et l'arrivée du premier magnétoscope pour que l'enregistrement de l'image électronique soit possible. Ce premier système à bande 2 pouces avait été mis au point par la compagnie américaine AMPEX afin de régler un problème lié à l'image en temps réel du direct et auquel les trois réseaux majeurs de télédiffusion américains (ABC, NBC et CBS) faisaient face : comment, en effet, était-il possible d'établir une grille de programmation adaptée au rythme de vie des gens (et en particulier pour l'heure de diffusion du journal télévisé⁸⁷) dans trois fuseaux horaires différents ?

⁸⁴ Avant 1933 — date à laquelle la télévision électronique, l'iconscope, voit le jour suite aux travaux menés depuis une dizaine d'années par Vladimir Kosma Zworykin (il était ex-étudiant de Boris Rosing, concepteur du tube cathodique) — quelques essais de production et diffusion d'images à travers l'espace avaient eu lieu. La plupart faisaient toutefois appel à la mécanique. Entre autres, le *Televisor* de John Baird (Angleterre, 1923) qui donna lieu à la première société télévisuelle, la *Television Limited* (1925) et les deux stations expérimentales américaines de la *Radio Corporation of America* (RCA) et de la *Columbia Broadcasting system* (CBS).

⁸⁵ L'image télévisuelle en temps réel est sans passé parce que, même par le rêve, elle ne peut continuer d'advenir dans le présent — celui-ci étant déjà mobilisé.

⁸⁶ Dubois, Philippe, « La Ligne générale (des machines à images) », in Beau, Franck, Dubois, Philippe et Blanc, Gérard (sous la dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris/Bruxelles, INA/ De Bœck université, 1998. Voir aussi Parfait, Françoise, *La Vidéo : un art contemporain*, Paris, éditions du Regard, 2001.

⁸⁷ La diffusion en direct du même journal TV avait lieu à New York à 18h, à Chicago à 17h et à Los Angeles à 15h.

Libérée de l'obligation de transmission directe, la télévision devint un tout autre média. Très rapidement le magnétoscope se transforma en un outil de production et de montage. Il fut aussi intégré à des régies d'effets spéciaux permettant l'incrustation ou encore la conjonction d'images provenant de sources diverses.

2.4. Vidéo

L'arrivée du magnétoscope permit, par ailleurs, la mise au point en 1965 du premier système de vidéo portable, le Portapak de Sony. Le Portapak était constitué d'une caméra noir et blanc⁸⁸ et d'un magnétoscope à bande 1/2 pouce. Ancêtre du Camcorder — unité de tournage « tout en un » qui apparaît en 1986 — c'était une unité de prise de vue légère, bon marché et mobile. Si ce n'est pour la couleur, elle concurrençait largement les unités de tournage cinématographiques (professionnelles ou amateurs), et permettait, en plus de sortir du studio télévisuel, une maniabilité beaucoup plus grande du *medium*.

Dans le milieu artistique, des artistes comme Wolf Vostell et Nan June Paik avaient déjà commencé à s'intéresser à l'image télévisuelle dès la fin des années mille neuf cent cinquante : diffusion en direct avec dérèglement des images, jeux avec le balayage du tube cathodique, etc. Il y eut aussi quelques tentatives plus télévisuelles, comme en 1964 lorsque la chaîne WGBH de Boston diffuse dans *Broadcast Jazz Workshop*, une émission sur le jazz, des images électroniques traitées de manière expérimentale. Mais c'est véritablement suite à l'arrivée du Portapak que s'installa une pratique de la vidéo, soit activiste, soit « d'art », et qui se réclamait comme réelle alternative des pratiques télévisuelles.

Parallèlement se développaient aussi, à cette même période, les premiers systèmes de traitement de l'image en numérique. Ceux-ci s'inscrivaient non seulement dans la lignée des avancées vues précédemment, mais aussi dans celle des technologies computationnelles principalement basées sur le calcul binaire. Au début des années soixante, on vit en effet apparaître les

⁸⁸ La télévision couleur n'était pas encore tout à fait adoptée. Chacun voulant privilégier son standard, les perfectionnements se faisaient assez lentement. Dans plusieurs pays d'Europe (Grande-Bretagne, Allemagne, France, Pays-Bas) et en URSS, c'est en 1967 qu'ont eu lieu les premières diffusions couleur.

premières productions par ordinateur d'images abstraites⁸⁹. En effet, deux expositions, la même année à quelques mois d'intervalle, lanceront l'idée d'un art informatique : d'abord à Stuttgart à la galerie Niedlich où seront entre autres présentées les productions des Allemands Frieder Nake et de Georg Ness, et ensuite à la Howard Wise Gallery où la manifestation « Computer-Generated Pictures » présentera notamment les travaux de A. Micheal Noll et de sa collègue Bela Julesz (tous deux étant chercheurs pour Bell dans le New-Jersey)⁹⁰. Ces premières productions étaient toutefois très géométriques et il faudra attendre encore plusieurs années avant qu'une image plus souple, moins abstraite, soit effective.

C'est principalement avec l'expansion de l'informatique et avec le développement de la micro-informatique par Apple Computer, à partir de 1979⁹¹ que l'image que nous dirions « figurative » a été réellement intégrée à l'informatique. Deux tendances se sont alors tracées. La première, dans la lignée du dessin informatique mené jusque-là⁹², se sert de la programmation et du calcul des données pour être utilisée comme outil de dessin, donnant lieu à toutes les pratiques rattachées à l'image de synthèse. La seconde, d'un plus grand intérêt pour le sujet traité, est rattachée à l'intégration par l'encodage en langage informatique d'un matériau source (image photographique, filmique ou vidéo). Rapidement apparue après l'arrivée de la micro-informatique et de la mise au point des systèmes de scanners à plat permettant la transposition de l'image photographique dans le langage mathématique binaire (les 0 et 1 du numérique), cette pratique sera surtout appréciée pour la malléabilité qu'elle donne à l'image source. En effet, utilisée en PAO, ce sont les possibilités de retouches qui seront particulièrement prisées : elle donne la possibilité de modifier la taille de l'image pour l'intégrer à n'importe quel document, elle permet de passer de la couleur au noir et blanc, elle permet de modifier les couleurs, les contrastes, de tailler l'image, etc. Et, par ailleurs, cette pratique permet d'aller chercher le détail d'une image d'un tableau et de l'agrandir jusqu'à n'y voir plus

⁸⁹ Celles-ci faisaient suite au lancement du premier calculateur numérique (ENIAC — Electronical Numerical Integrator and Computer) en 1946, qui avait lui-même été suivi en 1951 par la commercialisation du premier ordinateur pouvant gérer des informations numériques et textuelles. On retrouve là un schéma de progression semblable à celui qu'a connu l'imprimerie.

⁹⁰ Pour plus de détails, voir Rush, Mickael, *Les Nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames and Hudson, 2000.

⁹¹ Des ordinateurs personnels existaient avant 1979 mais Apple Computer permit, entre 1979 et 1984, un passage de la mini-informatique à la micro-informatique. Le Macintosh (1984) est l'emblème de l'accomplissement de cette transition.

⁹² L'animation est centrale à une bonne part de l'art informatique. Sa première occurrence date de la réalisation en 1967 du film d'animation *Hummingbird*. Réalisé par l'américain Charles Csuri à l'aide d'un programme informatique (Charles Csuri avait pour collaborateur James Schaffer, programmeur informatique), l'animation « montre la dissolution puis la reconstitution de l'image d'un colibri ». (Rush, Mickael, *op. cit.*, p.177).

que sa forme pixelisée. En art, cette pratique sera également celle de la retouche, mais elle servira aussi au détournement d'images, le numérique permettant de dépasser la corporéité du matériau source.

Pour ce qui est de l'image vidéo ou filmique, on retrouvera les mêmes procédés de traitement de l'image. En effet, la succession des images pourra être ponctuellement ou dans son ensemble modifiée. Mais c'est certainement au niveau du montage que l'intégration en numérique aura le plus de répercussions. L'image vidéo comme l'image filmique imposaient toutes deux au montage des limites quasi insurmontables que l'image numérique permet, elle, de dépasser. Au niveau de l'image filmique se posait le problème du support et de son coût. En effet, pour le montage du film, c'est le matériau qui était directement coupé puis collé (on procédait en général à un premier bout à bout, mettant les différents plans dans l'ordre désiré, pour ensuite peaufiner et ne garder que les parties désirées des plans) mais ce procédé était limité en ce qu'il ne permettait pas un nombre infini de coupes. Et même si, pour éviter de l'abîmer, les plus grosses productions ne travaillaient pas directement sur le négatif, le tirage de chaque copie positive était suffisamment cher pour que plusieurs copies soient quasi impossibles à obtenir.

C'est cependant surtout la vidéo qui était handicapée par la nature insécable du matériau et par la linéarité de l'enregistrement des plans (les uns après les autres) sur le support. Le montage ne pouvait en effet se faire qu'en partant du début pour se rendre à la fin, en s'assurant que tous les plans étaient insérés au fur et à mesure sans quoi tout était à recommencer (un noir était parfois laissé mais il fallait alors s'assurer que le plan aurait précisément la même durée sinon, soit il grugerait le plan suivant, soit il ne recouvrirait pas entièrement le noir).

Le montage numérique parviendra donc à compenser tout cela. Il faudra bien entendu énormément de mémoire afin de stocker la succession d'images de la vidéo ou du film mais au moins, les logiciels de montage, reprenant l'esprit du couper-coller cinématographique, permettent au monteur d'aller puiser dans le stock des rushes (images tournées mais non encore montées) qui ont été encodés en numérique pour ensuite organiser les plans et poser les transitions entre ceux-ci. Les images étant transcodées avec un marquage temporel (le time code), il suffira au monteur d'indiquer les temps d'entrée et de sortie comme délimitation (ou marques de coupe) du plan.

L'opération de montage terminée, le document pourra ensuite être retranscodé pour retrouver soit sa forme matérielle initiale (l'enregistrement analogique de la vidéo, la pellicule du film), soit une autre forme. Une fois dissocié de sa corporéité, désincarné, il n'est pas néces-

saire de retrouver sa première forme, d'autres supports pouvant être plus pertinents en vue d'une éventuelle diffusion. Comme pour l'image photographique ou le fragment chez Malraux⁹³, toutes les recontextualisations sont possibles parce qu'il y a d'abord eu décontextualisation. L'image pourra d'ailleurs rester sous format numérique. De nouveaux supports d'enregistrement et de nouveaux canaux de diffusion ont en effet été développés depuis le début des années quatre-vingt dix, et de nouveaux formats d'enregistrement de l'image se sont adaptés à ces derniers (jpeg, tiff, gif, bmp, etc.). Sans entrer dans le détail, nous pouvons mentionner deux supports d'enregistrement qui seront particulièrement utilisées en arts, le CD-ROM et, plus récemment, le DVD, sur lesquels les données, une fois gravées, vont nécessiter un lecteur spécifique au support pour être décodées et retransmises sur un écran cathodique, un écran à cristaux, ou diffusées sur un écran par le biais d'un vidéoprojecteur.

2.5. Art et dématérialisation

Par ailleurs, mis à part ces supports ayant un corps matériel, le principal canal de diffusion de l'image numérique est aujourd'hui probablement Internet, dont la forme actuelle, le World Wide Web, ne date que de 1989⁹⁴.

Seulement, pour répondre à la rapidité, voire à l'immédiateté de réponse attendue de ce média, des documents légers sont nécessaires. Cet allègement des données ne posera pas de problèmes à la visualisation sur écran, mais bien souvent il enlèvera toute pertinence à la transposition du document dans un autre système de visualisation. En effet, c'est en fonction de la densité des pixels de l'image (ppi : pixels per inch ou son équivalent en imprimé le dpi : dots per inch dont la traduction en français est le ppp : pixels ou points par pouce) que la pixellisation apparaîtra ou non comme une évidence à l'œil⁹⁵. Suivant le standard utilisant

⁹³ Malraux, André, *op. cit.*

⁹⁴ Le premier réseau, utilisé à des fins militaires, est l'ARPANET qui fut créé en 1968. Pendant les années soixante-dix, plusieurs améliorations sont apportées par le milieu scientifique universitaire américain. En 1980, le premier système d'échange de courrier électronique est fonctionnel : le Bitnet (Because Its Time to NETwork) est un réseau établi entre la City University of New York et Yale University. En France, le minitel (Teletel) est mis en service la même année. En 1982, le « standard TCP/IP » est développé, ce qui mènera à l'une des premières définitions de ce qu'est « Internet » comme ensemble de réseaux interconnectés. Toutefois, Internet demeurera jusqu'à la fin des années quatre-vingt un système d'échange de courriers électroniques.

⁹⁵ Plus la densité sera élevée et moins la pixellisation de l'image sera apparente et, à l'inverse, plus la densité sera faible, plus elle sera apparente. La taille de l'image a aussi souvent un rôle à jouer dans la visualisation des pixels, comme elle a un rôle à jouer sur le poids du document. Une image de petite taille pourra être associée à une meilleure densité et avoir le même poids qu'une image de plus grande taille avec une densité plus faible.

une résolution de 70 ppi pour la publication d'images sur le web, l'image, à moins d'être de toute petite taille, laisserait paraître lors de son impression des pixels, et de même pour une image animée transposée en vidéo ou sur pellicule. La publication figurative⁹⁶ sur le net est conçue pour une visualisation sur le net. En art, des pratiques se sont d'ailleurs développées en ce sens, le phénomène le plus représentatif depuis quelques années étant la démultiplication de ces concours d'art vidéo diffusable sur le net et posant comme principales conditions le poids du film ou sa courte durée — le plus médiatique de ces concours étant le *Ten-second film Competition*⁹⁷.

Ce minimalisme⁹⁸ associé à la multiplicité du *medium* — une œuvre publiée sur Internet peut se retrouver au même moment dans l'ici, le là-bas et même l'ailleurs — ont par ailleurs rapidement intéressé la plupart des arts précédemment préoccupés par l'image reproductible. Et de là se sont développées de nouvelles formes d'art vidéo, d'art sociétal (qui trouve dans Internet un nouveau média pour relancer ses actions), d'art interactif et de création visuelle.

Ces arts dépendent peut-être, contrairement à l'imprimé, d'un dispositif lourd de diffusion (ils ne pourront être vus si leur transcodage en signaux lumineux n'est pas effectué), peut-être ne bénéficient-ils pas d'une présence instantanée mais ils participent eux aussi très largement à nourrir l'espace visuel qui nous entoure. Rares seront en effet les expositions qui ne se donneront pas les moyens de diffuser l'œuvre. Ensuite, bien souvent ce sera l'image de l'œuvre, sa reproduction, qui en prendra le relais, comme ce serait le cas pour une œuvre dite éphémère (land art, performance, etc.⁹⁹) ou encore pour des œuvres diffusées dans l'Internet qui, même une fois la diffusion officielle arrêtée, seront portées par des sites « miroirs »¹⁰⁰. Ainsi, bien qu'immatériels, ils font partie du processus d'accumulation des images propre à notre siècle et sont eux aussi inscrits dans la critique qui se pose face à la reproduction.

⁹⁶ « Figurative » parce que le texte et les chiffres ne sont pas affectés par ce problème de pixels, de même que ne le sont pas toute une frange d'images abstraites conçues pour le web et basées sur la ligne ou le bandeau.

⁹⁷ www.tensecondfilms.com (site consulté le 22 janvier 2007).

⁹⁸ Le « minimalisme » est dû à la nécessité de documents légers mais aussi au fait que, rapidement, si l'on veut faire quelque chose de plus complexe, il faut bien maîtriser les outils informatiques, voire le langage de programmation, ce qui n'est pas toujours acquis dans un premier temps.

⁹⁹ Voir chapitre sur le témoignage.

¹⁰⁰ C'est par exemple le cas du quiz se trouvant originellement sur Mouchette.org. et qui, suite à la plainte de la veuve de Robert Bresson, s'est vu demandé par la SACD d'être retiré du site parce qu'elle employait des images du film Mouchette de 1967.

Discours sur la reproduction

Cette longue mise en place de l'appareillage technique que nous venons de suivre a permis à l'image de s'implanter fortement dans notre société. Elle doit être comprise comme un point d'appui à notre réflexion sur ce qui est en jeu dans la reproduction de l'œuvre d'art. À l'instar du premier chapitre de *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* dans lequel Benjamin revient brièvement sur le devenir historique des techniques de reproduction, elle doit permettre de penser les conditions et implications de cet enrichissement. Nous avons à plusieurs reprises abordé l'idée d'une critique s'associant au développement de la reproduction. La critique de l'image n'est pas nouvelle. Platon déjà s'opposait au faux et questionnait l'intérêt d'un art purement imitatif ; mais c'est avec l'arrivée de la photographie que le discours s'est réellement intéressé à la question de la reproduction par la technique. Les points de vue se sont rapidement répartis, à savoir être pour ou contre une pratique de la photographie allant au-delà du simple geste de reproduction, pour ou contre une photographie pouvant entrer dans le domaine des arts. Les premiers discours sont très révélateurs du double caractère que peuvent revêtir les techniques de reproduction, parce que justement techniques. Et si aujourd'hui la pratique semble s'être ouverte à toutes les possibilités, il n'en demeure pas moins que le discours se campe encore bien souvent au niveau des mêmes oppositions¹⁰¹. Mais, pour l'instant, nous laisserons de côté ces considérations actuelles pour nous concentrer sur les premiers discours et sur le lent dévoilement de la photographie en tant que geste

¹⁰¹ En 2004, lors d'une discussion avec une étudiante en dernière année de l'école des beaux-arts de Nantes, je fus surprise d'apprendre qu'elle était la seule à orienter sa pratique vers la photographie et qu'elle n'était pas soutenue dans sa détermination. « Il y a tellement d'images, on voit tellement de photos, pourquoi continuer à en faire », lui aurait-on laissé savoir.

artistique. Nous verrons, ensuite, dans la seconde partie de ce chapitre comment, une fois la photographie (mais aussi le film) acceptée comme geste artistique, le discours a à nouveau divisé les pratiques pour séparer d'un côté l'art, de l'autre la culture de masse, en pointant ici non seulement le geste mais l'intention, le rapport à la production multiple.

« S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé, ni suppléé la littérature. » Baudelaire¹⁰², 1859.

« J'émetts le vœu que la photographie, au lieu de tomber dans le domaine de l'industrie, du commerce, rentre dans celui de l'art. C'est là sa seule, sa véritable place, et c'est dans cette voie que je chercherai toujours à la faire progresser. » Gustave Le Gray¹⁰³, 1852.

« L'intervention des machines a été, dans cette propagande de l'art, une époque et l'équivalent d'une révolution ; les moyens reproducteurs sont l'auxiliaire démocratique par excellence. Contester cette action est d'un aveugle ; dédaigner cette influence serait d'un insensé, ne pas prévoir d'avenir de cette association du génie des arts avec la puissance des nouveaux moyens de reproduction à bon marché, c'est d'un esprit borné. » Léon de Laborde¹⁰⁴, 1856.

Charles Baudelaire, Gustave Le Gray et Léon de Laborde, l'un était écrivain et critique, l'autre, peintre et photographe¹⁰⁵ et le dernier, membre fondateur de la Société française de photographie et chargé de préparer un rapport sur l'Exposition universelle de 1851 de Londres

¹⁰² Baudelaire, Charles, « Salon de 1859 », in *Baudelaire. Critiques d'art*, Paris, Gallimard, 1992, p. 278.

¹⁰³ Le Gray, Gustave, *La Lumière*, 21 février 1852, cité in Amar, Pierre-Jean, *op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁴ Laborde, Léon de, « Travaux de la commission française sur l'Industrie des nations », Exposition universelle de Londres, Tome VIII, 1856, in Rouillé, André, *La Photographie en France, Textes et controverses : une anthologie 1826-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 219-225.

¹⁰⁵ Gustave Le Gray exposa en 1849 à l'Exposition des produits de l'industrie plusieurs photographies sur papier d'œuvre d'art dont on suppose des épreuves reproduisant les tableaux de son ami le peintre Jean Léon Gérôme (Font-Réaulx, Dominique et Bolloch, Joëlle, *L'Œuvre d'art et sa reproduction*, Paris, Musée d'Orsay/Cinq continents éditions, 2006, p. 9).

émettent trois points de vue historiques, se répondant et s'opposant à la fois. Le premier, certainement craintif qu'on ne se méprenne sur le rôle de la photographie qui était acceptée pour la première fois au Salon des beaux-arts en 1959 — année où il a écrit ce passage —, n'envisageait la reproduction que comme un moyen technique qui aurait dû s'asservir aux entités supérieures que sont les arts et les sciences. Le second, à l'opposé, anticipait de ses vœux un avenir artistique pour la photographie et le dernier, réunissant les deux premiers souhaits, envisageait plutôt le rapport de ceux-ci sous un mode associatif. Sans nier la servitude du premier, servitude apparue avec les premiers procédés de reproduction mécanique tels que la fonte du bronze dans l'art antique et, plus tard, l'imprimerie et la gravure, il concevait déjà la possibilité de transformer cette union en pouvoir créatif.

Cette façon d'envisager l'union du pouvoir créateur à celui de la puissance technique, Laborde l'appréhendait toutefois principalement dans l'idée d'une production de copies d'œuvres déjà existantes qui permettraient par leur multitude « d'initier le monde aux beautés des créations divines et humaines »¹⁰⁶. Comme pour bon nombre de ses contemporains, la photographie était avant tout — même si elle pouvait aussi être envisagée comme un geste artistique — l'aboutissement de cette longue quête de la mimésis. Elle répondait à un objet si longtemps convoité et l'acte photographique même suscitait un tel débat que ce n'est que plus tard, et Baudelaire l'avait bien vu même s'il s'y opposait, que le procédé engendrera la création d'œuvres autonomes, d'œuvres photographiques. Cependant, ces œuvres photographiques, comme les œuvres qui utiliseront par la suite d'autres procédés de reproduction technique, n'étaient pas dans un premier temps reproduites massivement. Les procédés étaient bel et bien envisagés comme moyens de diffusion et de multiplication de l'image mais techniquement, les exemplaires demeuraient souvent limités.

3.1. La reproduction par l'industrie

L'enthousiasme premier pour la photographie, de même que celui pour l'imprimerie, découlait de cette possibilité de multiplier l'œuvre ou sa copie et, comme l'indique Laborde, de l'utiliser aux fins de la « propagande de l'art ». L'industrialisation de la confection de livres photographiques initiée par Fox Talbot en 1844 et Louis-Désiré Blanquart-Evrard en 1851, rejoints ensuite par d'autres grands éditeurs (Goupil à Paris et Londres, Adolphe Braun à

¹⁰⁶ Léon de Laborde, *op. cit.*

Dornach en Alsace, Delpire à Tours, les Frères Alinari et Brogi à Florence, Anderson à Rome, Fierdlands à Bruxelles, Hanfstaengl, Brückmann à Munich), favorisa la diffusion des œuvres d'art et des monuments historiques. Entre 1850 et 1860, de grandes possibilités étaient envisagées pour la photographie : des missions héliographiques étaient créées pour photographier le patrimoine architectural français ; on envisageait aussi « de composer en parcourant les différents musées d'Europe, des fac-similés des œuvres des grands maîtres, pour en former une sorte de collection populaire que chacun put acquérir¹⁰⁷ », un peu à la manière des publications photographiques de la maison Goupil, dont le Raimondi d'après Raphaël que nous avons déjà évoqué, en est un exemplaire. En somme, ce que la gravure n'avait jamais pu réaliser, la photographie pouvait tenter de le faire puisqu'elle permettait avec des conditions assez bon marché de reproduire des séries d'œuvres complètes. C'était là une véritable entreprise à tel point que, dès 1860, devant cette « manie de photographier les œuvres d'art¹⁰⁸ », Disdéri avait essayé auprès du gouvernement français de s'assurer le monopole de la reproduction des œuvres d'art du Louvre, ce qu'il n'eût jamais le temps de réaliser compte tenu de la forte demande en portraits à laquelle il fit face¹⁰⁹.

C'est vers 1862 qu'un travail de reproduction méthodique des œuvres d'art par un éditeur se mit vraiment en place. Adolphe Braun, dont l'atelier se trouvait à Dornach en Alsace, commença en fait par la reproduction des dessins de Holbein à Bâle pour ensuite reproduire ceux du Louvre, de Vienne, de Florence, de Milan, de Venise, de Dresde, etc. À partir de ces reproductions, il commença à publier une série de livres, *Autographes des maîtres*, pour lesquels il parvenait à avoir des résultats de grande qualité grâce à la variété des pigments du papier au charbon. D'après Gisèle Freund, vers 1867, son atelier s'inscrivait dans une véritable démarche industrielle avec plus de cent ouvriers, dont des opérateurs formés pour aller photographier les œuvres dans les musées. La maison Braun reproduisit ainsi les œuvres peintes de la chapelle Sixtine, celles des églises de Rome, les sculptures de Michel-Ange, les peintures de Raphaël, puis les œuvres des musées de Londres, d'Amsterdam, etc. Braun fit photographier tous les maîtres et petits maîtres : une collection de cinq cent mille clichés est constituée.

¹⁰⁷ Louis Fuguier, *Les Merveilles de la science*, 1888-1889, cité in Aubry, Yves, *Fac-similé, la photographie*, Marseille, Lafitte reprints, 1983.

¹⁰⁸ Anonyme, *Le Moniteur de la photographie*, 15 septembre, 1866, cité in Giakoumís, Cháris, *Appropriation des œuvres d'art par la photographie du dix-neuvième au vingtième siècle*, thèse, université Paris 8, 1997, p. 187.

¹⁰⁹ Freund, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p. 94.

En 1880, la découverte d'un procédé au gélatino-bromure d'argent aidera à l'augmentation de la production de la maison à tel point qu'en 1887, le catalogue de l'entreprise — Adolphe Braun est décédé en 1877, c'est son fils Gaston qui lui a succédé avec l'aide de Louis Pierson, son beau-père et de Léon Clément, son beau-frère — qui compte cinq cent cinquante pages, propose des milliers de reproductions sur papier. Ce catalogue comporte d'ailleurs entre autres celles des œuvres du Louvre pour lesquelles l'entreprise a su obtenir un contrat d'exclusivité de vente pour une période de trente ans¹¹⁰. En 1896, le catalogue de la maison, alors nommée Braun, Clément & Cie, comportait vingt mille reproductions vendues 15 francs chacune.

La maison Braun a aussi été fortement aidée dans les années qui suivirent par l'avènement des procédés de reproduction mécanique tels la rotohéliogravure. Avec celle-ci, il était possible d'imprimer de mille cinq cents à deux mille épreuves par heure, alors que jusque-là, sous sa forme artisanale, le procédé d'héliogravure ne permettait que le tirage d'une soixantaine d'impressions par jour. En 1920, la maison d'édition publiait en noir et blanc et en couleur des centaines d'albums, de guides ainsi que des millions de cartes postales¹¹¹. En 1930, l'entreprise commença une série de publications, *Les Maîtres* aussi nommés *Musée de Poche*. Cette série présentait les peintres de l'époque, Van Gogh, Gauguin, Bonnard, Matisse, Bracque, Picasso, etc. à travers des reproductions exclusivement en couleur et des textes en trois langues. En parallèle à cette collection, Braun & Cie se lança aussi dans la production et la diffusion de fac-similés permettant, à travers des reproductions de grande qualité, d'avoir à sa portée les œuvres marquantes de l'histoire de la peinture. La maison Braun offrait un éventail

¹¹⁰ En 1866, le surintendant des Beaux-Arts, Nieuwerkerke, pose un arrêté suspendant les permis de photographe, la pratique de la photographie n'étant pas en accord avec la conservation des monuments : « Les permis de photographe dans les galeries du Louvre sont reconnus nuisibles à la conservation des monuments. MM. Les photographes apportent la plus grande négligence à leurs opérations en répandant dans les salles qu'ils considèrent comme des ateliers des substances corrosives altérant parquets et escaliers ; à partir du 1^{er} août, les permis de photographe sont retirés sans exception aucune jusqu'à nouvel ordre. » (AMN série T18). Seul Charles Marville obtiendra en 1867 un accord pour reprendre la photographie des musées impériaux et il faudra attendre 1872 pour que la photographie soit à nouveau permise mais suivant un encadrement très strict. Ce n'est que le 3 décembre 1883 que l'accord d'exclusivité sera signé entre les musées nationaux et la maison Braun. En échange de cette exclusivité, la maison Braun s'engage à reproduire sept mille œuvres et à en fournir des tirages aux conservateurs. Les clichés deviennent dès lors la propriété de l'État mais, à ce titre, la maison Braun reçoit le titre de photographe officiel du musée du Louvre et a le droit de vendre par ailleurs les reproductions. (L'arrêté est cité in Font-Réaulx, Dominique et Bolloch, Joëlle, *op. cit.*, p. 13).

¹¹¹ D'après Gisèle Freund, la carte postale a en fait connu le jour en 1865 en Allemagne suite à une loi promulguée par le ministre des Postes — en France une loi similaire fut décrétée en 1872 — mais elle connut un réel essor à partir de 1900 puisque c'est à cette même période qu'il fut possible d'imprimer en plus grand nombre et à moindre coût (Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p. 96). Pour Laurent Gervereau, c'est en 1869 à Vienne, qu'aurait été imprimée, bien que sans images, la première carte (Gervereau, Laurent, *op. cit.*, p. 34).

complet : des œuvres d'initiation ou de bibliothèque mais aussi des ouvrages permettant de se créer chez soi une galerie particulière. « Ceux qui ne peuvent pas acheter des ouvrages originaux, et ils sont des millions, peuvent maintenant posséder à bon marché des reproductions d'une qualité parfaite.¹¹² »

La maison Braun constitue un exemple central pour illustrer le développement de l'industrie de la reproduction des œuvres d'art, puisqu'elle fut l'une des premières, en France du moins, à nourrir le musée imaginaire en se lançant dans une réelle production massive de reproductions d'œuvres d'art et en étant pendant une période donnée détentrice d'exclusivité pour certaines de ces reproductions. Mais avant de nous lancer dans l'analyse des échos qu'a pu avoir cette industrie jusqu'à nos jours, nous allons aborder le point de vue de l'artiste sur l'acte photographique.

3.2. La reproduction par l'artiste

À l'époque, la production photographique était essentiellement rattachée au geste de reproduction que l'on retrouve dans la reprise d'œuvres ou de monuments existants¹¹³, mais aussi dans le portrait qui constituait probablement le plus grand attrait pour le public. Peu de photographes cherchaient à allier à leur recherche créatrice les possibilités et qualités du *medium* photographique. Pour la majorité, la recherche sur le *medium* était de l'ordre de l'amélioration du procédé technique de reproduction et se limitait à cela. Il y eut tout de même quelques mouvements artistiques, souvent animés par des peintres ou graveurs ayant perdu leur motivation avec l'avènement de la photographie, qui ont cherché à distinguer leur procédé de celui de la simple reproduction des œuvres d'art. Les pictorialistes travaillaient le négatif, souvent par grattage, ou encore très naïvement, de petits groupes d'artistes, par une sorte de collage, faisaient ce que l'on pourrait aujourd'hui nommer des photo-peintures¹¹⁴. Mais l'influence de ces mouvements demeura malgré tout assez limitée et leur recherche artistique, marquée par la conception pictorialiste de la représentation, se situait plutôt dans l'après coup du geste photographique qu'en son sein. En général, hormis le geste naïf et

¹¹² Freund, Gisèle, *op. cit.*, p. 95.

¹¹³ Tout un pan de la photographie s'attardait aussi au portrait mais le geste n'étant pas intéressé à la reproduction multiple, nous ne nous y intéresserons pas.

¹¹⁴ Utilisant des coupures de photographies, ils les collaient sur des fonds qu'ils avaient eux-même peints. Il s'agissait souvent de scènes familiales. À ce sujet, voir entre autres la description des travaux d'Hyppolyte Lavoignat in Giakoumís, Cháris, *op. cit.*, p. 445.

quelques exceptions isolées¹¹⁵ — Marville, Baldus — et, malgré les souhaits prononcés par Le Gray, la photographie demeurait, comme l'avait espéré Baudelaire, un moyen de reproduction « au service des arts et des sciences ».

C'est dans cet horizon que s'est développée non seulement la diffusion de l'œuvre d'art déjà là mais aussi l'utilisation à proprement parler de la photographie en art qui, dans les décennies à suivre, aura pourtant une importance notable dans le tournant que prendront les arts. En effet, rapidement, la photographie est devenue complice du peintre. Malgré le mouvement de protestation qui soulignait l'incompréhension d'un certain nombre de peintres envers la photographie¹¹⁶, il était aussi commun de rencontrer chez les artistes un intérêt pour celle-ci. Même Ingres, qui s'opposait pourtant fortement au statut artistique de la photographie, y voyait certains avantages comme en témoigne ce passage extrait d'une discussion avec deux de ses élèves : « Observez la photographie, messieurs. Lequel d'entre vous serait-il capable de reproduire avec autant de fidélité, d'un trait aussi sûr, un tel modelé ?¹¹⁷ » Et, comme le fait remarquer Scharf, par la simple observation des portraits qu'il a exécutés, on peut supposer l'emploi des daguerréotypes de Nadar comme modèles. C'est du moins, d'après Scharf, la conclusion à laquelle on peut en venir en observant à titre d'exemple le portrait de Maria Fauquet réalisé par Nadar en 1856.

Dans le même ordre d'idées mais n'étant pas du tout opposé à la photographie, Courbet, représentant du réalisme, eut lui aussi recours à la photographie pour réaliser entre autres, en 1865, un portrait de Pierre Joseph Proudhon, d'après un daguerréotype qu'avait exécuté Nadar en 1853, ou encore pour réaliser, en 1870, son tableau *La Vague*. À propos de cette toile, Benjamin écrit d'ailleurs : « Son célèbre tableau

19. Gustave Courbet, *La vague*, 1870

¹¹⁵ Les premières photographies étaient certes d'un niveau artistique assez élevé mais sans prétention. « Cette prétention à l'art, c'était les commerçants qui la manifestaient. » (Gisèle Freund, *La Photographie en France au XIX^e siècle. Essai de sociologie esthétique*, Paris, La Maison des Amis du Livre, 1936, p. 49, cité in Benjamin, Walter, « Peinture et Photographie. Deuxième lettre de Paris, 1936 », in *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997). Ce fut aussi le cas d'Atget qui photographia Paris entre 1890 et 1920 et dont les « œuvres » furent encensées bien longtemps après.

¹¹⁶ Le manifeste de 1862 signé par Ingres, Flandrin, Troyon, Isabey, Lassalle, Bourgeois, Puvis de Chavannes, etc. déclarait : « la photographie se résume en une série d'opérations toutes manuelles qui [...] ne peuvent être assimilées aux œuvres, fruits de l'intelligence et de l'étude de l'art. » (cité in Mérot, Alain (sous la dir.), *Histoire de l'art 2000*, Hazan, 1999, p. 394).

¹¹⁷ Ingres, Jean Dominique Auguste, cité in Kahmen, Volker, *La Photographie est-elle un art ?*, Chêne, 1974 [1973], p. 13.

La Vague équivaut à la révélation par la peinture d'un sujet photographique. L'époque de Courbet ne connaissait ni le gros plan, ni l'instantané, sa peinture a montré le chemin.¹¹⁸ » Mais ce type de recours à la photographie par les peintres restait peut-être un peu trop attaché au modèle photographique. Du moins c'est ce qu'en pense Delacroix pour qui le daguerréotype devait plutôt simplement servir à « redresser les images de l'œil ». Pour Delacroix, il a en effet cet avantage d'être « plus que le calque, il est le miroir de l'objet, certains détails presque toujours négligés dans les dessins d'après nature y prennent une grande importance, et introduisent ainsi l'artiste dans la connaissance complète de la construction ; les ombres et les lumières s'y retrouvent avec leur caractère véritable, c'est-à-dire avec le degré exact de fermeté ou de mollesse, distinction délicate et sans laquelle il n'y a pas de saillie.¹¹⁹ » Delacroix, qui était un partisan convaincu de la photographie — il fut membre de la première société française de photographie — avait d'ailleurs l'habitude d'orchestrer des mises en scène qu'il faisait photographier. Ensuite, à l'aide des daguerréotypes obtenus, il se mettait à travailler. Toutefois, il se défendait bien de faire son œuvre directement à partir du cliché, se servant plutôt de celui-ci « comme un conseil, une sorte de dictionnaire¹²⁰ ». En effet, la photographie avait pour Delacroix un défaut, celui de mettre tout ou presque au même plan jetant ainsi une certaine confusion dans l'ensemble¹²¹. « Dans la photographie, il faut s'attendre à beaucoup plus d'insuffisances que dans une œuvre d'imagination...¹²² », disait-il en s'empresant de spécifier ce qui, selon lui, faisait une bonne photographie. L'important est qu'« ...elles laissent certaines lacunes qui, pour l'œil, deviennent des points de repos et lui permettent de se borner à un petit nombre d'objets¹²³ ».

Dans un geste assez similaire à celui de Delacroix pour la peinture, Auguste Rodin s'aidait de la photographie pour améliorer ses sculptures. En effet, il lui arrivait souvent de demander aux photographes voisins de son atelier de faire des prises de vue de ses sculptures. Ces photographies avaient comme intérêt de lui offrir de « simples images » qui, d'après lui, ne

¹¹⁸ Benjamin, Walter, « *Peinture et Photographie. Deuxième lettre de Paris, 1936* », *op. cit.*, p. 87.

¹¹⁹ Dans un article intitulé « Le dessin sans maître par Mme Élisabeth Cavé », publié en septembre 1850 dans la *Revue des deux Mondes*, Eugène Delacroix indiquait en quoi la photographie — au moment où il écrivait, le daguerréotype — pouvait être utile à l'artiste. Tout comme Léon Cognier, il refusa plus tard de signer le manifeste de protestation contre la photographie (Delacroix, Eugène, « Le dessin sans maître par Mme Élisabeth Cavé », in *Revue des deux Mondes*, septembre 1850, cité in Kahmen, Volker, *op. cit.*, p. 14-15).

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Si l'on observe les photographies d'Adalbert Cuvelier, ami de Corot avec lequel il travaillait dans la région d'Arras, on décèle une forte ressemblance dans la façon de rendre les paysages (le flou, le vent dans les feuilles, l'atmosphère) entre celles-ci et les tableaux du peintre. De même en est-il avec les photographies de paysages de Gustave Le Gray.

¹²² Delacroix, Eugène, *op. cit.*

¹²³ *Ibid.*

trahissant pas son œuvre, lui permettaient d'envisager à travers leur étude la modification du socle ou de certains détails de la sculpture. La photographie avait pour lui un rôle à jouer non pas en amont de la création comme chez les peintres mais dans les étapes même de la finition de son travail.

Rapidement toutefois les artistes cessèrent de déléguer à d'autres la tâche de prise de vue en apprenant eux-mêmes à photographier leurs œuvres ou les sujets de leur futurs tableaux. Au rang des adeptes se retrouvèrent des Millet, Manet, Bonnard, Vuillard, Degas et bien d'autres. Vuillard, entre autres, apprit à se servir d'un Kodak — le premier appareil photo portatif au

célèbre slogan *You press the button, we do the rest* —, ce qui lui permettait de prendre en photo les scènes qu'il reproduisait ensuite sur ses toiles. Degas pour sa part se servit lui aussi de la photographie mais principalement comme outil de prise de vue. On suppose par la précision et le naturel de ses études sur les chevaux qu'il se servit des instantanés de Muy-

20. The Eastman Company, Kodak :
you press the button, we do the rest

bridge pour mieux cerner le découpage du mouvement¹²⁴ mais son intérêt pour la photographie était dans l'ensemble plutôt en marge de son travail. Il s'adonna en effet surtout au portrait — de sa famille, de Mallarmé, de Zola — mais jamais il ne peignit vraiment d'après ses propres photographies. Sa façon de rendre la réalité et ses cadrages que l'on qualifie souvent de photographiques peuvent donc éventuellement être imputés au regard du cadreur mais ils ne sont pas directement associés aux prises de vues de l'artiste. Degas est un bon exemple de l'influence externe de la photographie sur les arts. Pour ce dernier, l'adoption de la photographie avait infléchi un certain type de regard qui s'ouvrait, dans la représentation, sur une possibilité de distanciation entre l'objet reproduit et l'œuvre.

D'autant plus accentuée, cette influence se retrouve plus tard chez Malevitch et El Lissitzky qui trouvèrent un intérêt tout particulier dans la planéité que présentait la photographie aérienne. Ainsi, sans être toutefois réellement fidèles à une image photographique précise, des œuvres comme *Trapèze noir et carré rouge* de Malevitch (1915) ou encore comme les *Prouns* de Lissitzky retranscriront, à travers une composition d'éléments sans ancrage, cette double

¹²⁴ Kahmen, Volker, *op. cit.*, p. 20.

sensation d'oscillation avant-arrière et d'écrasement que provoque la mise à distance, le survol satellitaire d'un espace donné¹²⁵.

Man Ray, pour sa part, eut un autre cheminement. « J'ai commencé par être peintre. En photographiant mes toiles, j'ai découvert l'intérêt de leur reproduction en noir et blanc. Un jour j'en suis venu à détruire l'original pour ne garder que la reproduction.¹²⁶ » En fait, il est venu à la photographie suite à une première expérience décevante. Pour sa première exposition, Man

21. El Lissitzky, *Proun 19d*, 1922.

Ray avait besoin d'un catalogue de ses œuvres et il commanda à un photographe professionnel quelques épreuves dont le résultat était au final terne et monotone. Les tons de noir et blanc ne parvenaient pas à rendre vivantes les valeurs de couleur que proposaient ses tableaux. Cette expérience l'incita donc à se lancer lui-même dans la photographie de ses toiles.

En 1919, quatre ans après l'expérience du catalogue, au moment où Miss Dreier décida de fonder à New York un petit musée d'Art moderne (La Société Anonyme), Man Ray, nommé vice-président, se trouva chargé de la publicité et proposa alors de faire des photographies pour les journaux et catalogues. Apprenant qu'il était photographe, Miss Dreier suggéra aussi d'imprimer des cartes postales des œuvres exposées. À travers ces journaux, catalogues, cartes postales, la Société Anonyme faisait primer la reproduction sur l'œuvre de même qu'elle donnait à Man Ray ses premiers gallons de spécialiste en la matière.

C'est toutefois à son arrivée à Paris en 1921 que Man Ray fut réellement reconnu pour ses qualités de photographe. Il reproduisit les œuvres de Picasso, Matisse, Picabia et bien d'autres, son travail photographique demeurant toujours au service de l'art. Mais le statut de photographe-professionnel qui commençait à le suivre le gênait un peu. Pour Man Ray, photographier le travail des autres ne suffisait pas. Et c'est pourquoi, mû par une volonté d'amener quelque nouveauté, il chercha à émanciper sa pratique du champ du réel. Man Ray s'adonna

¹²⁵ Dans ces systèmes planaires, malgré l'impression d'instabilité des éléments, il n'est pas possible de parler d'avant ou d'arrière-plan qui correspondent à une taxinomie perspectiviste. Le plan est le niveau zéro de la représentation et l'élément qui donne l'illusion de s'en détacher ne peut que passer au-delà des frontières de la feuille. Malgré leur relative superposition, les éléments ne sont ni en avant ni en arrière ; malgré leur enchevêtrement, ils ne sont jamais entièrement dedans, jamais totalement dehors.

¹²⁶ Foresta, Merry Amanda (introduction de), *Man Ray*, Paris, Centre national de la photographie/ Photopoche, n° 33, 1992, p. 5.

à diverses expériences, respectant peu la tradition photographique : « chaque fois que je me suis écarté des méthodes traditionnelles, c'était simplement parce que le sujet exigeait un traitement nouveau. J'ai appliqué ou inventé certaines techniques pour souligner certaines caractéristiques qui me paraissaient importantes¹²⁷. » En fait, tout pouvait « provoquer les accidents » nécessaires à la mission qu'il s'était donné. Cadrage, support, émulsions, jeux d'ombres et de lumière, ustensiles de cuisine divers ne représentent qu'une courte liste des éléments qui donnèrent une esthétique particulière à ses portraits, *rayographs*, solarisations et autres expérimentations.

22. Man Ray, *Rayogramme*,
extrait de *Les champs délicieux*, 1922.

Toutefois, bien qu'avec Man Ray l'acte photographique se détache d'un asservissement technique aux arts et qu'il rencontre la création et l'imaginaire, il demeurait dans le discours esthétique ambiant une certaine distance face à cet art dit technique¹²⁸. De plus, une grande partie des productions « artistiques » de Man Ray (*rayographs*, solarisations) étaient des objets uniques, les expérimentations étant tentées la plupart du temps directement sur le papier argentique. Ces productions demeuraient donc dans un schéma classique de l'œuvre ne répondant pas aux critères de multiplicité et de reproductibilité qui avaient déjà commencé à ébranler le rapport à l'œuvre.

Quelques tentatives de démocratisation de l'art à travers la reproductibilité étaient pourtant menées notamment par le Bauhaus qui s'intéressa à la standardisation ainsi qu'aux diverses techniques reproductives pouvant mener à la diffusion de l'objet esthétique. Cette recherche était fondée sur une double volonté d'unification : celle des arts mineurs et majeurs — dans l'esprit du mouvement Arts and Crafts anglais —, et celle de l'art et de la technologie¹²⁹ — comme systématisation des projets du Werkbund et des artistes du Jugendstil qui cherchaient à allier l'art et la machine. Les techniques de reproduction de l'image avaient donc toute leur place dans cette école.

¹²⁷ Man Ray, *ibid.*, p. 5.

¹²⁸ Man Ray en fait mention lui-même par la formule négative et se jouant du système signifiant de la représentation : *La Photographie n'est pas l'art* — titre qu'il donna à un petit texte publié en 1937.

¹²⁹ Ce slogan « Art et Technologie – Une nouvelle unité » ne fit pas l'unanimité au sein du personnel enseignant du Bauhaus. Dans une lettre du peintre et responsable de l'imprimerie graphique Lyonel Feininger à son épouse datant du 1^{er} août 1923, on peut lire : « ...Avec une conviction absolue, je rejette le slogan « Art et technologie – Une nouvelle unité ». Cette mauvaise interprétation de l'art est, quoi qu'il en soit, un symptôme de notre temps. Et la demande de le lier à la technologie est absurde de tout point de vue. [...] La plus grande perfection technologique ne pourra jamais remplacer l'étincelle divine de l'art. » (cité in Wingler, Hans M., *The Bauhaus*, Cambridge, MIT Press, 1969 [1962]).

Pourtant, il fallut attendre 1923¹³⁰, la confection d'un catalogue illustré et l'installation de la première grande exposition de l'école Bauhaus pour que la photographie y prenne de l'importance — l'intérêt pour le cinéma viendra un peu plus tard. N'ayant servi jusqu'alors qu'à quelques membres du Bauhaus pour l'archivage de travaux, on se rendit compte de sa puissance communicationnelle. Ainsi, de photographie documentaire (en témoignent les travaux

de Lucia Moholy-Nagy et de Erich Consmüller, documentaristes officiels de l'école), elle devint un élément de design et de création qui se manifesta principalement dans sa combinaison à la typographie, dans la « typophoto »¹³¹, ou encore elle servit, de même que l'image cinématographique, plus spécifiquement à la recherche expérimentale menée principalement par László Moholy-Nagy.

23. László Moholy-Nagy, photogramme, 1922.

Dès son arrivée au Bauhaus en 1923, qui coïncide avec la parution du catalogue pour la grande exposition, László Moholy-Nagy eut un rôle certain à jouer dans l'intérêt grandissant de l'école pour l'image reproductible. Déjà, en 1922, il avait publié *Production - Reproduction*¹³² dans le numéro de juillet de la revue *De Stijl* et dans lequel il prônait pour les techniques de reproduction (le gramophone, la photographie¹³³ et le cinéma) un autre usage, celui de la production. Cet appel à la création se retrouvera aussi dans plusieurs autres de ses écrits¹³⁴ comme en témoigne ce passage écrit en 1927 : « En dépit des préjugés bien ancrés, la photographie n'est pas seulement un moyen de reproduction, puisqu'elle a déjà réussi des performances productives. [...] Avec les effets noirs et blancs de la couche sensible, on a obtenu des résultats intéressants même sans représentation

¹³⁰ L'école a vu le jour en 1919.

¹³¹ Tel était le nom de l'atelier donné par Herbert Bayer et Joost Schmidt.

¹³² Moholy-Nagy, László, « Production-Reproduction », *De Stijl*, La Haye, n° 7, juillet 1922, p. 97-100, repris in László Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 120.

¹³³ À propos de la photographie, on pouvait lire : « L'appareil photographique fixe des phénomènes lumineux sur la paroi de bromure d'argent au fond de l'appareil. Jusqu'ici on n'a utilisé cette faculté de l'appareil que dans un sens secondaire, pour fixer (reproduire) la façon dont les objets reflètent ou absorbent la lumière. Si nous voulons mettre cet appareil au service de buts productifs, il faut utiliser la sensibilité à la lumière de la paroi de bromure d'argent de telle sorte qu'elle capte et fixe les phénomènes lumineux (les incidences des jeux lumineux) produits par nous à l'aide de miroirs, de systèmes de lentilles, etc. Sur ce plan aussi, il faut faire des expériences multiples. Dans ce domaine, les observations télescopiques des galaxies et les radiographies sont de premiers essais intéressants. » (cité in Passuth, Krisztina, *Moholy-Nagy*, Paris, Flammarion, 1984, p. 289-290).

¹³⁴ Moholy-Nagy a écrit de nombreux textes tout au long de sa carrière dans lesquels on retrouve une constante, celle d'un usage productif des techniques de reproduction. On peut lire dans l'annexe 1 *Production-Reproduction, de l'art au graphisme ou inversement chez Moholy-Nagy*, qui consiste en une analyse de quatre de ses textes sur la photographie et son rapport à l'art et au graphisme.

(photogramme).¹³⁵ » Moholy-Nagy, au moment où il écrit ce passage, est bien conscient que la « question cruciale » à la production [...] « n'est pas « Peinture ou film ? ». Il s'agit de s'emparer de la création optique par tous les moyens à notre disposition aujourd'hui : la photographie, le film, ainsi que la peinture abstraite et les jeux lumineux de couleur¹³⁶ ». En fait, pour Moholy-Nagy, il était « évident qu'une nouvelle technique doit créer des formes nouvelles et adéquates », de même qu'il était « tout simplement naturel que les moyens techniques et mécaniques soient aussi appliqués à un art visuel non objectif¹³⁷. » Il croyait en la possibilité de dépassement du simple statut de reproduction tant qu'on ne s'y limitait pas et qu'on cherchait à en revisiter les outils. Et c'est en suivant cet axe de pensée que la photographie et le cinéma furent explorés sous toutes leurs formes au Bauhaus. La photographie documentaire parvint même à se détacher de cet unique statut prenant un caractère original lorsqu'envisagée à l'aune de cette conscience d'avant-garde.

« Quand des artistes comme Man Ray, Moholy-Nagy, [...] font de la photographie objective, leur conscience d'appartenir à l'avant-garde imprime à la représentation la contrainte de leur point de vue subjectif qui, précisément, grâce à cette subjectivité marquée, se soumet à une loi formelle objective. C'est ce qui fait la force originale leur permettant de devancer les photographes créateurs.¹³⁸ »

Mais, face à cette quête des avant-gardes pour une photographie artistique, le phénomène de démocratisation de l'art et qui plus est de massification de celui-ci continue à être dénoncé. À cette époque, on était pourtant à peu près parvenu à accepter que la photographie n'était pas qu'un outil technique de reproduction du réel. Comme l'écrivait Moholy-Nagy dans *La photographie incomparable*, « le phénomène photographique ne tire aucune valeur du fait qu'il soit classé comme un procédé de notation de la réalité, ou comme un moyen d'exploration scientifique, ou pour fixer l'événement ou comme base de procédés de reproduction ou

¹³⁵ Moholy-Nagy, László, « Commentaire à la discussion autour de l'article d'Ernö Kállai : « Peinture et Photographie » », in *i10 Internationale Revue*, Amsterdam, 1927, n° 6, p. 233-234. Réédité dans Moholy-Nagy, László, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, op. cit., p. 141-144.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 143.

¹³⁷ Moholy-Nagy, László, « Isms » or Art ? », in *Vivos Voco* (Leipzig), vol. V, n° 8/9, août-septembre 1926, réédité in Wingler, Hans M., op. cit., p. 116.

¹³⁸ Kahmen, Volker, op. cit., p. 33.

comme art¹³⁹ ». Selon lui, la qualité ne peut dépendre que « de la mesure d'intensité créatrice » advenue dans la rencontre avec le *medium*¹⁴⁰.

De même pour Brecht, un photographe ne devrait pas simplement chercher à produire le reflet de la réalité, ou du moins ce qu'il croit en être, car « moins que jamais, le simple fait de rendre la réalité n'énonce rien quant à cette réalité¹⁴¹ ». Il observe en effet que, dans la prise de vue, il y a une mise en forme de la réalité, une transposition des « expériences que l'artiste a faites dans la vie » — expériences qui n'impliquent d'ailleurs pas uniquement la personnalité de l'artiste, mais qui se rattachent aussi à la *Weltanschauung* de son époque. Mais cette prise de conscience¹⁴², qui amène Brecht à se distancer de l'effet de réel, ne lui fait pas pour autant apprécier la photographie « formaliste » seulement. Il croit en effet que la photographie « réaliste » peut participer à l'enseignement d'une pensée juste, « à savoir une pensée qui interroge les choses et les événements pour en dégager l'aspect qui change et que l'on peut changer¹⁴³ ». C'est ainsi qu'il en appelle, comme le fera aussi Benjamin, à une politisation de l'art, c'est-à-dire à un art qui, par les moyens créatifs qu'il peut mettre en œuvre, transposera la conscience qu'il a des mouvements et évolutions de la société à laquelle il participe.

La photographie, dans cette volonté de politisation de l'art a, bien entendu, été souvent favorisée. En effet, la puissance de médiatisation des images qu'elle produit est telle qu'il était difficile pour cette avant-garde consciente des changements sociaux, politiques de l'époque d'accepter qu'elle serve à toutes les fins, et en particulier au discours servant la montée du National Socialisme. De plus, au niveau culturel, il s'établissait à l'époque une deuxième

¹³⁹ Moholy-Nagy, László, « La photographie incomparable », in *i10 Internationale Revue*, I, Amsterdam, 1927, n° 1-3, cité in Kahmen, Volker, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴⁰ En 1945, Moholy-Nagy constate, avec un désenchantement certain devant cette persistance, que « depuis son invention, il y a un siècle, la photographie est essentiellement vue comme un moyen technique d'enregistrement et qui donc ne peut être un art. » (Moholy-Nagy, László, « On Art and the Photograph », in *The Technology Review*, 47th year, n° 8, Cambridge, Mass., June 1945 repris in Moholy-Nagy, László, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 230).

¹⁴¹ Brecht écrit : « La photographie devrait définitivement dépasser l'époque où l'artiste ne cherchait jamais qu'à montrer, sempiternellement, toutes les belles choses qu'on peut faire avec un appareil photographique » (Brecht, Berthold, Schiften 2, cité in Legros-Collard, Alphonse (sous la dir.), *Grande encyclopédie de la photo et du cinéma amateur*, Paris, Bruxelles, Elsevier-Séquoia, 1980, p. 156-157).

¹⁴² Prise de conscience contemporaine aux écrits de Ernst Cassirer (*La Philosophie des formes symboliques*, tome I – 1923, tome II – 1924, tome III – 1929) et d'Erwin Panofsky (*La perspective comme forme symbolique* – 1927), qui mettent en évidence cette pensée dans leurs domaines respectifs que sont la philosophie et les arts. Man Ray écrit aussi quelques années plus tard, en 1935, dans un article *Sur le réalisme photographique* : « Il nous faut donc admettre qu'une photographie par sa dépendance sociale actuelle, est faite pour son époque immédiate, et devant cette obligation, la personnalité de l'opérateur devient secondaire. » (Ray, Man, cité in Legros-Collard, *op. cit.*, p. 158).

¹⁴³ Brecht, Berthold., *op. cit.*, p.156-157.

redéfinition de l'œuvre d'art, la première ayant été celle d'un abandon de la représentation en peinture, la seconde étant celle de l'arrivée d'une production industrielle destinée aux masses et se disant elle aussi artistique. Benjamin constatait ainsi la confusion dès lors possible : « le procédé destiné à remettre en question la notion même d'œuvre d'art, tout en accentuant son caractère commercial par la reproduction, se désigne lui-même comme artistique¹⁴⁴ ». L'art politisé devait pouvoir rivaliser avec ces images tout venant. Il devait pouvoir proposer un regard éveillé sur la société et ainsi éviter l'écueil d'un art muet.

Mais dans cette ambiance, et malgré cette avant-garde qui chercha à dialoguer avec l'industrie culturelle, ou du moins qui chercha à créer à partir des mêmes outils, on vit rapidement les uns pointer du doigt l'absence d'« intensité créatrice » dans les œuvres destinées aux masses et les autres dénoncer la perversion de l'acte créateur par une transposition des produits de la création en biens de consommation. Du moins, tels furent les discours des détracteurs d'une production artistique vouée à une diffusion massive. C'était la culture de masse contre l'art d'élite, l'industrie culturelle contre la création artistique.

3.3. Vers une distinction art / non-art

Dans sa publication posthume, *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865)¹⁴⁵, Proudhon amène une critique du monde de l'art, de son circuit et de ses faux enjeux qui l'isolent de la société. Selon lui, l'art devrait être un espace d'émergence d'une conscience sociale qui ne se satisfait pas des seuls buts de la glorification et de l'appauvrissement d'un discours déjà creux qui ne chercherait qu'à répondre à des impératifs formels liés au goût du jour. Pour éviter cela, Proudhon soutient que l'artiste ne doit pas simplement accorder ses idées et principes « avec ses confrères, mais avec tous ses contemporains¹⁴⁶ ». Il doit s'affranchir de l'art pour l'art et privilégier l'idée avant la forme, penser à l'utilité et à la justesse de son travail avant de songer à son style.

Ainsi, Proudhon rapproche la création artistique et la création industrielle. La création n'est pas pure fabulation, elle n'est que le réceptacle de rapports saisis, de figures analysées, de

¹⁴⁴ Benjamin, Walter, « Peinture et photographie », in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2001, p. 504.

¹⁴⁵ Proudhon, Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Dijon, Les Presses du réel, 2002 [1865].

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 220.

combinaisons établies. Ces observations sont issues du monde dans lequel vit l'artiste et c'est pourquoi son art devrait en émerger. « Un artiste sera désormais un citoyen, un homme comme les autres ; il suivra les mêmes règles, obéira aux mêmes principes, respectera les mêmes convenances, parlera la même langue¹⁴⁷. » L'art devait avoir pour tâche d'instruire le peuple.

Son texte, s'il ne s'intéresse pas directement à la reproduction, a pour mérite d'annoncer un nouveau rapport à l'art dans lequel plusieurs artistes et critiques d'avant-garde trouveront leur place. Il augurait un art politisé, un art du citoyen au citoyen, un art pour tous.

C'est dans le sillon de ce discours socialiste révolutionnaire, pour reprendre l'expression de Proudhon lui-même, et de la production artistique des avant-gardes du début du xx^e siècle qu'une réflexion sur les moyens de reproduction technique a commencé, à partir des années mille neuf cent trente, à être développée au-delà de la question s'attachant à savoir si la photographie pouvait ou non être un art. Des auteurs comme Benjamin, Adorno et Horkheimer se sont concentrés sur les éventuelles modifications politiques, esthétiques, sociales et économiques que pouvait engendrer l'emploi des techniques de reproduction. Benjamin, un des premiers à se pencher sur la question, posa les fondements de la réflexion qui se développera par la suite. Adorno et Horkheimer remettront en cause le caractère positif de l'usage du multiple développé par Benjamin et développeront les tenants de la notion d'industrie culturelle qu'ils définiront comme le socle d'une production commerciale du divertissement.

3.3.1. Walter Benjamin

À travers un premier texte intitulé *Petite histoire de la photographie*¹⁴⁸, Benjamin a commencé à s'intéresser au caractère de l'œuvre reproduite. C'est cependant dans un second texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*¹⁴⁹, qu'il développa sa réflexion et essaya de dégager les conséquences sociales et politiques associées au passage d'une œuvre unique à une œuvre multiple.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 221.

¹⁴⁸ Benjamin, Walter, le texte « Petite histoire de la photographie », serait paru (selon une note du traducteur Gandillac dans *Œuvres II, op. cit.*, 2001) en trois parties dans *Die Literarische Welt* le 18 et 25 septembre et le 2 octobre 1931.

¹⁴⁹ Benjamin, Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935-1939), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000. Ce texte compte quatre versions dont la plupart des remaniements découlent d'influences extérieures (nous y reviendrons). C'est dans la lecture transversale de ces différents textes que l'on parvient à saisir le sens global de la pensée benjaminienne.

On peut analyser son texte en prenant comme point de départ à sa réflexion l'idée qu'il développe de la désacralisation du monde moderne dont les ramifications iront bouleverser le rapport à l'art et à ses œuvres. Pour Benjamin, cette désacralisation est concomitante de l'implantation des techniques de reproduction. Elles amenèrent une mutation du rapport à l'unicité de l'œuvre, qu'il situera comme valeur culturelle, et à l'accessibilité de l'œuvre, la valeur d'exposition. L'inversion de ces deux valeurs, alors que la valeur culturelle qui trouve sa source dans la contemplation individuelle se trouve peu à peu délaissée par un regard massif sur l'œuvre, marquera le nouveau rapport à l'œuvre d'art. « On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent d'abord au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux ». Les œuvres d'abord exposées dans les cavernes, puis dans les églises, ont été posées sur les murs des salons comme des trophées et sont exposées depuis le XIX^e siècle dans les musées — espaces précisément consacrés à la contemplation des œuvres d'art. Cependant, déjà le musée constitue pour Benjamin un premier pas vers la sécularisation de l'œuvre. L'œuvre demeure cet objet unique, non reproductible et dont l'authenticité, l'originalité font foi de sa valeur culturelle mais sa valeur d'exposition se trouve augmentée par le fait que l'œuvre est vue par un grand nombre de personnes au même moment¹⁵⁰. De même, la reproductibilité de l'œuvre est d'autant plus symptomatique de cette valorisation de l'exposition qu'elle abolit le *hic et nunc* de l'œuvre lors de l'observation collective du tableau.

Par ailleurs, à cette prégnance entre, dans un premier temps, la valeur culturelle et, dans un second temps, la valeur d'exposition, se rattache pour Benjamin une distinction entre les deux techniques que nous avons mentionnées en introduction à la première section. Si nous avons de notre côté remonté au XII^e siècle les origines de la seconde technique, nous avons pu constater, comme Benjamin, qu'un réel bouleversement s'installe au XIX^e siècle. Ce siècle, siège d'une industrialisation se généralisant, a aussi vu apparaître la photographie qui rompt entièrement avec l'« artisanat » de la gravure. Ainsi, dans la distinction entre ces deux techniques, la première ayant un rapport direct et manuel à sa production, la seconde, utilisant

¹⁵⁰ Benjamin écrit dans une version préparatoire au XVIII^e chapitre de *L'œuvre d'art...* : « Le tableau a toujours eu l'insigne prétention d'être contemplé par un individu, ou par quelques individus isolés. Le fait que les tableaux aient été regardés en même temps par un grand public, comme cela commence d'être le cas au XIX^e siècle, est l'un des premiers symptômes de la crise de la peinture qui ne fût en aucun cas déclenchée par la seule photographie, mais relativement indépendamment de celle-là, par le fait que l'œuvre d'art ait cherché à toucher la masse » (Benjamin, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1991, p. 228-229).

des procédés techniques permettant la reproduction¹⁵¹, se construit le basculement évoqué, d'une valeur culturelle à une valeur d'exposition.

« À mesure que les différentes pratiques artistiques s'émancipent du culte, les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer. [...] Les diverses méthodes de reproduction technique de l'œuvre d'art l'ont rendue exposable à un tel point que, par un phénomène analogue à celui qui s'était produit à l'âge préhistorique, le déplacement quantitatif intervenu entre les deux pôles de l'œuvre d'art s'est traduit par un changement qualitatif, qui affecte sa nature même.¹⁵² »

Les moyens techniques de reproduction modifient en effet complètement le rapport à l'unicité, à l'authenticité, à la présence (*hic et nunc*) de l'œuvre, éléments que Benjamin regroupe sous le concept d'aura qui sera central à tout son propos.

Qu'est-ce que l'aura ? La question déjà présente dans sa *Petite histoire de la photographie* reviendra aussi dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* mais de manière plus développée car établissant une distinction entre l'aura naturelle et l'aura dite historique. La première sera définie comme suit :

« Qu'est-ce au juste que l'aura ? Une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il.¹⁵³ »

C'est sur cet oxymoron alliant, dans une unique apparition, le proche au lointain que tout le concept benjaminien d'aura repose. L'apparition indicatrice du temps s'envisage comme une manifestation ponctuelle dans l'histoire ; le lointain, représentant l'espace, marque la distance des objets esthétiques par rapport à l'observateur (le sujet-récepteur). La dernière indication « si proche soit-il » est là pour rappeler qu'un objet peut sembler inatteignable même s'il se trouve à proximité.

¹⁵¹ Cette distinction, pourtant centrale à la compréhension de la structure benjaminienne a été complètement évacuée de la dernière version de *L'Œuvre d'art...* par Benjamin ou par Brill, le secrétaire de l'Institut pour la recherche en Sciences sociales à Paris (Adorno et Horkheimer dirigeaient l'Institut à New York), qui aurait procédé à certaines modifications sans l'accord de l'auteur.

¹⁵² Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art...* (première version, 1935), *op. cit.*, p. 79-80.

¹⁵³ Benjamin, Walter, *Petite histoire...*, *op. cit.*, p. 311.

Dans une note sur l'expérience de l'aura Benjamin explique comment s'installe cette distance.

« Faire l'expérience de l'aura d'une apparition ou d'un être, c'est se rendre compte de sa capacité à lever les yeux, ou de répondre par un regard. Cette capacité est pleine de poésie ; là où un homme, un animal, un être inanimé, sous notre regard, ouvre son propre regard, il nous entraîne d'abord dans le lointain. Son regard nous attire dans un rêve.¹⁵⁴ »

Ainsi, l'expérience de l'aura peut se définir comme une relation entre l'individu et la nature (tout homme, animal ou être inanimé). Cette relation impose une distance infranchissable entre les acteurs. La distance marque d'une certaine façon le respect, la fascination de l'observateur pour l'apparition, et c'est pourquoi son abolition pourrait mettre l'aura en péril. L'aura historique s'applique quant à elle aux objets historiques et correspond à l'unicité de ceux-ci, à leur tradition¹⁵⁵, à leur authenticité.

Avec l'arrivée des techniques de reproduction et l'arrivée d'une production multiple, remettant précisément en cause l'unicité, l'originalité et l'authenticité d'une œuvre, Benjamin développera en quoi l'art se construira sous de nouveaux rapports.

« Le rôle que joue le concept d'authenticité dans l'étude de l'art est sans ambiguïté : avec la sécularisation de l'art, l'authenticité devient le substitut de la valeur culturelle. [...] mais dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée¹⁵⁶. »

Pour Benjamin, toutefois, ce nouveau rapport, même s'il doit passer par la destruction de valeurs jusque-là fondamentales à l'art, n'est pas quelque chose de négatif. Au contraire, c'est plutôt d'un œil positif qu'il observe les possibilités amenées par les moyens de reproduction techniques.

Dans la dernière version de son travail, il développe en effet tout un paragraphe sur le fait que, d'après lui, la querelle qui s'est développée au XIX^e siècle quant au statut de la photographie, à savoir si celle-ci était un art ou non, n'aurait pas eu lieu d'être si, plutôt que de

¹⁵⁴ Benjamin, Walter, « Manuscrits de la Bibliothèque nationale », in Tackels, Bruno, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin, Histoire d'aura*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 149.

¹⁵⁵ « L'unicité de l'œuvre et son intégration à la tradition ne sont qu'une seule et même chose. Mais cette tradition elle-même est une réalité vivante et extrêmement changeante. » (Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art...* (dernière version), *op. cit.*, p. 279).

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 280-282.

confronter photographie et peinture, on s'était posé la question des changements apportés à l'art par les moyens de reproduction technique.

« Cette querelle traduisait en effet un bouleversement historique de portée universelle, et ni l'une ni l'autre des deux parties en lice n'en mesurait toute la signification. Une fois que l'art avait été affranchi de ses bases culturelles par la reproductibilité technique, il perdait à jamais toute son autonomie. Mais le siècle qui assistait à cette évolution fut incapable d'apercevoir le changement fonctionnel qu'elle entraînait pour l'art. [...] On s'était dépensé en vaines subtilités pour décider si la photographie était ou non un art, mais on ne s'était pas demandé si cette invention ne transformait pas le caractère général de l'art¹⁵⁷. »

Ces modifications, il les situe sur deux plans. D'une part, la possibilité d'une diffusion massive de l'œuvre d'art et donc son appropriation par tous, d'autre part, la possibilité de l'apparition de formes d'art correspondant à l'expérience moderne, soit par le son, la photographie ou le cinéma, les trois *medium* chers à la *Production : reproduction* de Moholy-Nagy. Connaissant les écrits de ce dernier¹⁵⁸, Benjamin conçoit d'ailleurs que le rapport à l'œuvre est complètement bouleversé lorsque le spectateur est, entre autres, face à des instantanés, des prises de vue analytiques, des découpages ainsi que des montages (auquel on pourrait joindre les collages). Pour Benjamin, dans ce type d'expériences, le regard ne peut plus être le même parce qu'avec les moyens techniques de reproduction, un intermédiaire s'installe entre le spectateur et l'artiste. Alors que traditionnellement, le spectateur pouvait avoir le sentiment d'une présence originelle de l'artiste, qui se transmettait à travers son geste, à travers sa main, dans la photographie comme dans le cinéma, l'appareil s'interpose et modifie complètement le rapport à l'œuvre. De plus, d'après Benjamin, avec ces nouvelles formes d'art, la contemplation, c'est-à-dire l'attitude propre à l'œuvre auratique, n'est plus possible. L'œuvre produite à travers les moyens de reproduction techniques requiert une capacité à analyser, à réagir aux incessantes sollicitations que procurent, selon les manifestations, des images prenant le caractère de « pièces à convictions du procès de l'histoire », des images relatant une réalité purement artificielle, des images s'enchaînant les unes aux autres. À chaque fois le spectateur doit être sur le qui-vive, à chaque fois prêt à recevoir une nouvelle image. « La perception de chaque image est déterminée par la succession de toutes celles qui la précèdent.¹⁵⁹ » Il caractérise cette nouvelle expérience comme « effet de *choc* ».

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 287.

¹⁵⁸ Voir Passuth, Kriztina, « Moholy-Nagy et Walter Benjamin », in *Les Cahiers du MNAM*, n° 5, hiver 1980, p. 398-409.

¹⁵⁹ Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art...* (dernière version), *op. cit.*, p. 286.

Enfin, et dans le même ordre d'idées, d'après Benjamin, l'œuvre est aussi modifiée parce que, compte tenu du rapport collectif que lui entretient le spectateur, elle ne peut encourager une attitude de recueillement. Ce sera plutôt celle du divertissement qui primera. Ce caractère établira d'ailleurs selon lui un certain clivage entre les œuvres cinématographiques, mêmes les plus novatrices, et l'art moderne.

« Le caractère d'un comportement progressiste tient ici à ce que les plaisirs du spectacle et de l'expérience s'associent, de façon directe et intime, à l'attitude de l'expert. Une telle association est un indice dont l'importance sociale ne saurait être sous-estimée. À mesure que diminue la signification sociale d'un art, on assiste en effet dans le public à un divorce croissant entre l'esprit critique et la conduite de jouissance, chose manifeste notamment à propos de la peinture.¹⁶⁰ »

Benjamin pose donc un regard positif à l'égard des techniques de reproduction et des modifications qu'elles font encourir à l'œuvre d'art. Il apporte cependant, ici et là, certaines réserves¹⁶¹. Elles abordent deux variations apparues quant au concept d'aura et au concept d'unicité. La première consiste à arguer que, malgré la perte d'aura évidente lors du passage aux techniques de reproduction, le cinéma a essayé de la faire survivre mais il n'en a découlé qu'une valeur frelatée, fausse. En effet, comme le fait remarquer Benjamin, certains grands réalisateurs de cinéma comme Abel Gance, par exemple, prétendent à une valeur culturelle pour leur film, ou du moins c'est ce que laisserait transparaître leur discours. D'autre part, le culte voué aux vedettes, le « star system », se raccroche à l'idée qu'il s'agit de l'aura de celles-ci, alors qu'il ne s'agit en fait que de valeur marchande associée à l'acteur. « Le culte de la vedette, que favorise le capitalisme des producteurs de films, conserve cette magie de la personnalité qui, depuis longtemps déjà, se réduit au charme faisandé de son caractère mercantile¹⁶². »

La seconde variation du concept d'aura posée par Benjamin a trait à la modification du concept d'unicité. Au départ, en effet, l'unicité consistait en une valeur ontologique de l'œuvre d'art et, à défaut de retrouver celle-ci dans l'œuvre reproduite, on a cherché à lui trouver un équivalent dans ce qui pouvait répondre, dans son idée empirique, à l'autorité du nom. Ainsi, dans le passage de la valeur culturelle à la valeur d'exposition, la valeur d'authenticité, qui jusque-là allait de pair avec celle d'unicité, est devenue « la garantie d'origine » de l'œuvre d'art. L'authenticité prenait dès lors un autre sens.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 301.

¹⁶¹ Fabbri, Véronique, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶² Benjamin, *L'Œuvre d'art...* (dernière version), *op. cit.*, p. 295.

« À l'unicité de ce qui apparaît dans l'image culturelle, le spectateur tend à substituer l'unicité empirique du créateur ou de son activité créatrice. Sans doute la substitution n'est jamais intégrale ; la notion d'authenticité ne cesse jamais de renvoyer à quelque chose de plus qu'une simple garantie d'origine¹⁶³. »

Le collectionneur s'intéressera dès lors fortement à l'historique de l'œuvre. Pour lui, son origine, à qui elle a appartenu, comment elle a acquis sa notoriété au cours du temps, rendent l'œuvre encore plus authentique qu'elle ne l'était au moment de sa création. Il trouvera dans ces critères de quoi nourrir son fétichisme.

Par ailleurs, il existe dans le texte de Benjamin certaines ambiguïtés dues à des remaniements découlant d'influences extérieures et aussi dues au manque de développement de certains passages comme celui, par exemple, de l'abandon des formes traditionnelles. Les quatre versions du texte de Benjamin, rédigées entre 1935 et 1939, ont en effet subies des modifications conséquentes pour répondre à la critique : d'un côté, Adorno et Horkheimer (l'École de Francfort) demandent à Benjamin une approche plus dialectique et moins romantique de la désacralisation de l'œuvre d'art engendrée par sa reproduction¹⁶⁴, de même qu'ils lui demandent de diriger son texte dans une perspective plus politique en mettant l'accent notamment sur la croissance de la valeur d'exposition ; de l'autre, Brecht influencera aussi Benjamin car, pour lui, il importe de rompre avec la valeur culturelle de l'art — qui correspond, en fait, à sa conception bourgeoise.

Enfin, Benjamin relu aujourd'hui peut provoquer une certaine circonspection car, comme le pointe Fabbri¹⁶⁵, il apparaît deux limites à son analyse. Premièrement, le fait qu'il présente de manière si positive le caractère de l'art de masse alors qu'une grande part de la production cinématographique s'est développée non pas, comme il l'entendait, à travers l'idée de fins sociales et politiques, mais bien plutôt pour des raisons de rentabilité commerciales. Déplaçant l'intention du fait artistique au fait marchand, la masse se trouvait être un précieux réservoir de consommateurs pour ce commerce.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 280.

¹⁶⁴ Entre autres, on notera comme modification demandée par Adorno le fait de bien établir la distinction nature/histoire et d'ainsi développer l'idée d'aura historique.

¹⁶⁵ Fabbri, Véronique, *La Valeur de l'œuvre d'art*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 83-84.

La seconde retenue que l'on peut également avoir à la lecture du texte est liée à l'idée d'appropriation et de connaissance des œuvres d'art reproductibles. Benjamin les perçoit comme une possibilité d'émancipation de l'homme mais, suite à l'écriture de son texte, et de plus en plus, cette idée sera dénoncée entre autres par Adorno et par tous ceux s'engageant dans « la critique de la raison instrumentale et technique¹⁶⁶ ». Leur critique influença la lecture d'aujourd'hui, elle peut rétroactivement amener un doute suite à l'apprentissage de la division entre le produit commercial et le produit artistique, et peut amener à entrevoir les moyens de reproduction technique sous un angle moins généreux que celui envisagé par Benjamin.

3.3.2. Adorno

Afin de couper court à la confusion liée au concept de culture de masse — lequel a trop souvent été associé à l'art populaire¹⁶⁷, Adorno et Horkheimer ont développé la notion d'industrie culturelle¹⁶⁸. Pour eux, l'industrie culturelle est à l'opposé d'un art émergent spontanément des masses et à l'opposé de toute possibilité d'émancipation de l'homme comme le souhaitait Benjamin. Au contraire, elle « est l'intégration délibérée, d'en haut, de ses consommateurs. Elle intègre de force même les domaines séparés depuis des millénaires de l'art supérieur et de l'art inférieur. Au préjudice des deux¹⁶⁹ ». En effet, les produits de l'industrie culturelle ne se centrent pas sur leur contenu et leur construction¹⁷⁰ mais seulement sur leur effet, leur commercialisation. Derrière cette idée d'industrie, se cache la standardisation des objets et la rationalisation des techniques de distribution. Le processus de production, c'est-à-dire une mise en œuvre particulière à chaque réalisation, n'a dans ce cadre aucun intérêt, si

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 83.

¹⁶⁷ Une des principales critiques posées à l'encontre de la théorie de l'industrie culturelle de l'École de Francfort est elle aussi associée à l'utilisation du concept de masse qui n'envisage pas l'individualité du récepteur. Mike Featherstone, dans *Consumer Culture and Postmodernism*, synthétise la critique posée entre autres dans divers textes de Stuart Hall, Alan Swingewood, Tony Bennett, Ernest Gellner ou de bon nombre d'autres chercheurs des Cultural Studies : « la tendance de l'École de Francfort à regarder les industries de la culture comme produisant une culture de masse homogène qui fige l'individualité et la créativité a été critiquée pour son élitisme et son incapacité à examiner le processus actuel de consommation qui révèle de la part des audiences des réponses et usages complexes et différenciés. » (Featherstone, Mike, *Consumer Culture and Postmodernism*, Londres, Sage Publication, 1991, p. 15).

¹⁶⁸ C'est dans le livre *Dialektik der Aufklärung* que le terme d'industrie culturelle apparaît pour la première fois (Adorno, Theodor W., Tiedemann, Rolf, Horkheimer, Max, *Dialektik der Aufklärung*, Francfort, Suhrkamp, 1947, réédité en français sous le titre *Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1976.).

¹⁶⁹ Adorno, Theodor W., « L'Industrie culturelle », in *Communications* n° 3, 1964, p. 67.

¹⁷⁰ Dans son esthétique, Adorno discute longuement du caractère novateur que doit prendre la forme qu'il situe comme étant la structuration des éléments, et en particulier celle du matériau et du contenu dans lesquels les forces techniques et idéologiques sont sédimentées (cf. Jimenez, Marc, *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*, Seuil, coll. 10/18, 1973).

ce n'est son caractère économique. L'industrie culturelle « vit en quelque sorte en parasite sur la technique extra-artistique de la production des biens matériels, sans se préoccuper de l'obligation que crée le caractère positif de ces biens pour la construction intra-artistique, mais aussi sans égard à la loi formelle de la technique artistique¹⁷¹ ».

Aucune recherche autre que celle menant à la consommation du divertissement n'est donc demandée à l'industrie culturelle. Elle se contente de ponctionner le domaine du culturel dans son ensemble, et sans préférence pour le contenu, la forme ou la technique, afin de parvenir à créer à travers la massification une pseudo-nouveauté à consommer.

Pour Adorno, qui a construit sa théorie esthétique en tenant compte de cet acteur qu'est l'industrie culturelle, une seule solution est viable pour que l'art évite cette intégration et neutralisation : il lui faut conserver son autonomie en refusant de se soumettre à quelque domination que ce soit. L'œuvre d'art doit ainsi prendre des distances face à la réalité empirique, à ses objets, à ses signes, qui chacun à sa façon reflète inconsciemment l'idéologie dominante. Pour Adorno, cette distanciation est d'ailleurs observable chez les artistes de l'art moderne qui ont cherché à marquer une rupture par l'éclatement de la forme¹⁷². Il écrit :

« Aujourd'hui, le moment socialement critique des œuvres d'art est devenu opposition à la réalité empirique en tant que telle, parce que celle-ci est devenue une idéologie dédoublée d'elle-même et représente la domination. Le fait que l'art ne soit pas lui-même indifférent à cela, et ne devienne pas un jeu gratuit ni une décoration du mécanisme social, dépend de la mesure où ses constructions et ses montages sont en même temps des démontages, intégrant, en les désorganisant, les éléments de réalité qui librement s'associent en quelque chose de différent.¹⁷³ »

Il observe d'ailleurs dans le théâtre de Beckett — ainsi que dans celui de Brecht mais qu'il critiquera pour avoir usé d'une distanciation imposant au spectateur une seule autre lecture possible — une volonté de marquer par la mise en place de l'absurde une distance par rapport

¹⁷¹ Adorno, Theodor W., « L'Industrie culturelle », *op. cit.*, p. 69.

¹⁷² La forme (Gebilde) qui est pourtant issue du travail de l'homme correspond pour Adorno à « la cohérence des artefacts — aussi antagonistes et brisée soit-elle — par laquelle toute œuvre d'art réussie se sépare du simple étant » (Adorno, Theodor W., *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 185). Son affranchissement est le signe d'une émancipation à l'égard de la réalité empirique. C'est grâce à la forme que l'œuvre peut être critique.

¹⁷³ Adorno, Theodor W., *ibid.*, p. 323-324.

à la situation qu'il est en train d'évoquer¹⁷⁴. Cette distanciation n'empêche évidemment pas de reconnaître l'objet qui nous est présenté mais elle le marque en même temps comme étranger. Les pièces de Beckett sont « absurdes, non pas par absence de tout sens — car elles perdraient alors leur signification — mais parce qu'elles mettent le sens en question et en développent l'histoire¹⁷⁵. » Et c'est cette étrangeté, cette mise en question du sujet, qui permettra ainsi d'éviter entre l'œuvre et le spectateur la catharsis qu'Adorno identifie comme étant une ouverture vers la domination. En effet, la catharsis se situant selon Adorno sur le plan de l'imaginaire, elle se prêterait sans difficulté à la manipulation idéologique : « La doctrine de la catharsis impute proprement à l'art le principe qui finalement administre l'industrie culturelle et la prend sous sa tutelle¹⁷⁶. »

Selon Adorno, pour garder son autonomie, l'œuvre d'art doit aussi faire très attention à ne pas prendre de fonction au sein de la société¹⁷⁷. « La fonction sociale de l'art réside dans son absence de fonction.¹⁷⁸ » Ni fonction politique, ni fonction de divertissement, ni fonction apologétique, l'art ne doit en aucune façon être assujéti. Sa caractéristique fondamentale étant son inutilité¹⁷⁹, toute tentative pour répondre à quelque besoin que ce soit (réel ou imaginaire), risquerait de désamorcer la portée de celle-ci ainsi que son impact idéologique. Benjamin illustre cette idée défendue par Adorno à travers l'exemple des *Boîtes-en-valise* de Duchamp. Dans ses notes préparatoires à la dernière version de *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, il écrit :

¹⁷⁴ Marc Jimenez écrit à ce propos : « L'œuvre de Beckett évite selon Adorno [...] ce piège de la tromperie réaliste en présentant sous forme de jeu plus ou moins cruel et cynique l'atrocité d'une réalité qui n'est jamais représentée en tant que telle. » (Jimenez, Marc, *op. cit.*, p. 248) Adorno verrait aussi les mêmes possibilités dans le premier surréalisme, celui qui n'était pas encore pris dans une certaine forme de systématisme, et donc de simplification de l'effet de distanciation.

¹⁷⁵ Adorno, Theodor W., *Théorie Esthétique*, *op. cit.*, p. 199.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 303.

¹⁷⁷ Contrairement à ce qu'entendait Benjamin.

¹⁷⁸ Jimenez, Marc, *op. cit.*, p. 214.

Plus près de nous, Jeff Wall soutient un propos similaire lorsqu'il écrit : « Ce qu'on recherche et respecte dans l'art ce n'est pas une expression originale, ni l'intérêt d'un public, mais le processus de figuration lui-même, quand il vise à produire une image tout simplement juste ; une justesse qui a, en soi, une valeur de formation dans l'expérience du monde. Si on pense, comme je le fais moi-même, que cela est déjà en soi une réussite, on admet alors que l'art ne peut être qu'autonome, gratuit, qu'il n'a pas d'objet mais qu'il a pourtant une fonction : celle de nous permettre de regarder le monde précisément de cette façon-là. On ne doit pas s'étonner que l'art apparaisse si souvent inutile. C'est sa nature même : il est utile qu'à ceux qui croient en son usage. Celui qui n'y croit pas, qui n'y adhère pas, n'en fera rien. » (Wall, Jeff, *Essais et entretiens. Jeff Wall écrits d'artistes*, Paris, ENSBA, 2001, p. 33).

¹⁷⁹ Jimenez, Marc, *op. cit.*, p. 134.

« Dès qu'un objet est regardé par nous comme œuvre d'art, il cesse absolument de fonctionner comme tel. C'est pourquoi quant à l'effet spécifique de l'œuvre d'art, l'homme contemporain éprouvera davantage l'expérience (Erfahrung) dans le cas d'objets dégagés de leur contexte fonctionnel < arraché de ce contexte ou mis au rebus >, [...] plutôt qu'avec des œuvres d'art accréditées à jouer ce rôle.¹⁸⁰ »

Adorno développe cette même idée lorsqu'il dit par ailleurs que l'art lui-même ne pourra non plus rendre à l'œuvre son autonomie. En effet, comme il l'expose en reprenant les thèses du matérialisme historique, l'art est lui aussi marqué par les idéologies et forces productives de son époque. Il serait donc vain de souhaiter sa libération par une mise en place d'un système revendiquant l'art pour l'art. En fait, lorsque Adorno aborde l'autonomie de l'art c'est sa libération à l'égard de la théologie, de la métaphysique et de sa fonction culturelle qu'il désigne. L'art est empreint des sédimentations passées, mais il doit, au regard du présent, être totalement émancipé et conçu librement. Un art qui perdrait son autonomie ne pourrait plus être distingué des autres formes d'activités humaines et ses produits deviendraient assimilables à tous les autres.

Ce rapport à la tradition est par ailleurs très important pour Adorno. Celui-ci considère effectivement que l'œuvre autonome ne doit pas servir uniquement à raviver une tradition ou à la maintenir et qu'elle n'a de valeur que dans la mesure où elle a en germe l'horizon futur. L'attitude consistant à faire appel à la tradition par la subsistance de concepts et de formes ayant trouvé leur sens esthétique à la période forte de la bourgeoisie (des valeurs telles le génie, l'imagination, l'inspiration ou encore l'originalité) répondrait au désir conservateur de cette classe d'assurer le statut quo quant à sa position sociale. Et ce sont ces mêmes termes que l'industrie reprendra elle aussi au compte de sa propre production. Ainsi, contraignant au silence tout changement sémantique pouvant traduire une éventuelle rupture du cadre traditionnel, toutes deux (la bourgeoisie et l'industrie) s'assurent une apparente maîtrise du domaine esthétique.

Adorno insiste donc sur le fait que l'œuvre doit être de son temps¹⁸¹, en s'adaptant à l'état « actuel » de la technique (il évite ainsi de tomber dans un traditionalisme, reflet d'une nostalgie à l'égard des formes passées) tout en évitant par ailleurs d'entrer dans la standardi-

¹⁸⁰ Benjamin, Walter, *Écrits français*, *op. cit.*, p. 231.

¹⁸¹ Adorno précise ainsi : « Les œuvres authentiques sont celles qui se livrent sans restriction au contenu matériel historique de leur époque et sans avoir de prétention de dépasser l'histoire. » (Adorno, Theodor W., *Théorie Esthétique*, *op.cit.*, p. 235)

sation, qui est déjà le signe d'un conventionnalisme et d'une systématisation des formes. Pour lui, la technique « prépare en quelque sorte le moule dans lequel à un moment donné, l'œuvre d'art vient se fondre. Elle constitue en un certain sens, une préparation du matériau et des méthodes indispensables à l'élaboration de nouvelles formes esthétiques¹⁸². » Face à celle-ci, il existe deux possibilités. D'une part, toute œuvre réussissant la synthèse de ce nouveau stade des forces productives devrait provoquer un choc, marquant une rupture face à son héritage, alors que, d'autre part, l'œuvre qui ne saurait concrétiser cette possibilité servirait — et ce malgré les intentions qu'elle ait pu avoir — les intérêts et désirs du conservatisme bourgeois. L'une déstabilise et renforce ainsi son autonomie, l'autre permettant la reconnaissance et le réconfort auprès d'éléments déjà rencontrés, est fragilisée et susceptible d'être absorbée par le système qu'elle sert. Pour éviter cette absorption, l'art doit se méfier des canons, normes ou même encore des interdictions. Il doit « se montrer à la hauteur de la grande industrie et non pas se contenter de la prendre pour thème [ou la servir]. Il faut que son propre comportement et son langage formel réagissent spontanément à la situation objective¹⁸³. » L'art doit éviter d'être assimilé au « goût du jour » en protégeant son indépendance par rapport à celui-ci, en gardant toujours une distance critique à l'égard de l'histoire, de l'état des forces productives et souvent concurrentes, des perfectionnements technologiques et du rapport qui unit ces derniers entre eux.

Adorno constate toutefois qu'un danger menace les œuvres qui mettent trop bien en œuvre les processus techniques de l'époque de la reproduction technique. La reproduction technique induit, en effet, de par la possibilité de diffusion multiple de l'œuvre, une possibilité de proximité que l'on ne retrouvait pas dans les techniques traditionnelles. Ainsi, suivant Benjamin, Adorno remarque dans cette nouvelle proximité une modification de notre rapport à l'œuvre : d'une œuvre inaccessible on serait passé à une œuvre accessible, à une œuvre que l'on pourrait donc désirer pour soi. Et de ce nouveau rapport, celui du désir, de la jouissance et du prestige associés à la possession, émergeraient en art la notion de valeur marchande et pour l'œuvre le statut de simple marchandise qu'Adorno situe parmi les différents symptômes de la récupération de l'art par l'idéologie dominante. Pour Adorno, tant que les forces techniques sont ce qu'elles sont actuellement — c'est-à-dire inscrites dans un processus reproductif — il n'y a donc pratiquement aucune issue pour l'art. Soit il est voué à s'accommoder des forces déjà digérées par la société et à servir ainsi les intérêts de l'idéologie dominante ; soit

¹⁸² Jimenez, Marc, *op. cit.*, p. 157.

¹⁸³ Adorno, Theodor W., *Théorie Esthétique, op. cit.*, p. 55.

il cherche à les devancer en les poussant à leur extrême limite, auquel cas il risque d'anéantir la distance entre l'œuvre et son public, ramenant du même coup l'œuvre dans le cercle dominant. Pour Adorno, seules quelques rares œuvres parviendront à éviter ce piège.

Ainsi, l'œuvre d'art reproduite à l'aide des moyens de reproduction technique se matérialiserait en objet appartenant à l'art et en objet appartenant à l'industrie culturelle. Deux objets, qui, si l'on se réfère aux écrits d'Adorno, sont complètement différents suivant leur intention, l'un étant détaché de tout, l'autre, étant commercial.

Et pourtant, malgré la distinction qui existe entre les deux réalités, on observe que des échanges s'établissent et qu'un certain parasitage s'établit de différentes façons. Dans un sens, le travail de ponction sera celui qui reprend les produits de consommation de masse ou les techniques de production de masse en les intégrant à une production artistique, dans l'autre, l'appropriation se fera à partir d'œuvres d'art déjà existantes afin, à travers leurs reproductions, de les rendre accessibles au plus grand nombre. Chacun des deux mondes profitant ainsi à sa façon des produits de son voisin.

3.4. Discours contemporains sur la reproduction dans l'art

Aujourd'hui, la reproduction des œuvres d'art et la démocratisation de l'art ont pris une telle ampleur que ces écrits ne semblent plus tout à fait suffire à la compréhension de l'entremêlement des productions artistiques et non-artistiques, même si elles en constituent le fondement de réflexion. Face à la massification des images, on ne peut que se demander, comme Laurent Gervereau, « comment établir des barrières intellectuellement fiables isolant, par exemple, le domaine de l'art, quand tant d'exemples au cours du siècle précédent montrent que les créateurs n'ont plus seulement cherché à élaborer les nouvelles normes du Beau, mais aussi celles du Vrai, à l'instar d'ailleurs des traditions antérieures de la peinture d'histoire et de l'art religieux¹⁸⁴ » ? Comment « séparer les objets quand leur mode de présentation et donc de perception par le public les associe, quand, tournant les pages d'un magazine, la photo d'un homme politique se juxtapose avec une publicité ou la reproduction d'une statuette africaine¹⁸⁵ ? »

¹⁸⁴ Gervereau, Laurent, *op. cit.*, p. 24-25.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 24-25.

Ce questionnement s'applique bien sûr tout à fait à la reproduction de l'œuvre d'art même si Gervereau l'ouvre à un champ plus vaste, celui des images en général. Cette question est d'ailleurs d'autant plus importante que la confusion actuelle met non seulement en cause le vecteur de diffusion et de réception de ces images mais aussi les différents échanges, ponctions, qui sont nés du fait que production industrielle et production artistique évoluent, côte-à-côte, tout en servant des intérêts différents. Comme nous l'avons soulevé précédemment, Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* opérait une distinction entre deux reproductions et exposait l'avènement d'une modification de la relation entretenue à l'œuvre dans ce passage d'une reproduction « d'après l'œuvre » à une reproduction « dans l'œuvre ». Adorno, de son côté, observait que l'une et l'autre des reproductions avaient comme possibilité d'engendrer soit des objets pour l'industrie culturelle, soit des objets d'art à proprement parler, ce qui augurait peut-être l'actuelle confusion.

On peut par ailleurs noter que dans le courant du ^{xx}e siècle, avec une accélération dans la seconde moitié, deux autres types de discours sur la reproduction se sont installés¹⁸⁶. D'une part, des discours d'artistes d'inscription plus généralement sociologique et politique qui, sous la forme d'écrits, d'entretiens, de commentaires¹⁸⁷ et de pratiques, se sont développés sur deux axes : l'un relevant d'une réflexion sur l'objet industrialisé, sériel, consommable, l'autre, de cette idée d'un art accessible à tous. D'autre part, des écrits provenant généralement d'approches sémiotiques ou pragmatiques qui ont établi le penchant théorique de ces pratiques contemporaines de l'art. Nous reviendrons dans un premier temps sur les premiers, pour, par la suite, développer notamment les écrits de Goodman et de Genette qui nous sont apparus plus problématiques dans leur application.

3.4.1. Les écrits d'artistes

3.4.1.1. Le Pop Art et la reproduction

Hamilton, Warhol, Lichtenstein : trois noms sur lesquels on a beaucoup écrit, trois noms qui ont aussi beaucoup dit. Entretiens, conférences, articles pour des revues, publications de

¹⁸⁶ Les écrits critiques et philosophiques ont continué d'exister, enrichis de ces deux nouvelles formes.

¹⁸⁷ Jeff Wall écrit à propos des commentaires d'artistes : « L'idée nouvelle du commentaire est plutôt tissée dans le concept du processus socialement nécessaire à l'expérience de l'art. Les commentaires qui avaient toujours été extérieurs à l'expérience de l'œuvre, étaient [...] envisagés comme une condition interne et même antérieure, de l'expérience et de la perception. L'idée qu'une expérience étrange comprenne le commentaire qu'elle devait appeler chez le spectateur naît de la même dynamique qui fait qu'un essai puisse être considéré comme un objet d'art. » (Wall, Jeff, *op. cit.*, p. 333).

livres, ces figures du Pop Art n'ont pas été avares d'explications sur leur pratique. Nous allons ici revenir sur trois de leurs écrits « For the Finest Art, Try Pop¹⁸⁸ » de Richard Hamilton (1961), « Interview with Gene Swenson¹⁸⁹ », d'Andy Warhol (1963) et « Lecture to the College Art Association¹⁹⁰ » de Roy Lichtenstein (1964). Ces textes ont été publiés entre 1961 et 1964, alors que le Pop Art était un art « en train de se faire » — bien que reconnu comme tel depuis la parution en 1958 du texte de Lawrence Alloway « The Arts and the Mass Media »¹⁹¹ —, et que les artistes n'avaient pas le recul qu'ils ont pu avoir dans leurs discours ultérieurs. Faut-il le rappeler, la pièce de Hamilton *Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, considérée par plusieurs historiens de l'art comme première œuvre du Pop Art, date de 1956 ; les premières appropriations de *cartoons* par Lichtenstein de 1961, les soupes Campbell de Warhol de 1962.

De ces textes, deux aspects en lien avec la reproduction ressortent. L'un est lié à l'emploi des techniques issues de la culture de masse, l'autre au regard porté sur la société actuelle et son rapport à la consommation.

Commençons par la technique. De leur pratique, nous savons que Hamilton récupérait pour ses collages des images issues de magazines et réclames publicitaires, que Lichtenstein reprenait les points Benday pour rendre cette trame propre à l'image imprimée, que Warhol employait la sérigraphie. Chacune de ces techniques renvoyait à la culture de l'imprimé, à la sérialité de ce processus technique, à la banalité de sa production destinée aux masses.

24. Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962, 50,8 x 40,6 cm

¹⁸⁸ Hamilton, Richard, « For the Finest Art, Try Pop », in *Gazette n° 1*, London, 1961. Réédité en partie dans Harrison, Charles & Wood, Paul (textes introduits, sélectionnés et commentés par), *Art in Theory 1900-2000 : an Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell Publishing, 2003, p. 742-743.

¹⁸⁹ Warhol, Andy, « Interview with Gene Swenson », in « What is Pop Art ? Interviews with Eight Painters (Part 1) », *Art News*, New York, November 1963. Réédité en français dans Warhol, Andy, *Entretiens 1962-1987* (trad. Alain Cuffe), Paris, Bernard Grasset, 2005, p. 40-46. Pour la version originale anglaise voir la réédition dans Harrison, Charles & Wood, Paul, *op. cit.*, 747-749.

¹⁹⁰ Lichtenstein, Roy, « Lecture to the College Art Association », Philadelphie, janvier 1964. Réédité en partie dans Harrison, Charles & Wood, Paul, *op. cit.*, p. 749-751.

¹⁹¹ Alloway, Lawrence, « The Arts and the Mass Media », in *Architectural Design*, London, February, 1958, p. 34-35. Réédité en partie dans Harrison, Charles & Wood, Paul, *op. cit.*, p. 715-717.

Dans son texte, Warhol justifie son emploi de la sérigraphie. Il est d'après lui en lien avec sa vision de l'homme qu'il voit tel la machine qui répète et répète encore les mêmes gestes. Pour Warhol, ce qu'il y a de beau dans ce procédé technique c'est que, par son emploi, sa production pourrait éventuellement retomber dans l'anonymat. Il suffirait que d'autres que lui s'adonne à la répétition de son geste machinal. Il écrit :

« Je pense que quelqu'un doit être capable de faire les peintures à ma place. Je n'ai pas réussi à rendre chaque image aussi clairement et simplement identique que la première. Ce serait formidable si nous étions plus nombreux à utiliser la sérigraphie, jusqu'au point où ça deviendrait impossible de savoir si c'est mon tableau ou celui de quelqu'un d'autre.¹⁹² »¹⁹³

Comme il s'en défend, son propos n'est pas de revisiter l'art mais d'être tel une machine. Il s'agit d'une mise en pratique de ce qui relève de l'efficacité technique et qui, par la répétition, ramène au commun, à cette banalité du quotidien que l'on aime et qui nous ressemble¹⁹⁴. Warhol situe d'ailleurs ses soupes Campbell dans cet horizon quotidien lorsqu'il explique qu'il les a faites parce qu'elles représentaient pour lui la répétition consumériste : celle d'avoir mangé les mêmes soupes tous les midis pendant pratiquement vingt-deux ans, d'avoir répété « le même [geste] encore et toujours¹⁹⁵ ».

C'est dans ce même rapport à la consommation que Richard Hamilton et Roy Lichtenstein ont développé leur travail. Leurs discours s'entendent tous les deux sur le fait que le Pop Art entretient une relation étroite à la culture de masse parce qu'elle est porteuse d'une imagerie à laquelle on ne peut plus échapper. Les images qu'elle produit sont en effet celles, si nombreuses, qui meublent notre quotidien et qui construisent les nouveaux mythes de notre société.

Ainsi, se considérant consommateur lui-même et à travers le recul du pratiquant, Hamilton envisage son travail comme une réflexion engagée sur la culture de masse. Il écrit à propos de l'objet du Pop, en regard du dadaïsme et du futurisme, qu'il « est comme le futurisme,

¹⁹² Warhol, Andy, *op. cit.*, p. 42-43.

¹⁹³ Peut-être est-ce pour cette raison qu'il accepta de donner les « écrans » qui lui avaient servi pour faire ses Flowers à Elaine Sturtevant ? Dans un autre entretien, cependant, Warhol avoue détruire ses « écrans » de sérigraphie afin de s'assurer de l'authenticité de ses peintures : « Quand j'ai fini une série, je détruis les écrans sérigraphiques pour empêcher la fabrication de faux. Si quelqu'un contrefaisait mes œuvres, je serais incapable de m'en rendre compte. » (Warhol, Andy, « Warhol interrogé Bourdon », in *Entretiens, op. cit.*, p. 33).

¹⁹⁴ Warhol joue sur le double sens du mot anglais *like*.

¹⁹⁵ Warhol, Andy, *op. cit.*, p. 43.

fondamentalement l'énoncé d'une croyance dans le changement des valeurs de la société, [qu'il] est une profession de l'approbation de la culture de masse, et donc une profession anti-artistique. C'est dada en positif, créatif là où dada était destructeur¹⁹⁶ ». Puis il ajoute : « Peut-être est-ce Mama, une fertilisation croisée de futurisme et de dadaïsme qui soutient un respect pour la culture de masse et une conviction que l'artiste dans la vie urbaine du XX^e siècle est inévitablement un consommateur de culture de masse et potentiellement son contributeur. » L'artiste ne peut donc être dégagé de la vie qu'il mène et, de ce fait, son œuvre doit pour Hamilton en être témoin et participant.

25. Richard Hamilton, *My Marilyn*, 1965
Sérigraphie sur papier, 51,8 x 63,2 cm

De son côté, Lichtenstein se défend toutefois de faire un art commercial. Ce n'est pas parce que le sujet du Pop Art touche à l'objet de consommation qu'il doit être considéré comme un simple produit. Il demeure avant tout une œuvre d'art parce qu'il a en lui une part sensible mais qui relève en apparence d'une *anti-sensibilité*¹⁹⁷. Lichtenstein, qui fait une lecture de l'œuvre Pop à travers le rapport que l'homme lui entretient, considère que le Pop est, en effet, le fruit de deux tendances du XX^e siècle, l'une, externe, qui définit son sujet, l'autre, interne, qui relève de sa sensibilité esthétique. L'œuvre Pop doit être envisagée à travers ces deux aspects car c'est ce qui la distingue du produit de l'art commercial mais aussi des mouvements qui l'ont précédés.

« Le sujet, bien entendu, est le commerce et l'art commercial, mais sa contribution est d'isoler et de glorifier les « choses ». L'art commercial n'est pas notre art, c'est notre propos [...] L'art commercial [...] se concentre sur les choses bien plus que sur leur environnement, sur la figure et non sur le fond.

La sensibilité esthétique à laquelle je fais référence est une anti-sensibilité — une anti-sensibilité *en apparence*. Cette anti-sensibilité est de toute évidence à l'opposé des courants et attitudes tels la contemplation, la nuance, le mystère et le Zen, etc. [...] Si l'anti-sensibilité peut sembler sans âme, mécanique, grossière et brutale, ou comme orientée par des priorités ou décisions non-artistiques, son vrai sens, je pense, se trouve dans la sensation personnelle de l'artiste à entreprendre un exploit de bravoure en respectant réellement toutes les sensibilités. C'est là son sens lorsqu'elle est réussie — dans le Pop Art comme dans tout autre style.¹⁹⁸ »

¹⁹⁶ Hamilton, Richard, *op. cit.*, p. 743.

¹⁹⁷ Lichtenstein, Roy, *op. cit.*, p. 750.

¹⁹⁸ *Op. cit.* p. 750-751.

Ainsi, nous obtenons à travers ces trois textes une esquisse de l'œuvre Pop, de son rapport à la technique, à la société de consommation et à l'art. Les artistes du Pop Art, s'ils tiennent un

discours sur la place de la reproduction dans la culture de masse, ne produisent pourtant pas une œuvre déployant toutes les possibilités reproductrices. Les notions de proximité, de banalité, de quotidienneté, de répétitivité que l'on peut associer à la reproduction sont évoquées mais elles sont généralement mises en pratique dans un cadre où l'on numérote les épreuves¹⁹⁹. En ce sens, même si

elles bousculent certaines idées reçues quant à l'expérience esthétique, elles demeurent dans une certaine tradition artistique de la reproduction.

26. Roy Lichtenstein, *Hot dog*, 1964
Émail sur tôle

On peut donc considérer le rapport des artistes du Pop Art à la reproduction comme un emploi critique de ses possibilités et c'est ce qui établit une distinction entre leur discours et celui des artistes défendant le livre d'artiste. En effet, les uns, dans le contexte du monde de l'art, axent leur travail sur la relation de l'œuvre à l'objet culturel, alors que les autres cherchent à redonner à l'œuvre toute sa possibilité artistique, toute sa dimension politique, en lui donnant l'intégralité d'une forme (le livre, ses contextes de diffusion, etc.), et non seulement ses contours symboliques. Il faut par ailleurs préciser qu'il serait illusoire de croire que tous les discours d'artistes sur la reproduction sont représentés dans ces quelques exemples. Il s'agit ici bien plus de dégager deux axes qui ont été généralement suivis. Nous verrons ultérieurement comment ils ont aussi nourri, chez d'autres, l'emploi de la reproduction en art.

3.4.1.2. Les artistes et le livre d'artiste

La pratique du livre d'artiste illustre parfaitement le discours tenu sur la reproduction et la possibilité qu'elle puisse engendrer un « art pour tous ». En effet, à travers l'imbrication de sa forme et sa diffusion, elle fait apparaître une grande part des paramètres contenus dans le discours sur la démocratisation de l'art et de sa réinsertion dans la vie quotidienne. Nous allons ici nous pencher, bien que très brièvement²⁰⁰, sur cette forme artistique. Nous ne

¹⁹⁹ Hormis, principalement chez Warhol, quelques publications, films et expériences télévisuelles.

²⁰⁰ Nous ne voulons pas ici répéter les nombreux textes qui portent déjà sur le sujet et renvoyons le lecteur, pour une riche analyse du phénomène, aux livres *L'Esthétique du livre d'artiste* (Paris, Jean-Michel Place, 1997) et *Sur le livre d'artiste* (Marseille, Le mot et le reste, 2006) d'Anne Moeglin-Delcroix.

prêtons pas ici attention à un artiste en particulier ni à une publication précisément, mais tracerons plutôt les grandes lignes de la genèse du livre d'artiste et reviendrons sur quelques exemples illustratifs de ses spécificités dans des chapitres ultérieurs.

D'abord, il nous faut le définir. Le livre d'artiste pourrait être caractérisé, en contraste avec le « livre illustré », comme relevant du reproductible. Conçu en tant que « forme d'art original de masse²⁰¹ », le livre d'artiste est une œuvre en soi dont la forme, celle du livre, a d'abord été sollicitée comme instrument politique qui permettait de réagir à la structure du monde de l'art en sortant l'œuvre de son champ. Les premières publications porteuses de ces espérances sont celles de Dieter Roth qui chercha à dégager, à travers le caractère objectal du livre et son rap-

port à l'imprimé, ses potentialités en tant que *medium* de masse, et d'Ed Ruscha qui mena le livre sur des pistes nouvelles avec ses séries d'images apparemment communes. Tous deux développèrent le rapport entre l'aspect visuel image et le déroulement des pages caractéristique du livre.

27. Dieter Roth, *Dagblegt Bull, Daily Bull*, n° 8, 1961. 3,3 x 3,6 cm
Éditeur Pol Bury & André Balthazar, La Louvrière, Belgique

28. Dieter Roth, *Band7, Bok3b et 3D*. 23 x 17 cm
Édition Hansjörg Mayer, Londres, Stuttgart, Reykjavik
1 000 exemplaires

29. Ed Ruscha, *26 gasoline stations*
(page titre et photographies intérieures), 1967
Double-page issue du catalogue *Ed Ruscha photographe*.
Exposition, Jeu de Paume, Paris du 31 janv. au 30 avril 2006,
Göttingen (Allemagne), Steidl, Paris, Édition du Jeu de Paume,
2006, p. 92-93.

²⁰¹ Linker, Kate, « Le livre d'artiste comme espace alternatif », in *Revue d'Esthétique*, n° 47 (à paraître fin 2007).
Le texte est à l'origine paru dans *Studio International*, n° 990, vol. 195, 1980, p. 75-79.

Mais si le jeu formel que permet l'imprimé fait partie de l'expérience du livre d'artiste, il ne peut être écarté qu'il soit reproduit dans une forme spécifique, celle du livre et, qui plus est, dans le format du livre de poche pour Ruscha. En effet, l'intérêt du livre s'établit aussi sur l'idée de « démocratisation de l'art » qui enthousiasma ses défenseurs. L'emploi du livre était chez Dieter Roth, Ed Ruscha, mais aussi chez leurs émules, une possibilité de faire circuler l'œuvre dans un contexte autre que celui, institutionnel, du monde de l'art. Il apportait cette possibilité d'une autre diffusion de l'art, entretenant les opposés de la masse et de l'intime, rénovant le concept et les valeurs de l'œuvre d'art. Objet commun, le livre est en effet un *medium* reproductible, diffusable massivement et dont le prix de vente devrait permettre à chacun de pouvoir y accéder. De ce fait, il remet en cause l'unicité de l'œuvre, sa rareté²⁰², mais aussi l'expérience qu'il est possible d'en faire. Le livre, s'il est un *medium* « de masse », est un objet de l'intime. Il se consulte en privé, individuellement, il est un objet qui fait partie de notre quotidien, que l'on retrouve dans notre bibliothèque, sur une table, dans notre sac, que l'on consulte à tout moment sans nécessité d'un cadre défini à l'art. La lecture du livre d'artiste n'a rien à voir avec cette soi-disant « contemplation » de l'œuvre dans le musée ou tout autre espace institutionnel.

Redonner à l'art sa place dans la vie, telle est donc la motivation qui entraîna nombre d'artistes à emprunter la forme du livre pour faire œuvre. D'ailleurs, les lieux de diffusion de l'œuvre sous sa forme livresque devaient être aussi variés que pouvaient en être ses usages. Ils ne devaient surtout pas se cantonner aux lieux dits de l'art. Toutes les formes alternatives de diffusion ont été sollicitées : vente en librairie, distribution par la Poste, à travers des réseaux personnels, amicaux, distribution libre, dons, accessibilité au prêt dans les bibliothèques, etc. En fait, comme l'indique Clive Phillpot : « ce moyen d'atteindre un public plus large est à la mesure de l'ambition plus vaste de l'art du livre qui prévoit le jour où ses produits, dépassant les sphères artistiques ou les sections consacrées à l'art du livre, iront se dissoudre dans le continuum de la chose imprimée²⁰³ ».

Peut-être son talon d'Achille était là toutefois ? Le monde de l'imprimé est si vaste et la proposition si grande que les personnes réellement susceptibles de s'intéresser au livre d'artiste étaient déjà amateurs d'art et que, malgré la multiplicité des occurrences, une spéculation marchande, propre au monde de l'art et à l'intérêt du collectionneur, s'est attachée à redonner

²⁰² On verra plus tard que le livre d'artiste est malheureusement rattrapé par son milieu et devient l'objet de spéculations qui pervertissent ce qui semblait pourtant le caractériser.

²⁰³ *Ibid.*

aux livres une certaine forme de rareté, à travers notamment les premières parutions. De plus, en devenant forme artistique singulière, le livre d'artiste s'est vu transformé en objet culturel que l'on présente sous vitrine dans les musées, que l'on conserve dans des bibliothèques « conservatoires », oubliant que l'objet de sa forme était celui de la circulation de main à main.

Cependant, si le temps a un peu fragilisé l'enthousiasme premier et fait en sorte que le livre d'artiste soit revenu à une médiation par le monde de l'art, sa forme n'a pas périclité pour autant et son discours initial s'est même étendu à toutes les formes de l'imprimé (de la carte postale au poster en passant par le flyer, etc.). Faire une publication d'artiste, c'est encore aujourd'hui prendre parti pour la démocratisation de l'art. Le livre d'artiste à lui seul tient le discours porteur de cette idée de la rénovation de l'art à travers la reproduction technique de l'œuvre, non pas à travers sa reproduction comme un geste second, mais comme un fait intrinsèque à l'œuvre, celui de sa reproductibilité. Ainsi que l'avait envisagé Benjamin, « de plus en plus, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible²⁰⁴ ». Il ne s'était pas trompé, l'avènement des techniques de reproduction mécaniques menait à la transformation de l'art, et ces nouvelles pratiques en étaient à la fois la source et les fruits.

3.4.2. Les écrits théoriques

Face à ces prises de position sur l'art et sur la place qu'il devrait prendre au sein de la société, il s'est aussi développé, dans la deuxième moitié du ^{xx}e siècle, tout un discours théorique sur ce qui définit l'art. Ceux s'étant attardés à la reproduction se sont en général intéressés aux modifications ontologiques pouvant émerger de la reproduction d'une œuvre d'art. Bon nombre de ces écrits ont pris comme point d'appui les catégories de l'autographique et de l'allographique mises en place par Nelson Goodman²⁰⁵. C'est par exemple le cas de certains textes de Gérard Genette dans lesquels il développe, à travers ces catégories, les concepts d'immanence et de transcendance.

C'est au développement de ces quatre concepts que nous consacrerons la fin de cette première section. Nous reviendrons d'abord sur les notions d'autographiques et d'allographiques,

²⁰⁴ Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art...*, *op. cit.*, p. 281.

²⁰⁵ Goodman, Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 [1976].

puis nous préciserons celles de transcendance et d'immanence. Nous allons, afin de mieux voir l'applicabilité de ces différentes théories, essayer de les étayer à travers différents exemples qui ne relèvent pas nécessairement des écrits de Goodman ou de Genette. Enfin, nous exposerons notre constat face à ces façons d'observer l'œuvre, ce qui nous mènera dans la prochaine section, à développer notre propre analyse construite à partir de l'idée d'énonciation.

3.4.2.1. L'autographique et l'allographique chez Goodman

Non loin des observations de Benjamin qui avait identifié deux types de reproductions historiques dans sa réflexion sur la prolifération de la reproductibilité qui se posait à la fin du XIX^e siècle, les notions « autographiques » et « allographiques » ont été développées en lien avec l'idée d'authenticité. Benjamin observait que deux rapports à l'original existaient lorsque l'on abordait la reproduction. L'un dans lequel l'original était identifiable, dans lequel l'unicité prévalait à la reproduction, l'autre duquel l'unicité était définitivement supprimée et qui ne permettait jamais de réelle désignation de l'original, si ce n'est une origine « purement improbable, toujours impure, dérivée, secondarisée²⁰⁶ », car « la production première est elle-même déjà reproduction²⁰⁷ » (ce sera par exemple le cas dans la photographie). C'est à un constat similaire qu'en vient Goodman lorsqu'il soutient qu'en musique, contrairement aux arts visuels, il n'existe pas de possibilité de copie, de contrefaçon. Il existe, bien entendu, des musiques créées dans l'« esprit de », et ce de la même façon qu'elles existent en peinture, mais lorsque l'œuvre est « authentique », chacune de ses reproductions aura la même valeur que la première. « La reproduction est intégrée au dispositif musical, elle lui est même nécessaire.²⁰⁸ »

Cette observation vaut aussi pour le livre. En effet, une réédition en format poche des *Trois mousquetaires* de Dumas aura la même valeur en tant qu'œuvre, la même « authenticité », que la première impression du livre ou que son manuscrit. Une valeur marchande pourra être associée à une certaine forme de rareté s'étant mise en place avec le temps mais, pour le lecteur commun, l'accès à l'œuvre aura été le même à travers l'édition de poche ou la première édition. Selon Goodman, « toutes les exécutions correctes sont au même titre d'authentiques exemples de l'œuvre. Par contraste, même les copies les plus exactes du tableau de Rembrandt sont de simples imitations ou contrefaçons de l'œuvre, non pas de nouveaux exemples²⁰⁹ ».

²⁰⁶ Tackels, Bruno, *Une introduction...*, *op. cit.*, p. 58.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 58.

²⁰⁸ Robic, Jean-François, *op. cit.*, p. 35.

²⁰⁹ Goodman, Nelson, *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 147.

Les notions d'autographiques et d'allographiques ont donc été développées pour établir la distinction entre ces deux phénomènes. Ainsi, autographique qualifie les œuvres et les arts dont la reproduction implique une rupture d'authenticité entre l'original et la copie. Les arts dits autographiques seront entre autres ceux dont la production donnera lieu à un objet unique comme la peinture, mais aussi certains arts dits multiples, comme l'estampe dont chaque nouvelle impression qui est légèrement différente de sa précédente ne pourra donner lieu à une reproduction du même, à une copie exacte sans variation de l'original. De ce fait, « la ligne de partage entre art autographique et art allographique ne coïncide pas avec celle qui sépare un art singulier d'un art multiple²¹⁰ ».

Un art allographique sera de son côté bien souvent un art multiple ou du moins un art permettant une multiplicité d'exécutions à condition que celles-ci soient identiques. Dans l'exemple de la musique donné par Goodman, l'œuvre sera considérée comme allographique si, par exemple, la copie de sa partition est sans modification ou si son exécution par un interprète est sans fausse note²¹¹. De même, les différentes exécutions d'une pièce ou impressions d'un texte seront identifiées comme étant des exemples de l'œuvre tout aussi valides les uns des autres, et ce tant qu'elles respectent la partition ou le texte original. Cependant, il faut bien comprendre que cette notion d'identique a ses limites et c'est pourquoi il vaut peut-être mieux s'en tenir à la notion d'autonomie de l'œuvre face à son identité historique. L'architecture fournit de bons exemples d'art qui, dans certains cas, peut être allographique, dans d'autres autographiques. En effet, le système notationnel que constitue le plan architectural peut servir de base à la construction de plusieurs maisons identiques. Mais, dans ce même domaine, une construction peut aussi être unique. Par exemple, lors de la destruction du World Trade Center en septembre 2001, on a immédiatement parlé de le reconstruire à l'identique. Cette démarche n'aurait pas pour autant installé les deux tours comme œuvre allographique. Les nouvelles tours n'auraient été que des copies des deux précédentes, l'intention de reproduction étant totalement différente au moment de la seconde construction.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 149.

²¹¹ Goodman qui voudrait un système parfait indique tout de même en note : « Évidemment, je ne dis pas qu'une exécution correcte(ment orthographiée) est correcte dans n'importe lequel de nombre d'autres sens usuels. Néanmoins le compositeur ou le musicien va probablement protester avec indignation devant le refus d'accepter une exécution qui contient quelques fausses notes comme un exemple d'une œuvre et l'usage ordinaire est sans aucun doute de son côté. Mais l'usage ordinaire indique ici le chemin qui mène la théorie au désastre » (*ibid.*, p. 161).

À l'inverse, l'art multimédia envisage dans la conception de chaque œuvre sa diffusion et sa réception par différents micro-processeurs. L'idée de reproduction est donc intégrée d'emblée dans l'œuvre. Néanmoins, l'œuvre reçue à l'écran ne prendra probablement pas tout à fait la même taille, ni la même forme, ni les mêmes couleurs que sur l'écran du voisin ou celui de son concepteur. Elle ne sera pas identique dans son apparence mais sa notation, son programme, sera exactement le même pour tous.

Nous pouvons déjà entrevoir à quel point les œuvres autographiques et allographiques peuvent être liées à leur reproduction. Dans le cas d'une œuvre autographique, une reproduction implique qu'il y ait rupture entre la soi-disant identité de l'œuvre et sa conception. La reproduction manuelle est généralement l'œuvre d'un copiste qui tente de refaire à l'identique un dessin, une toile, une sculpture, etc. Dans ce cadre-ci, la reproduction manuelle inclut d'ailleurs aussi la gravure ou la lithographie qui, bien qu'elles soient des moyens « techniques de reproduction », sont considérées comme des manifestations indirectes d'ordre manuel car la reproduction de l'image se fait d'abord par le dessin²¹². En fait, le critère d'identité de l'œuvre autographique est historique ; il ne devra y avoir aucune rupture entre l'objet qui sera soumis à identification et sa production par l'artiste. De son côté, le critère d'identité d'une œuvre allographique est notationnel, ou, pour reprendre l'expression de Goodman lui-même, orthographique. L'identité de l'œuvre sera préservée si celle de ses signes l'est aussi.

3.4.2.2. L'immanence et la transcendance chez Genette

Partant de la distinction entre autographique et allographique, Genette développera de son côté les notions d'immanence et de transcendance de l'œuvre²¹³. Étudiées afin de saisir les modes d'existence des œuvres, l'immanence établit de quel type d'objet « consiste » l'œuvre alors que la transcendance qualifiera comment une œuvre peut être liée, non pas à une quelconque métaphysique, mais plutôt à la simple idée du franchissement, du dépassement. Inscrite dans le même cadre de réflexion, pour Genette l'œuvre transcendante est définie comme une œuvre qui peut « brouiller ou déborder la relation qu'elle entretient avec l'objet matériel

²¹² La gravure pour ces mêmes raisons est considérée comme un art autographique mais aussi parce que compte tenu du caractère approximatif de chaque impression et la numérotation de celles-ci, chaque exemplaire est unique et identifiable historiquement quant à sa production.

²¹³ Genette, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, tomes 1 et 2, Paris, Seuil, 1994-1997.

ou idéal en lequel, fondamentalement, elle consiste²¹⁴ ». Cet objet appartient en fait au premier mode d'existence, l'immanence, et dont la transcendance est soit seconde, soit dérivée, soit complémentaire.

C'est dans l'immanence toutefois que l'on retrouvera l'autographique et l'allographique de Goodman. Chacun de ces deux régimes correspond à un type d'objet spécifique. Ainsi, chez Genette, d'un côté, les objets d'immanence autographique consistent « en des objets ou événements physiques [qui] tombent naturellement sous les sens et se prêtent à une perception directe par la vue, l'ouïe, le toucher, le goût, l'odorat, ou quelque collaboration de deux ou plusieurs sens ». Les productions de la peinture, de la sculpture seront d'immanence physique. Alors que les objets d'immanence allographiques correspondent à des objets d'immanence idéale en ce sens qu'ils ne se prêtent pas à la stricte contrefaçon. Leur identité est, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut (voir sous-section précédente), soumise au critère notationnel (comme en musique et en littérature).

Par ailleurs, bien que Genette fonde l'immanence sur les deux régimes de Goodman, c'est dans son analyse de la transcendance qu'il s'intéresse plus spécifiquement aux objets issus de la reproduction. Genette distingue en effet trois grands groupes, trois modes de transcendance : les immanences plurielles, les manifestations partielles et les pluralités opérées. Le premier mode correspond aux œuvres dont on connaît plusieurs versions, c'est-à-dire que non seulement l'œuvre est plurielle (de façon physique ou idéale) mais ses différentes immanences sont en plus non identiques et concurrentes. Ce mode d'existence serait très répandu dans ce qu'on appelle les répliques²¹⁵ ou les versions. Ainsi, les nombreuses copies des tableaux de Chardin qu'il a lui-même peintes ou encore la nouvelle édition qui recèle des remaniements effectués par l'auteur lui-même sur une première version (Genette cite quelques exemples en littérature, notamment chez Flaubert et Balzac, et en musique, chez Stravinski. On peut y ajouter des exemples en cinéma : les versions longues et courtes de *Playtime* de Jacques Tati, de *37,2° le matin* de J.-J. Beinex, etc.). À ce mode d'existence, Genette ajoutera aussi l'adaptation (adaptation théâtrale d'un récit), la transcription (mise en partition d'une musique et même orchestration d'une mélodie) et la traduction (passage de la langue de l'auteur à une autre).

²¹⁴ *Ibid.*, p. 185.

²¹⁵ Les répliques sont à prendre dans un sens plus large que celui entendu par Goodman qui les limite à la notation : « les répliques peuvent différer de façon drastique, pourvu qu'elles s'épellent de la même façon » (Goodman, *Manières de faire des mondes*, Jacqueline Chambon, 1992 [1978], p. 66).

Dans le second mode d'existence transcendantale, les manifestations partielles, le récepteur se trouve face à des œuvres incomplètes ou « défectives ». On retrouve les manifestations partielles sous deux formes : les manifestations lacunaires et les manifestations indirectes. La première, comme son nom l'indique, implique qu'une partie de l'œuvre soit manquante. Elle entretient donc un rapport au tout, à un ensemble qui, pour diverses causes (l'immanence plurielle, la dispersion, la perte ou la destruction fragmentaire), se trouve amputé. À titre d'exemple, Genette propose *La bataille de San Romano* d'Uccello dont les trois mouvements ne peuvent être contemplés ensemble, l'un se trouvant à Paris, le second à Londres et le dernier à Florence. Mais on peut aussi penser au *Dyptique de Melun* de Fouquet dont le premier panneau, *Étienne Chevalier présenté par Saint-Étienne*, est au Staatliche Museen de Berlin et le second, *La Vierge à l'Enfant Jésus*, est au Musée d'Anvers. Cette œuvre, lorsqu'elle formait un tout, opposait en face à face les deux tableaux. Ainsi le spectateur voyait se confronter le monde terrestre et le monde divin que chacun des tableaux symbolise. Séparés, l'opposition ne peut plus fonctionner.

Une manifestation lacunaire peut aussi être l'œuvre d'une altération due à la main de l'homme ou au temps, l'exemple le plus connu étant certainement le Sphinx représentant le pharaon Khéphren à Gizeh et dont le nez est manquant. Elle peut aussi être due à l'inachèvement temporaire ou définitif par rapport à un projet de plus grande envergure. Ce sera le cas de l'œuvre de Jana Sterbak dont la partie vénitienne de *From here to there* ne sera pas exposée comme prévu à la biennale de Venise de 2003²¹⁶. C'est aussi le cas pour certaines œuvres dont l'auteur (ou l'artiste) n'a pu les compléter, soit parce que la mort l'a emporté avant la fin de leur réalisation, soit à cause d'événements venant interrompre leur travail.

Dans un sens plus général cependant, Genette propose aussi que soit considéré comme parties pouvant être lacunaires les objets d'une même espèce, d'une même famille (les œuvres d'un même auteur, d'un même groupe ou d'une même époque) ou encore les objets d'une même classe, d'un même genre, en ce sens que chaque œuvre fait d'une certaine façon appel à toutes les autres.

L'autre forme de manifestation partielle est la manifestation indirecte sous laquelle on retrouve, entre autres, la reproduction. Les manifestations indirectes sont définies par Genette comme étant tout ce qui peut donner à connaître plus ou moins précisément une œuvre,

²¹⁶ Nous développons cet exemple dans le chapitre sur le témoignage.

alors que celle-ci est absente de façon définitive ou momentanée (c'est-à-dire une absence due à un éloignement). Cette forme de manifestation est donc à peu près sans limite puisqu'elle passe du champ visuel au champ de l'écrit et à celui de l'oral. Dans cette dernière catégorie, on retrouve les récits oraux décrivant une œuvre, les descriptions radiophoniques et même les ouï-dire, les « j'en ai entendu parlé ». En somme, il suffit que Jean raconte à Simon l'exposition de BGL qu'il a vu hier au Musée d'art contemporain de Montréal pour qu'il y ait manifestation indirecte, ou encore que l'œuvre artistique exposée par Jean soit décrite par Jacques suivant les indications du catalogue de l'exposition. L'accumulation d'intermédiaires entre l'œuvre et le récepteur participe à la constitution de manifestations indirectes. Les traces visuelles de leur côté se retrouvent sous de nombreuses formes qu'offrent les possibilités reproductrices : la photographie et l'audiovisuel (documents vidéo ou filmiques) mais aussi l'imagerie numérique, la copie manuelle, la gravure, etc.

Le texte qui peut-être pousse le plus loin l'idée de transcendance sous le mode des manifestations partielles de l'œuvre est probablement *Le Musée imaginaire* de Malraux. Dans cet ouvrage, Malraux mentionne les différentes possibilités de modification d'une œuvre d'art à partir de sa reproduction. Il aborde le thème de la métamorphose, qui ne se limite pas à la reproduction comme le spécifie Genette²¹⁷. Prenons le collage *La cérémonie propriétaire. Place Blanche* de Prévert, reprenant le *Triptyque de Portinari* de Hugo van der Goes et une photographie de Doisneau. L'exemple, s'il n'est pas tiré du *Musée imaginaire*, répond tout à fait

à ses différentes possibilités. Premièrement, nous pouvons observer qu'il y a mutilation puisque nous nous retrouvons face à des fragments du triptyque. Deuxièmement, il y a réduction de taille dans le cas du triptyque et dans le cas de la photographie de Doisneau (cette réduction étant accrue compte tenu du fait que l'exemplaire que nous analysons ici est aussi une reproduction dont les dimensions varient substantiellement par

30. Jacques Prévert
La cérémonie propriétaire. Place blanche

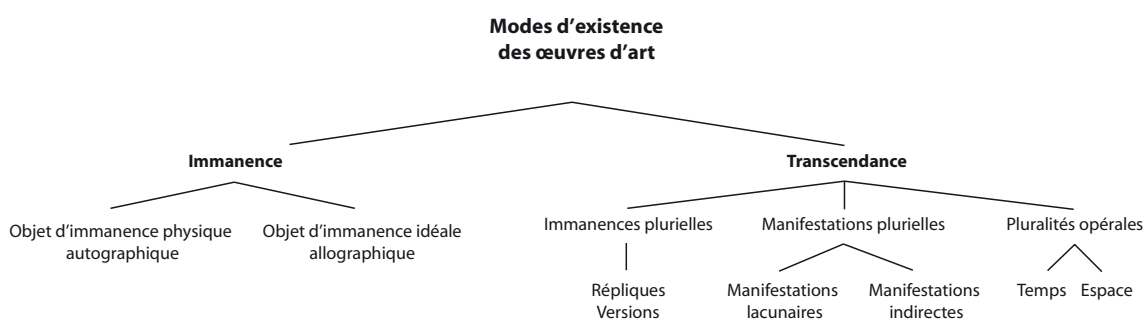
²¹⁷ Des trois aspects de la métamorphose concernant la transcendance qu'indique Genette, le premier concerne la modification effective par les effets du temps de l'objet en lui-même : mutilations, décolorations, encrassements et restaurations. Le second s'applique à la réception des œuvres et à l'évolution de sa signification pour le public. Il y a d'une part une modification opérée par l'histoire (à chaque époque son regard sur le passé) et d'autre part toute une modification qui peut être opérée par le Musée, en ce sens où celui-ci déracine les œuvres, les arrache de leur contexte original, chaque déplacement détruisant une signification pour en imposer une autre. Finalement, le troisième est lié aux effets dus à la reproduction tels que l'éclairage, le changement d'échelle, la teinte, etc. Les deux premiers types de modification se retrouvent plus spécifiquement dans le troisième mode d'existence transcendantale, les pluralités opérées, qui sera développé plus loin.

rapport à l'original de Prévert qui fait 205 x 309 cm). Troisièmement, il y a aussi certainement une modification de teinte — la quadrichromie a connu une nette amélioration au cours des vingt dernières années puisqu'avant elle ne réussissait que très rarement à rendre identiques les couleurs d'une toile. Enfin, il y a la récupération de deux œuvres d'art, qui sorties de leur contexte, sont juxtaposées pour créer un tout nouveau discours.

Le dernier mode d'existence transcendantale que propose Genette est celui de la pluralité opérable. Il s'agit en fait de « l'œuvre comme objet de réception et de relation esthétique, qui revêt, selon les circonstances et les contextes, des allures et des significations différentes », ces changements s'opérant sous forme physique ou fonctionnelle.

L'angle par lequel Genette aborde cette transcendance n'aborde nullement la reproduction et s'en remet à une pluralité temporelle qui s'opère sur l'œuvre unique sans penser aux décalages qui s'opèrent, par exemple, entre la reproduction d'une œuvre éphémère et la dégradation au gré des jours de son objet physique. De même, pour la pluralité opérable liée à l'espace de l'œuvre, si Genette considère le musée comme un agent d'exil²¹⁸ de l'œuvre, il ne s'intéresse pas pour autant à la reproduction en termes de déracinement de l'œuvre.

Afin de rendre plus simple la lecture de l'appréhension de l'œuvre opérée par Genette, nous avons établi un tableau synthétique rendant compte de l'arborescence des modes d'existence qu'il a observé.



I - Schéma récapitulatif des modes d'existence des œuvres d'art

²¹⁸ En référence à George Duthuit qui, dans *Les Voix du silence* (Paris, Gallimard, 1951), parle du musée comme « agent de destruction des appartenances ».

3.5. Constat

Face à toutes ces possibilités d'immanence ou de transcendance, mais aussi face aux arts autographiques ou allographiques, nous avons un découpage intéressant de ce que peuvent être les œuvres en regard de leur ontologie. Toutefois, ces concepts sont non spécifiques à la reproduction. Ils en gardent le cadre et sont difficilement applicables si l'on cherche à avoir un discours s'établissant sur la production de l'œuvre reproductible et non un discours du point de vue de son produit. Les différentes possibilités observées par Genette et Goodman ont une tendance à être formaliste et à ne prendre en compte que l'objet produit, la résultante, et oublient d'inclure le moment de sa production, de l'intention à la mise en évidence. Nous avons observé chez chacun d'eux une analyse de l'objet tel qu'il est une fois conçu, et ce, que ce soit un objet qui se conçoit en une seule phase, comme la peinture, ou en plusieurs phases comme, par exemple, la photographie qui nécessite, suite au développement du négatif, un tirage sur papier ou tout autre support. Associées aux théories de la lecture et de l'interprétation, les réceptions plurielles que nous venons succinctement d'aborder avec Genette pourraient, de leur côté, être étudiées dans le cadre de « l'œuvre ouverte » telle qu'entendue par Eco²¹⁹. Mais cela nous éloignerait de notre propos.

Par ailleurs, ni Goodman ni Genette ne s'interrogent réellement sur le pourquoi de l'emploi de la reproduction qui tient pourtant un rôle essentiel dans sa prolifération. Leur questionnement se limiterait plutôt au quoi. Afin de déterminer le pourquoi du geste de reproduction, il importe de cerner et comprendre quelles étaient les intentions de l'auteur au moment de la (re)production. C'est en ce sens que nous nous sommes tournés vers l'énonciation.

²¹⁹ Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979.

SECTION II

La reproduction comme énonciation

L'œuvre et l'énonciation

Nous avons exposé dans le chapitre précédent quelques-uns des discours associés à la reproduction qui ont pris place à la fin du XIX^e siècle et au cours du XX^e siècle. Nous avons observé comment, à son arrivée, la photographie a bouleversé les habitudes et a amené une polémique quant à son statut — devait-elle être servile, créatrice, les deux à la fois ? Nous nous sommes intéressés à observer comment chacune de ces possibilités a trouvé sa voie et participé à la démultiplication des occurrences de l'œuvre dans l'art mais aussi dans ce qu'on identifiera, à la suite d'Adorno, comme l'industrie culturelle. Les discours qui ont suivi ont en effet bien souvent pris appui sur cette idée que la reproduction se rattache aux phénomènes de consommation, de sérialité ou de massification et c'est pour ces mêmes caractéristiques qu'elle fut tant exploitée en art dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Enfin, nous nous sommes attardés aux discours de Genette et Goodman qui, se concentrant sur l'objet-œuvre, ont cherché à la classer en fonction de son rapport aux valeurs d'unicité et d'authenticité.

Le regard que nous avons porté jusqu'ici s'intéressait davantage à l'idée de reproduction qu'au geste lui-même. Pourtant, plusieurs des exemples qui relèvent de la reproduction — et nous en avons déjà parcouru un certain nombre — s'inscrivent dans une attitude de mise en évidence de l'œuvre. Chaque mise en scène de l'œuvre à travers la reproduction, qu'elle relève de l'appropriation ou non et quel que soit son énonciateur, s'effectue dans un procès d'énonciation.

Le geste de reproduction peut en effet être associé à un acte d'énonciation²²⁰ qui authentifie une présence et lui appose une étiquette la rattachant, ici, au statut d'œuvre d'art. L'énonciation a d'ailleurs, et nous en avons vu plusieurs exemples dans les chapitres précédents, joué un rôle important dans notre système des arts.

C'est à cet acte que nous consacrerons le présent chapitre.

Dans un premier temps, nous observerons ce qu'implique le geste d'énoncer, cherchant d'une part à comprendre son rôle et regardant d'autre part ses implications dans la cristallisation de l'œuvre. Nous nous référerons alors, entre autres, à Thierry de Duve, George Dickie, Timothy Binkley ainsi qu'à Nelson Goodman. Nous aborderons ensuite les différents énonciateurs qui prennent en main ou qui peuvent être impliqués dans le geste d'énonciation de l'œuvre d'art reproduite et dont l'intention au moment de l'énonciation déterminera la nature artistique ou non-artistique du résultat. Ceci nous mènera, dans le chapitre suivant, au développement des instances mêmes de l'énonciation de l'œuvre reproduite, chacune d'elles devenant, comme nous le verrons, réceptacle d'un certain mode énonciateur.

4.1. Présence manifestée : énonciation et déictique

Habituellement l'énonciation se rapporte au langage. En effet, bien qu'abordée de façon différente par les deux courants principaux s'y intéressant, l'un d'origine linguistique (Benveniste²²¹, Ducrot²²², Culioli²²³), l'autre d'origine philosophique (Frege²²⁴, Russell²²⁵, Wittgenstein²²⁶, Searle²²⁷), l'idée de production langagière y est, dans les deux cas, centrale. L'énonciation est considérée comme le moment reliant la langue à la parole ou, selon le point de vue, la

²²⁰ La position d'Antoine Compagnon sur la nature de la citation n'est pas très différente du rapport entre reproduction et énonciation que nous cherchons ici à introduire. Il situe la citation du côté de l'acte et l'aborde comme une « énonciation de répétition » qu'il nomme aussi « énonciation répétante ». Pour lui, il faut distinguer l'acte de son produit : la citation est l'acte dont l'énoncé est le produit et non la simple répétition d'un énoncé. (Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 55).

²²¹ Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 1 et 2, Paris, Gallimard, 1966-1974.

²²² Ducrot, Oswald, *Les Actes de langage*, Paris, Hermann, 1972. *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 3^e édition, augmentée, 1991. *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1985.

²²³ Culioli, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris, Ophrys, Tome I, II et III, 1990-1999.

²²⁴ Frege, Gottlob, *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 1971.

²²⁵ Russell, Bertrand, *Problèmes de philosophie*, Paris, Payot, 1965.

²²⁶ Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1972 [1961].

²²⁷ Searle, John R., *Les Actes de langage ; essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972.

compétence à la performance²²⁸. Mais les différences d'approches ne nous intéresseront toutefois que lointainement. Ici, dans la notion d'énonciation de l'œuvre d'art reproduite, l'élément important est le geste productif qui établit une « scène de la parole » dotée d'un espace, d'une temporalité et d'acteurs spécifiques.

Émile Benveniste, qui initia les recherches linguistiques sur l'énonciation, définit son sujet d'étude comme étant « cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation ». L'énonciation « c'est l'acte même de produire un énoncé et non le texte de [cet] énoncé²²⁹ ». Aborder l'énonciation c'est s'intéresser au geste, à ses mécanismes et circonstances de réalisation. Le message produit, la forme qu'il prend, l'énoncé, constituent l'après de l'énonciation. L'avant de l'énonciation n'est de son côté qu'une possibilité de la langue.

La forme même du mot « énonciation » expose d'ailleurs bien le sens que nous lui donnons. Construite à partir de la forme active du verbe énoncer, l'énonciation exprime un état processuel, elle n'est pas l'avant ni l'après, elle est le pendant, l'acte menant à l'énoncé qui, lui, est le résultat, le produit abouti.

Face à l'œuvre d'art reproduite, quel rôle peut donc avoir l'énonciation et comment agit-elle ? Pour répondre à la première question, il faudra d'abord se tourner vers la notion même d'œuvre d'art telle qu'elle a été définie par plusieurs théoriciens de l'art contemporain. Parmi ceux-ci, Goodman, Dickie, Binkley et de Duve ont chacun développé leur propre théorie de l'art, mais ils se sont aussi appuyés les uns sur les autres — et notamment dans le traitement de la notion d'énonciation — afin d'établir leur(s) théorie(s) nominaliste(s). De plus, l'artiste choisi pour étayer leur propre propos est Marcel Duchamp qui a su intégrer la reproduction de l'objet et de l'image au sein même de son art.

Benjamin dans ses analyses s'intéressait à la situation de la reproduction, à son ancrage dans un cadre particulier. Son regard critique et concret sur les phénomènes observés essayait de les comprendre dans leur contexte, dans leur évolution. Son parti pris était de les expliquer à

²²⁸ Pour les linguistes, la relation langue/parole est active. C'est elle qui enclenche le fait de parler alors que, pour les philosophes dont la pensée s'inscrit dans la continuité des théories logiques, la relation compétence/performance est passive, elle est un réservoir de formules dans lequel on puise lors de l'interlocution. De ce fait, la façon d'aborder l'énonciation sera différente en fonction des deux origines.

²²⁹ Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, p. 80.

travers son vécu et son perçu et non de prendre un tel recul que la vision en devienne détachée, cartographiée. Si nous nous attachons à reprendre les théories de Goodman, Dickie, Binkley et de Duve, c'est que leurs analyses, bien qu'elles ne soient pas critiques à proprement parler, prennent le recul nécessaire pour nous permettre de mettre en évidence la confusion qui existe quant au statut de l'œuvre reproduite. Nous verrons en effet par la suite que la reproduction ne peut pas être conçue comme une énonciation généralisable et qu'à chaque fois, si l'on veut départager le statut artistique ou non-artistique de l'œuvre reproduite, il faut la ramener aux intentions de l'énonciateur et au contexte de son événement.

4.2. De Duve et Duchamp

Ceci est de l'art²³⁰. Voilà l'énoncé qui, selon Thierry de Duve²³¹, résume le tour de force de Duchamp. Faire accepter à un jury d'art, par une simple énonciation, que l'objet auquel il fait face, un urinoir, est effectivement de l'art. Par l'énonciation, engendrer chez l'interlocuteur une réponse authentifiante : ceci est, ou n'est pas, de l'art. Énoncé dont l'énonciation a un rôle de première instance dans l'histoire de l'art. Énoncé qui implique un changement d'attitude, qui donne toute autorité à l'énonciation, au geste ostensatoire, déictique, déclamant « ceci est de l'art ».

Revoyons l'explication donnée par Thierry de Duve :

En 1912, Marcel Duchamp peint *Nu descendant un escalier* et accède, aux États-Unis à un certain renom. En 1917, Duchamp est invité au comité du Salon des indépendants de New York. L'artiste accepte, à une seule condition, à savoir que le Salon soit bien celui qu'il prétend être et que chacun puisse y présenter l'œuvre qu'il souhaite. Aussi propose-t-il, sous le pseudonyme de Robert Mutt, une œuvre *ready-made*, un urinoir qu'il avait intitulé *Fountain*. Ce geste n'était pas anodin. L'énonciation, « ceci est de l'art », posée par Robert Mutt impliquait

²³⁰ Cet énoncé, que l'on peut renvoyer au nominalisme médiéval pour lequel les concepts ne sont que des conventions sémantiques, est d'abord, repris par Dickie lorsqu'il détermine le sens « classificatoire » du concept de l'œuvre d'art : « En général nous savons immédiatement si un objet est une œuvre d'art, de sorte qu'il n'est pas nécessaire de dire, dans une perspective classificatoire : « Ceci est une œuvre d'art. » Il se peut cependant que certains développements récents de l'art, tels la sculpture à partir de déchets (*junk sculpture*) et l'art utilisant des objets trouvés (*found art*), imposent parfois l'emploi de tels énoncés. » (Dickie, George, trad. Schaeffer, Claude-Hary, « Définir l'art » dans Genette, Gérard (textes réunis et présentés par), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 16, originellement publié sous le titre « Defining Art II », dans Matthew Lipman, *Contemporary Aesthetics*, Boston, Allyn & Bacon Inc., 1973).

²³¹ Duve, Thierry de, « L'Art était un nom propre » (1985), repris dans *Au nom de l'art*, Paris, Minuit, 1989.

de la part des énonciataires — dans un premier temps le comité — l'acceptation ou la non-acceptation de cet objet en tant qu'œuvre d'art. Compte tenu du nom que s'était attribué le salon, et de la condition qu'avait posée Duchamp, il était difficile de nier le fait que cette « pissotière » soit art. Toutefois, à l'ouverture de l'exposition, les spectateurs ne purent voir l'œuvre de Robert Mutt. Celle-ci était restée dans la remise, car on voulait éviter le « scandale ». Scandale il y eut toutefois car Duchamp donna sa démission au comité et fit paraître dans la revue *The Blind Man*²³² une photographie, signée Alfred Stieglitz, de l'œuvre non exposée. Cette photographie authentifiait alors pour le public que le référent présenté existait bel et bien et stipulait par ailleurs « ceci est de l'art ». En tant que preuve, la photographie stigmatisait l'urinoir de Robert Mutt comme œuvre d'art.

31. Marcel Duchamp, *Fountain*. Photo d'Alfred Stieglitz.
Page 4 de *The Blind Man* n° 2

C'est sur ce point précisément que Duchamp a influé sur la production artistique. Par ce simple geste énonçant « ceci est de l'art », et par l'énonciation photographique de *Fountain* pour réitérer l'énoncé par la suite, il faisait entrer dans le domaine de l'art une nouvelle attitude, celle du baptême²³³, de l'initiative, que Thierry de Duve distingue de l'origine, qui elle se situerait dans la réflexion antérieure à toute manifestation visible du travail de l'artiste. Et par le choix ironique comme *ready-made* non-assisté de l'urinoir, Duchamp posait comme défi aux artistes de stipuler, par l'énonciation, leur propre acceptation de l'art.

²³² *The Blind Man*, New York, avril 1917. La revue était éditée par Marcel Duchamp.

²³³ Thierry de Duve reprend en fait sans le préciser une expression de Dickie, celle de « baptême ». Dickie écrit : « On pourrait être tenté de dire que la théorie institutionnelle de l'art se borne à affirmer qu'« une œuvre d'art est un objet dont quelqu'un a dit « Je baptise œuvre d'art cet objet ». D'une certaine manière, c'est bien ce dont il s'agit, ce qui ne signifie pas que l'acte de conférer le statut d'art soit chose simple. [...] En conférant le statut d'art à un objet on endosse une certaine responsabilité vis-à-vis de l'objet doté du nouveau statut — si on présente un nouveau candidat, on doit toujours envisager la possibilité que personne ne l'appréciera et que donc on perdra la face pour lui avoir conféré le statut. » (Dickie, George, *op. cit.*, p. 31-32).

Sans accorder d'importance au rôle primordial qu'a l'artiste contemporain dans l'énonciation de sa production en tant qu'œuvre d'art, Thierry de Duve, dans *Au nom de l'Art*²³⁴, expose la position de ce « ceci est de l'art » pour toute personne cherchant à définir l'art. En effet, face à un « ceci est de l'art » qui peut être ouvert à toutes les possibilités, de Duve resitue cet énoncé dans le cadre où il a été produit, c'est-à-dire qu'il en défend la position d'énonciation impliquant à la fois un énonciateur, celui qui énonce, et des énonciataires, ceux à qui l'énoncé est adressé, mais aussi des indices déictiques et temporels. Il situe les indices déictiques comme étant associés au « ceci », qui fait référence à l'objet-œuvre pointé, et à un « ici », qui est pré-supposé dans l'acte et dans l'évocation du « ceci » indiqué. Le « ceci » sert en effet à désigner un objet proche et marque ainsi le cadre situationnel de l'énoncé, de la scène de la parole, pour reprendre l'expression des linguistes. Cette instanciation sera de plus marquée par un indice temporel, le « maintenant » qui est, lui aussi, pré-supposé par le fait que l'énonciation est déictique et qu'elle n'a lieu qu'au moment où elle est amenée.

Mais il est impossible de comprendre pleinement le sens qu'accorde Thierry de Duve à ces trois éléments (le ceci, le ici et le maintenant) de l'énonciation sans s'attarder au rôle que prennent dans son analyse nominaliste l'énonciateur, celui qui proclame « ceci est de l'art » et l'énonciataire, celui à qui il s'adresse.

« Ceci est de l'art » peut être énoncé par tous sans que la validité de l'objet-œuvre auquel il est fait référence ne soit affectée. En effet, ainsi que l'expose Thierry de Duve, l'énonciation posée consiste en un jugement esthétique²³⁵. Elle répond d'une expérience sensible qui, comme toute expérience, est singulière, non répétable. L'énonciateur, qu'il soit, comme le propose Thierry de Duve, anthropologue, historien, sociologue, critique ou amateur, procède à un acte individuel. Il introduit dans sa propre idée d'art le « ceci » auquel il réfère. Il pose un acte qui peut mener à la généralisation (l'ensemble des « ceci ») mais dont le général ne pourra en aucun cas décliner spécifiquement les « ceci » proposés par l'énonciateur. L'énonciation fait entrer le référent dans son propre panthéon de l'art, panthéon où bien d'autres référents ont déjà été introduits et font maintenant « jurisprudence » de cette idée que l'on se fait de l'art.

²³⁴ Duve, Thierry de, *Au nom de l'art*, Paris, Minuit, 1989.

²³⁵ Dickie propose la notion d'appréciation (nous la retrouverons plus loin dans ce chapitre, dans la définition qu'il donne de l'œuvre d'art) mais il ne considère pas que celle-ci soit spécifiquement « esthétique » — il distingue en fait le concept d'art, l'expérience esthétique et l'esthétique comme théorie. Il emploie le terme « appréciation » au sens où « en faisant l'expérience des propriétés d'une chose on les trouve précieuses ou valables » (Dickie, George, *ibid.*, p. 27). À ce sujet voir aussi *Art and the Aesthetic*, Cornell University Press, 1974, et un article de Binkley portant sur les conceptions de Dickie : « Deciding about Art: A Polemic against Aesthetics », *Culture and Art*, Atlantic Highlands (N.-J.), Lars Aagaard-Mogensen, 1976.

« En nommant art telle chose, vous ne dites pas son sens, vous la référez à tout ce que vous nommez art. Vous ne la subsumez pas sous un concept, vous ne la justifiez pas par une définition, vous la rapportez aux autres choses que vous avez jugées par une procédure semblable, en d'autres temps et en d'autres lieux.²³⁶ »

Thierry de Duve distingue ainsi expérience esthétique et théorie de l'art. L'une, personnelle, se base sur l'idée d'art, l'autre, théorique, se base sur le concept d'art qui ne répond pas à la définition de l'art par l'expérience mais par une théorisation extérieure au champ artistique²³⁷. Bien évidemment l'idée d'art de chacun ne se fonde pas uniquement sur des convictions personnelles, mais malgré des influences extérieures, la définition théorique de l'art ne pourra pas non plus être atteinte si elle prend comme base les comparaisons qui fondent l'expérience. Pour Thierry de Duve, seul le nom de l'œuvre peut lui permettre une identité non imprégnée d'expérience esthétique.

« C'est l'idée d'art qui cite la chose à comparaître. Elle vous a été transmise avec le nom, partiellement comme rumeur, partiellement comme valeur, à la fois idée diffuse qui circule entre les choses que vous avez nommées art par *habitus* ou par fidélité culturelle et comme idée régulatrice qui se forme et s'enrichit de chacun des jugements qui, au moins pour vous, ont fait jurisprudence.²³⁸ »

²³⁶ Duve, Thierry de, *op. cit.*, p. 48. L'idée que l'art soit un nom propre (que nous ne développerons pas ici) a d'abord été exposée par Binkley : « L'esthétique est condamnée à concevoir l'œuvre d'art selon le modèle d'une personne. Certaines entités analogues à des personnes sont des œuvres d'art, mais toutes les œuvres d'art ne sont pas des personnes. » (Binkley, Timothy, « Pièce contre l'esthétique », cité in Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 57.) Dans son texte, Thierry de Duve reprend cette idée et la développe à l'aune des théories développées par les logiciens et linguistes Frege, Russell, Searle, Mill, Kripke, etc.

²³⁷ Thierry de Duve pose deux théories liminaires à propos des théories de l'art. 1 - « Il n'y a pas de théories de l'art qui se déduisent de la critique, ni de critique qui se justifie dans la théorie. [...] La critique n'a pas de justification autre que le sentiment, qui ne justifie rien. Ou encore : elle n'a pas de justification ultime, car elle est l'exercice du jugement, et pour justifier un jugement il en faut un autre. Quant à la théorie, elle ne saurait dès lors se fonder sur la critique. » 2 - « La théorie de l'art n'a pas son fondement dans l'art, en d'autres termes elle n'est pas autonome. Il faut par conséquent qu'elle se fonde ailleurs, sur une théorie extérieure au champ artistique et de la vérité ou de la fausseté de laquelle elle dépendra. Réciproquement, l'art n'a pas son fondement dans l'extériorité de la théorie... » (*Au nom de l'Art*, p. 41). Pour Thierry de Duve, toute théorie de l'art se superpose à son sujet mais elle n'en émerge pas.

²³⁸ *Ibid.*, p. 53.

Lorsque posée, l'énonciation « ceci est de l'art » réitère, pour l'énonciateur mais aussi à destination de ses énonciataires, le rôle de la « chose » en tant qu'œuvre d'art. Elle l'associe à tout un monde implicite à cette idée que l'énonciateur se fait de l'art²³⁹. Elle peut ainsi la renvoyer aux notions d'esthétique, de beau, de valeur, de renom, de génie, de nouveau, etc. Et c'est à force de consensus autour d'objets que chacun cite comme étant de l'art, que le jugement esthétique finit par être considéré comme la norme de ce qu'est de l'art que la critique d'art en vient à forger l'histoire de l'art.

C'est à ce même rapport erroné que Duchamp s'est attaqué avec son urinoir. Le *ready-made* était peut-être une « ironie d'affirmation », comme se plaisait à le dire l'artiste, mais il permit d'instaurer le geste d'affirmation, dont l'énoncé résultant est le « ceci est de l'art » qu'a formulé Thierry de Duve, comme possibilité artistique. Le geste de Duchamp a séparé l'œuvre de ses formes traditionnelles, permettant à d'autres actions et « pièces »²⁴⁰ d'entrer dans le champ de l'art. Il a provoqué une nouvelle convention. Il a remis en cause l'autorité des formes et des médias, l'autorité du beau « ceci est beau » et a instauré comme seule nécessité le fait qu'un artiste²⁴¹, ou quelqu'un de légitimé à le faire, leur ait donné le statut d'œuvre d'art²⁴².

²³⁹ L'implicite et la présupposition ont largement été étudiés par les linguistes de l'énonciation. Dans *Les Actes de langage*, (op. cit., p. 28), Ducrot écrit : « présupposer une connaissance ne revient pas à affirmer qu'elle va de soi, à la déclarer évidente [...] L'évidence, dans le cas de la présupposition, est jouée. [...] Si les présupposés se donnent comme incontestables, c'est parce qu'ils constituent le cadre même du dialogue que je propose, et qu'il sont — en même temps que ce dialogue — à prendre ou à laisser. » Ainsi, en extrapolant à l'idée d'art, deux formes de présupposition (ou d'implicite) se posent. Premièrement, devant l'énoncé « ceci est de l'art », on ne peut pas dire « mais de quel art parlez-vous ? » L'énonciation posée suppose que l'énonciataire a la même acception, les mêmes implicites, englobant l'idée d'art, qu'il envisage pour celle-ci la même connotation. « Ce qui est significatif, dans un acte d'énonciation, ce n'est plus alors seulement l'énoncé, mais qu'il ait été, à tel moment précis, objet d'une énonciation. Et le signifié, ce n'est plus seulement le sens de l'énoncé, mais l'ensemble des conditions socio-psychologiques qui doivent être satisfaites pour qu'il soit employé. Ainsi se crée une sorte de code connotatif, qui attache directement à chaque énonciation l'ensemble de significations implicites... » (Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire*, op. cit., p. 17). La seconde implication est liée à l'acte de parole, c'est-à-dire qu'en posant « ceci est de l'art », l'énonciataire émet, sans le dire, un « j'affirme que » qui présuppose le « jugement » de l'énonciateur que l'énonciataire acceptera ou refusera, bien souvent en fonction de la légitimité qu'il accorde à l'énonciataire. On notera que généralement une légitimité plus grande est accordée aux artistes confirmés, institutions muséales, critiques qu'aux amateurs ou artistes « en devenir ».

²⁴⁰ Pour reprendre l'expression de Timothy Binkley dans « Pièce » contre l'esthétique » (1977) (Genette, Gérard, *Esthétique et poétique*, op. cit.). Les œuvres d'art sont d'après lui une classe d'objets « sources de l'expérience esthétique » (p. 51). La « pièce » n'est-elle pas forcément associée à l'objet (p. 61).

²⁴¹ On a fait remarquer dans l'exposition des faits que c'est le statut d'artiste déjà acquis, et ce à travers la création d'œuvres de forme traditionnelle que Duchamp a pu réaliser son coup de force et bouleverser les conventions. Mais comme le fait remarquer Binkley : « Tout un chacun peut être un artiste. Être un artiste c'est utiliser (ou peut-être inventer) des conventions artistiques pour indexer une « pièce ». [...] Comme le peintre du dimanche, le réalisateur occasionnel d'indexation peut s'en donner à cœur joie. » (Binkley, Timothy, op. cit., p. 58 et 64).

²⁴² Le 22 octobre 1927, en écho au procès que menait Brancusi contre l'État américain afin de prouver que sa sculpture intitulée *Oiseau* était bien une œuvre d'art et qu'elle devait donc être exonérée des droits de douane, le *New York American* titrait : « Art it seems, is art if one think it is » (événement rappelé par Nathalie Heinrich dans *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, p. 48).

4.3. Nominalisme chez Binkley et Dickie

Un texte antérieur à ceux où Thierry de Duve expose sa théorie nominaliste propose une approche très similaire. Déjà cité, ce texte fut publié originellement en 1977 dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, est « Pièce » : contre l'esthétique de Timothy Binkley²⁴³. À travers celui-ci et à partir de l'exemple des *ready-made* de Duchamp — c'est-à-dire à partir d'exemples qui ne répondent pas aux conventions esthétiques traditionnelles — il cherche à définir « ce qu'est une œuvre d'art ».

Pour Binkley, le concept d'œuvre d'art est lié à une fonction d'indexation dans le monde de l'art. « Pour être une « pièce » d'art, il suffit qu'une chose soit indexée comme œuvre d'art par un artiste. Le simple fait de catégoriser une entité quelconque comme étant de l'art suffira.²⁴⁴ » Selon l'auteur, il ne peut y avoir œuvre sans indexation.

Cependant, Binkley établit une distinction entre l'indexation produite par l'artiste et celle, par exemple, du conservateur de musée. Binkley considère de première importance ce geste posé par l'artiste (qu'il soit d'ailleurs professionnel ou amateur). Pour lui, « l'acte fondamental du faire artistique (la création de « pièces ») réside dans la spécification d'une « pièce » : « La pièce est _ _ _ . » », et il ajoute, « une œuvre n'est pas forcément quelque chose de travaillé ; c'est avant tout quelque chose qui a été conçu. Être un artiste ne consiste pas toujours à fabriquer quelque chose, mais plutôt à s'engager dans une entreprise culturelle qui propose des pièces artistiques à l'appréciation²⁴⁵. » Cette dernière phrase s'approche ainsi fortement de la définition qu'avait donnée Dickie d'une œuvre d'art : « Une œuvre d'art au sens classificatoire est 1) un artefact 2) auquel une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) ont conféré le statut de candidat à l'appréciation²⁴⁶. » En effet, bien que l'un utilise la notion de pièce et l'autre celle d'artefact, que l'un parle d'indexer, l'autre de conférer, que l'un emploie l'expression « entreprise culturelle », l'autre celle d'« institution sociale » — qu'il spécifie entre parenthèse par l'expression monde de l'art — la tâche de l'artiste telle que Binkley la définit est cohérente avec la définition d'œuvre d'art, telle qu'énoncée par Dickie.

²⁴³ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 35, 1977, p. 265-277.

²⁴⁴ Binkley, Timothy, *op. cit.*, p. 57.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 58-59.

²⁴⁶ Dickie, George, *op. cit.*, p. 22.

Tous deux spécifient d'ailleurs que cet acte s'inscrit dans un certain cadre, celui d'une entreprise culturelle ou, autrement, celui du monde de l'art. Cet acte est donc régi par certaines conventions, que l'on pourrait aussi nommer modes d'indexation, qui permettent à l'énonciataire de comprendre, et d'éventuellement accepter l'énonciation posant la pièce, l'artefact, comme étant de l'art. Binkley²⁴⁷ évoque quelques-unes de ces conventions. Entre autres, il voit dans le geste de poser une signature et une date comme un des codes propres à l'indexation. Ainsi, le fait que Duchamp ait daté et signé de son nom ou d'un pseudonyme ses *ready-made*, se référait dans l'espace d'énonciation choisi, c'est-à-dire le « monde de l'art »²⁴⁸, à un rituel, à « une cérémonie explicite d'indexation » artistique. Binkley voit le même phénomène dans le geste de donner un titre à une « pièce »²⁴⁹. D'après lui, en effet, même les titres de Duchamp, qui ne nomment pourtant pas vraiment les objets, « dotent en quelque sorte les choses de manches par où l'on peut les saisir. Ils attirent l'attention sur le cadre artistique à l'intérieur duquel les œuvres d'art sont indexées par leur titres et par d'autres moyens²⁵⁰ ». Enfin, Binkley considère que l'exposition s'inscrit aussi comme l'une des conventions de l'indexation. Cette exposition peut, pour lui, avoir lieu autant chez un particulier, collectionneur, amateur d'art ou « peintre du dimanche » que dans un lieu d'exposition public. Le geste posé où qu'il soit tient lieu de « cérémonie d'indexation » de la pièce en tant qu'art.

Chez Dickie, ce geste, lorsque posé dans le contexte spécifique du monde de l'art, se réfère à celui de « conférer le statut de candidat à l'appréciation » qu'il prend soin de distinguer de la simple opération qui consiste à « exposer devant ». Comme il l'explique, tout peut être exposé (il donne comme exemple un marchand d'appareils sanitaires qui expose sa marchandise aux clients) la différence s'établissant dans le contexte de l'exposition. D'après lui, il est nécessaire que des éléments essentiels au monde de l'art — qu'il caractérise comme un ensemble « souvent informel », non codifié, mais de pratiques coutumières — soient présents pour que le « candidat » présenté puisse acquérir le statut d'œuvre d'art. Parmi ces éléments, il inclut bien entendu des lieux mais aussi, et surtout :

²⁴⁷ Binkley, Timothy, *op. cit.*

²⁴⁸ À propos du monde de l'art, on peut se référer, entre autres, à Danto (« The Artworld », *The Journal of philosophy*, vol. 61, 1964, p. 571-584, qui en propose une explication allant dans le même sens que Binkley ou Dickie. Mais il a aussi été abordé, sous un axe sociologique notamment par Howard S. Becker (*Art Worlds*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California press, 1982) et Raymonde Moulin (*L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992 ; *Le Marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2005 ; ...).

²⁴⁹ Dickie écrit à propos du titre : « Les titres particuliers remplissent des fonctions diverses — ainsi par exemple ils aident à comprendre une œuvre ou ils permettent une identification aisée — mais tout titre quel qu'il soit (même *Sans titre*) est un signe distinctif indiquant le statut artistique » (*op. cit.*, p. 26).

²⁵⁰ Binkley, Timothy, *op. cit.*, p. 55.

« Un ensemble de personnes organisées de manière lâche, mais néanmoins liées entre elles : en font partie les artistes (c'est-à-dire les peintres auteurs, compositeurs et ainsi de suite), les reporters de presse, les critiques écrivant dans les publications diverses, les historiens, théoriciens et philosophes de l'art, et d'autres encore. Ce sont ces personnes qui maintiennent en état de marche le mécanisme du monde de l'art et qui, ce faisant, garantissent son existence continue. De plus, toute personne qui se considère elle-même comme membre du monde de l'art en est un de ce seul fait²⁵¹. »

C'est ainsi que Dickie explique comment Duchamp a pu exposer son urinoir comme une œuvre d'art : il l'exposait à l'intérieur même du monde de l'art ; on le connaissait en tant qu'acteur de ce même monde²⁵². Sa théorie est celle que l'on nomme théorie « institutionnelle de l'art »²⁵³.

Goodman, que l'on a souvent associé à la théorie institutionnelle de l'art, mais qui se défend toutefois d'y souscrire²⁵⁴, voit l'exposition comme un moyen d'activation (aussi traduit sous le nom d'« implémentation »), c'est-à-dire comme un moyen — qui peut d'ailleurs s'avérer inefficace — de « faire fonctionner une œuvre ». Comme il l'explique, « le fonctionnement d'une œuvre consiste dans la réponse du public ou d'un auditoire appelé à la saisir, à la comprendre et, à travers elle, d'autres œuvres et d'autres expériences²⁵⁵. » Et il ajoute ailleurs : « Les œuvres fonctionnent quand elles informent la vision. Informer n'est pas ajouter de l'information, mais former, reformer ou transformer la vision. Et la vision n'est pas seulement perception oculaire mais une forme générale de compréhension²⁵⁶. » Donc, d'après Goodman, une œuvre ne peut fonctionner que si elle est comprise et qu'elle permet dès lors une reformulation de l'expérience. Il faut toutefois spécifier que pour Goodman, l'activation n'est pas

²⁵¹ Dickie, George, *op. cit.*, p. 24.

²⁵² De même, les artistes contemporains qui ont cherché à faire de l'art en dehors des limites du « monde de l'art » n'y sont que partiellement parvenus puisque dans toutes leurs manifestations (expositions) ils ont cherché à être authentifiés par le monde de l'art. L'artiste posait son geste à l'extérieur mais il se tournait immédiatement vers le monde auquel il avait « tourné le dos » pour dire « regardez, ceci est de l'art ».

²⁵³ D'après Heinich, cette théorie aurait permis à ce que soit véhiculé l'idée que seules les institutions définissent et acceptent ce qui est Art. L'intention de l'artiste serait dans ce cadre sans conséquence. (Heinich, Nathalie, *op. cit.*, p. 61.

²⁵⁴ Goodman, *L'Art en théorie et en action*, Paris, l'Éclat, 1996 [1984], p. 58.

²⁵⁵ Goodman, Nelson, « L'Art en action », trad. française Cometti, J.-P., in *Les Cahiers du Musée d'art Moderne*, n° 41, 1992, p. 7.

²⁵⁶ Goodman, Nelson, « La Fin du musée », in *Esthétique et connaissances. Pour changer de sujet*, Cahors, l'Éclat, 1990, p. 72-77.

forcément rattachée au résultat, positif ou négatif, du fonctionnement de l'œuvre. Elle inclut plutôt toutes tentatives cherchant à faire fonctionner une œuvre. Elle n'est possible que s'il y a actualisation de celle-ci.

Les processus d'actualisation de l'œuvre sont principalement l'exécution²⁵⁷, dans le cas notamment d'une pièce musicale ou d'une performance, et l'exposition, dans le cas d'une œuvre picturale ou d'une installation. Mais Goodman ne se limite pas à ces deux seuls moyens. Il considère aussi que des moyens tels l'encadrement, la lumière, la publication, l'éducation et la publicité peuvent « intervenir dans la façon dont une œuvre agit, dans le déclenchement, l'augmentation, la rectification, le blocage, l'inhibition ou l'interruption de son fonctionnement²⁵⁸ ». Les œuvres sont pour Goodman « comme des machines ou des personnes, c'est-à-dire comme des entités dynamiques qui doivent être mises en marche, remises en marche, et maintenues en fonctionnement²⁵⁹. »

Pour Goodman, il y a toutefois une différence entre la réalisation et l'activation de l'œuvre. La mise en marche de la machine serait, disons, sa première activation, sa réalisation étant antérieure. La réalisation est, en effet, pour lui tout ce qui s'inscrit dans le processus de création et ce dès la première idée jusqu'à la touche finale. L'activation de son côté c'est, on l'a vu, l'étape suivante, celle qui cherche à faire fonctionner la réalisation en tant qu'œuvre d'art. À l'activation se rattache l'énonciation. L'activation c'est ce qui rend possible la rencontre du « ceci est de l'art » et de son public. C'est ce passage obligé pour que l'œuvre puisse fonctionner en tant que telle.

Ainsi, chez Goodman comme chez Dickie, Binkley ou de Duve, il se passe quelque chose à ce moment précis, ce moment charnière, qui permet à une réalisation ou à un objet choisi, de basculer, d'entrer dans le monde de l'art, dans un monde où l'expérience esthétique est rendue possible. Ce moment est celui que nous avons choisi de caractériser par le terme d'énonciation, pour les raisons évoquées plus haut, et dont il nous reste à spécifier le rôle que peuvent avoir les différents énonciateurs et énonciataires que nous avons pu rencontrer à travers chacun des auteurs. L'acte de passage est en effet à chaque fois engagé et entrepris par des

²⁵⁷ Goodman voit un entrelacement de la réalisation et de l'implémentation dans les arts d'exécution car, d'après lui, « le premier fonctionnement d'une pièce se produit lorsqu'elle est jouée (performed) devant un public » (Goodman, Nelson, *L'Art en théorie et en action*, *op. cit.*, p. 56).

²⁵⁸ Goodman, Nelson, « *L'Art en action* », *op. cit.*, p. 7.

²⁵⁹ *Ibid.*

acteurs, parfois différents, parfois identiques. La fin de ce chapitre sera consacrée à la description de ces derniers. Nous essayerons d'observer comment peut s'opérer, en fonction du statut de l'objet et des énonciataires, la prise en charge d'une énonciation. Ce passage nous mènera au chapitre suivant où nous développerons les particularités propres de l'énonciation lorsqu'il y a reproduction de l'œuvre d'art.

4.4. Les acteurs de l'énonciation

Nous avons vu précédemment que l'énonciation est un acte — assumé par un énonciateur particulier et dans des circonstances (temporelles, spatiales) précises — au cours duquel les pensées (transmises sous la forme d'énoncés) s'actualisent. Pris dans un procès de communication, les interlocuteurs de cet acte seront donc centraux : d'un côté, l'énonciateur, celui qui énonce, de l'autre, l'énonciataire, celui à qui s'adresse l'énonciateur. Le rapport entre les deux influe sur la forme que peut prendre l'énonciation²⁶⁰.

Mais voyons concrètement, dans le cas que nous étudions, qui peuvent être les acteurs, les interlocuteurs de ce « ceci est de l'art », de cette « indexation », de cet acte de « conférer le statut de candidat à l'appréciation », de cette « activation ». Essayons d'entrevoir, à partir de sa première mise en scène, comment l'œuvre est non seulement énoncée mais aussi souvent ré-énoncée par différents acteurs, dans différentes situations qui, à chaque fois la servent, la confortent dans sa position d'œuvre mais qui, d'autres fois aussi, ébranlent au regard des énonciataires ce même statut acquis lors d'énonciations précédentes.

Nous allons ici aborder l'énonciataire à travers l'adresse que lui portent les différents énonciateurs. Sans lui donner une place distincte, l'énonciataire appartient en quelque sorte à la structure de l'objet produit. Une tâche lui est impartie, celle d'être le répondant de ce monde que suscite la reproduction. L'énonciataire sera ainsi à un moment ou à un autre associé au spectateur lambda, à un public indifférencié, à un public de néophytes ou encore à un public

²⁶⁰ Chez les linguistes, le statut du locuteur influence l'énonciation. « L'acte de prendre la parole n'est en effet, au moins dans les civilisations que nous connaissons, ni un acte libre, ni un acte gratuit. Il n'est pas libre, en ce sens que certaines conditions doivent être remplies pour qu'on ait le droit de parler, et de parler de telle ou telle façon. Il n'est pas gratuit en ce sens que toute parole doit se présenter comme motivée, comme répondant à certains besoins ou visant certaines fins. [...] Il y a une réglementation non seulement pour l'acte de parler mais pour chaque catégorie d'acte de parole. L'acte d'ordonner, par exemple, exige un certain rapport hiérarchique entre celui qui commande et celui qui est commandé. » (Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire*, *op. cit.*, p. 8-9).

spécialisé dont pourront faire partie l'institution et l'industrie. Ces distinctions assez généralisantes posent toutefois problème et nous en sommes conscients. En effet, l'énonciataire ne devrait pas être généralisé, ni réellement catégorisé en fonction de ses réactions puisqu'il est à chaque fois distinct et changeant. En fonction des œuvres, des époques et de ses sensibilités propres, sa réception sera différente de celle d'un autre énonciataire. Ce que nous pouvons toutefois supposer c'est que l'énonciateur envisage l'énonciataire à travers l'idée d'un public global au sein duquel des sous-groupes pourraient être dégagés en fonction de leur appartenance ou non à l'institution et en fonction de leur connaissance du milieu de l'art.

De leur côté, les énonciateurs sont eux aussi nombreux. Une liste d'acteurs garantissant l'état de marche du monde de l'art et établie par Dickie implique :

« les artistes (c'est-à-dire les peintres, auteurs, compositeurs et ainsi de suite), les journalistes, les critiques écrivant dans les publications diverses, les historiens, théoriciens et philosophes de l'art, et d'autres encore...²⁶¹ »

Chacun d'eux est à un moment ou un autre amené à énoncer l'œuvre dans des circonstances propres à sa situation. Mais, afin de simplifier l'identification de ces différents énonciateurs, nous les avons regroupés en trois grandes catégories : l'artiste, l'institution, l'industrie. Chacun engage ses propres singularités dans l'énonciation qu'il opère. Chacun s'adresse à des énonciataires que nous identifierons au fur et à mesure. Tous font partie ou puisent dans un même monde, celui du monde de l'art, tous participent d'une façon ou d'une autre au marché de l'art. Ce qui distinguera chacun d'entre eux, nous le verrons plus tard, c'est l'intention derrière le geste de reproduction, derrière l'énonciation, la re-énonciation, de l'œuvre.

4.4.1. L'artiste

L'énonciation de l'artiste est la première énonciation, sans elle il n'y aurait aucune énonciation possible par la suite, à moins d'une énonciation après coup comme ce peut être le cas lors de l'accession de pièces culturelles à l'Histoire de l'art ou encore lors de l'introduction des pièces produites par un artiste dans son œuvre au sens global. Dans l'acception contemporaine de l'art, c'est l'artiste qui, à partir d'un projet, d'une intention, met en place l'œuvre et qui décide le moment précis où l'œuvre peut être accessible au public. L'artiste commet

²⁶¹ Dickie, George, « Définir l'art », *op. cit.*, p. 24.

l'énonciation, met au jour son œuvre afin qu'elle soit accessible, visible. L'artiste, qu'il soit amateur ou « confirmé », mais qui d'une façon ou d'une autre met son œuvre à l'épreuve des regards et cherche à provoquer, dès lors, une réaction, une expérience.

L'artiste s'adresse à un public varié mais bien souvent dans un premier temps à un commissaire, galeriste, conservateur, éditeur, qui lui donnera les moyens physiques et financiers d'une énonciation vers un public plus large. Pour l'observateur, en effet, bien souvent l'œuvre n'est pas directement énoncée par l'artiste mais par un tiers, soit l'institution ou l'industrie (nous y reviendrons).

Certains artistes toutefois vont essayer de s'affranchir dans une certaine mesure de ces intermédiaires et c'est bien souvent dans cette recherche d'un accès au spectateur qu'ils useront de la reproduction. Le geste d'énonciation à travers la reproduction est toutefois double chez l'artiste. D'un côté, nous pouvons constater qu'il est classique en ce sens que de façon similaire à l'industrie ou à l'institution, il reprend une œuvre déjà existante et qu'il la fait revivre à travers les procédés de la reproduction. De l'autre, et c'est ce type d'énonciation qui cherchera à communiquer directement avec l'observateur, la reproduction est itérative en ce sens qu'elle permet à l'œuvre produite par l'artiste d'être multiple dès le moment de sa création. Ce sera le cas notamment des publications d'artistes (livres, posters, cartes postales, cd-rom, etc.) ou encore de l'art web. Cependant, bien souvent malgré la volonté de l'artiste, il demeure nécessaire de faire appel à l'institution ou à l'industrie compte tenu des coûts élevés de production et des problèmes de diffusion. Il y aura alors collaboration entre les énonciateurs²⁶².

4.4.2. L'institution

L'institution est un groupe très large puisqu'elle comprend tous les lieux officiels de visibilité de l'œuvre, du musée au centre autogéré d'artistes, en passant par les publications par lesquelles l'œuvre est authentifiée en tant que telle. Tous les acteurs qui sont associés à cette visibilité seront eux aussi comptabilisés dans l'institution. Dickie y inclut les artistes. Nous les distinguons car, bien qu'étant en rapport constant avec l'institution (à moins qu'ils soient

²⁶² Nous y revenons dans la section III, dans le chapitre portant sur les schémas de réception.

amateurs), et bien qu'ils s'en tiennent parfois aux conditions d'énonciation qu'elle propose, qu'elle rend accessible, l'institution ne pourrait être sans artiste²⁶³.

Étant bien souvent le premier énonciataire de l'artiste, le premier geste de l'institution sera d'authentifier l'acte posé par l'artiste en acceptant sa proposition comme œuvre d'art. Pour Heinich ce n'est d'ailleurs pas à l'artiste de désigner ce qui est art mais à l'institution. Le travail de l'artiste serait pour Heinich plutôt celui de faire authentifier comme œuvre son travail par l'institution. En ses termes, « le travail de l'artiste n'est pas de dire « Ceci est de l'Art » mais de le faire dire par les spécialistes, de faire traiter « ceci » comme de l'art par les instances autorisées²⁶⁴ ». L'énonciation qui authentifierait réellement l'œuvre serait donc, en ce sens, celle de l'exposition dans des lieux tels les musées, galeries, centres d'art, etc. Dans ces lieux, les énonciataires seront un public divers mais dont plusieurs acteurs appartiennent eux aussi à l'institution : critiques, historiens d'art, enseignants, et bien d'autres. Ces derniers procéderont eux aussi, à travers d'une part l'expérience qu'ils rencontreront, et d'autre part l'énonciation qu'ils porteront éventuellement dans leurs écrits et récits, à l'authentification de l'objet en tant qu'œuvre.

Mais l'œuvre peut aussi être désignée comme art même si elle n'est pas énoncée dans une structure rattachée à l'institution. Le *land art*, la performance, les œuvres *in situ* ne sont en effet pas exclus de tout rapport avec l'institution parce que non exposés dans ses structures. Le rôle de l'institution se posera différemment. Elle participera à l'énonciation soit en amont par une aide à la réalisation du projet (cette aide pourra être de nature financière, matérielle ou encore sociale), soit en aval par la publication d'articles sur l'œuvre ou encore par l'intégration de traces de l'œuvre (photographies, films, esquisses préparatoires, croquis, courrier) dans le musée.

Par ailleurs, le rôle de l'institution n'est pas uniquement de désigner les œuvres en réponse à la sollicitation des artistes. Les énonciataires auxquels elle s'adresse sont principalement des

²⁶³ On pourrait opposer ici que l'artiste ne pourrait lui non plus être sans institution. Mais il ne s'agit-là que des artistes reconnus ou cherchant à l'être par ce milieu. La création même sans institution a toujours existée. Il suffit de penser à toutes ces peintures rupestres ou statuettes que l'on introduisit à rebours dans l'histoire de l'art. L'énonciation, et même celle qu'ont pratiquée les peintres modernistes (avec l'« art » des primitifs) sous prétexte d'une relecture « formelle » de l'art, était alors institutionnelle.

²⁶⁴ Heinich, Nathalie, *op. cit.*, p. 57. Il faut souligner que les instances « autorisées » le sont parce que les énonciataires accréditent en quelque sorte leurs énonciations.

spectateurs à qui elle propose une délimitation, une grille de lecture de ce qui est accepté dans le champ artistique et de ce qui ne l'est pas. Elle joue un rôle de médiateur entre l'artiste et le spectateur.

La médiation est d'ailleurs un processus complexe qui engage souvent plus d'un acteur de l'institution, qui nécessite la collaboration de plusieurs énonciateurs ou, si l'on préfère, la conjonction de plusieurs énonciations. Par exemple, comme l'évoque Heinich, « la médiation du galeriste, déjà difficile à obtenir, ne suffit pas si elle n'est pas relayée par les commentaires des critiques, les achats des collectionneurs et, à terme, la reconnaissance des institutions par l'entrée dans les collections publiques²⁶⁵ ». S'installe ainsi entre les différents acteurs un jeu, une opération de séduction, afin que soit mis en avant le travail de tel ou tel artiste.

Le rôle du critique n'est d'ailleurs pas à sous-estimer dans la reconnaissance éventuellement « historique » que pourra avoir une œuvre, un artiste, un mouvement. La critique devient en effet un critère pouvant assurer l'avenir d'une œuvre, et aidant souvent à ce que l'œuvre devienne un « produit marchand »²⁶⁶. Son importance pourra d'ailleurs être d'autant plus grande que la revue d'art dans laquelle le critique publie est influente. On pensera entre autres à *art press* qui, fondé en 1972, est depuis une vingtaine d'années une, si ce n'est la référence française permettant non seulement la reconnaissance des artistes mais aussi celle donnant un nom au critique y collaborant²⁶⁷. Par rapport à l'œuvre et pour l'artiste, le pouvoir de la revue et du critique n'est d'ailleurs pas forcément lié au caractère positif ou négatif de l'article mais bien plutôt au fait que, de par leur énonciation, il leur donne accès à une certaine postérité, il leur évite l'insoutenable de l'indifférence. La revue d'art contemporain donne au public une possibilité de connaissance des œuvres récentes en dehors du ici et maintenant de l'exposition, ce que le livre fera éventuellement mais avec un certain retard.

L'institution a un rôle important à jouer dans l'usage de la reproduction. En effet, en donnant accès à ses collections elle participe : d'une part à la production de l'objet souvenir, de l'objet aide-mémoire qui sera par la suite commercialisé par l'industrie ; d'autre part, à la production de matériel éducationnel qui permet de développer l'œil du spectateur et de l'intéresser aux objets d'art qu'elle énonce. Ainsi, l'institution se fait par moments éditrice et

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 264.

²⁶⁶ Expression donnée par Bernard Rouget et Dominique Sagot-Duvaurox (dans *Économie des arts plastiques. Une analyse de la médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, 1996) et reprise par Heinich.

²⁶⁷ Heinich, Nathalie, *ibid.*, p. 268.

produit un nombre incalculable de livres sur l'art²⁶⁸ : des livres nous informant sur la production ou la vie d'un artiste, nous renseignant sur un mouvement précis, retraçant l'histoire de l'art, la remodelant par thèmes précis, etc.

Le musée, lui-même bien souvent éditeur ou alors collaborant avec un éditeur indépendant, produit, et ce depuis de nombreuses années, du matériel pédagogique. Dans une lettre datant de 1948 et écrite par H.O. McCurry, le directeur de la Galerie nationale du Canada à Ottawa, on retrouve bien les intentions associées à la reproduction des œuvres d'art :

« Nous avons commencé en 1922 ou à peu près à produire des cartes postales en couleur, aux tailles indiquées dans nos dossiers. Nous avons aussi fait des reproductions photographiques en noir et blanc. [...] Plus tard, nous avons commencé les plus grandes séries, que nous appelons *taille B*, la plaque mesurant environs 8" par 9", ou peut-être un petit peu moins. Ces dernières étaient vouées à l'usage des professeurs et les petites reproductions pour les enfants. Nous avons aussi publié la taille « carte postale » sur un papier fin, qui pouvait être vendue pour moins de 2¢ chaque. Ces reproductions étaient particulièrement populaires et la première province à les acheter intensivement était Québec.²⁶⁹ »

Par ailleurs, en plus d'agir en fournisseur de documents éducatifs, le musée montréalais avait comme usage d'acheter des reproductions illustrant les œuvres des grands musées européens. En 1937, le mot d'adresse du président du musée des beaux-arts de Montréal, dans le rapport annuel, indiquait les reproductions acquises dans l'année :

« Une collection valable de photographies, embrassant toutes les plus grandes peintures des galeries européennes et des galeries royales d'Angleterre, tout comme une collection importante de dessins de Holbein ; ainsi qu'un grand nombre de re-productions couleurs des anciens et nouveaux maîtres pour étude et exposition.²⁷⁰ »

²⁶⁸ Chaque année depuis l'an 2000, au mois de mai et pendant 3 journées, Le Lieu Unique de Nantes souligne avec faste cette industrie. Des rencontres autour des livres, avec les auteurs, les artistes, d'autres organisées par le Syndicat national du livre et s'adressant plus spécifiquement aux éditeurs et chercheurs en art, ainsi que des lectures « classiques » ou « plastiques » sont proposées. Une Très Grande Librairie (ou la plupart des éditeurs d'art ont au moins un livre en vente) sert également de lieu d'adoption et d'achat du livre sur l'art.

²⁶⁹ Lettre de Monsieur H.O. McCurry à Paul Rainville, conservateur du Musée de la province de Québec, 29 novembre 1948, document provenant des archives du Musée du Québec, cité in Rioux, Christine, *Découverte d'une industrie culturelle, la reproduction des œuvres d'art au Québec*, thèse, université McGill, 1995, p. 52.

²⁷⁰ Martin, C.F., *Annual Report (President's section), Art Association of Montreal, seventy-six*, 1937, p. 10, cité in Rioux, Christine, *ibid.*, p. 57.

Ces achats allaient donc servir au double usage de l'étude et de l'exposition — ce dernier ayant à la fois un rôle de divertissement et d'éducation. C'est dans la librairie du musée, s'associant aux conférences offertes aux étudiants en art, qu'avaient lieu dans un premier temps ces expositions de reproductions. D'ailleurs ces expositions seront nombreuses. Pour la seule année de 1939, le rapport annuel en dénombre seize.

Dans un second temps, ces expositions purent servir, pendant la Seconde Guerre mondiale, de complément aux expositions organisées par les musées. En effet, pendant cette période, il était impossible ou presque de déplacer les tableaux d'un musée à l'autre (et en particulier de l'Europe vers l'Amérique). Les reproductions permettaient donc d'être malgré tout en contact, bien qu'indirect, avec de grandes œuvres. Pendant cette même période les reproductions auront aussi beaucoup circulées, étant empruntées par « divers hôpitaux militaires, hôpitaux et groupes d'universitaires²⁷¹ », permettant — bien souvent par le biais du divertissement ou du souvenir — d'acquérir une meilleure connaissance de l'art.

On retrouve encore dans certaines expositions cette volonté d'énonciation de l'absent à travers la reproduction. En effet, quelques expositions, souvent des rétrospectives de l'œuvre d'un artiste en particulier, vont exposer la reproduction d'une œuvre que le commissaire n'a pu obtenir pour que l'exposition soit complète. Ainsi, dans une exposition sur Seurat au musée d'Orsay, des reproductions photographiques de certaines œuvres, et non les œuvres elles-mêmes, étaient proposées. De même, à Montréal, le Musée des beaux-arts a exposé en 1999, lors de l'exposition Monnet à Giverny, au milieu des originaux de Monet, des reproductions de certaines de ses œuvres que le musée n'avait pu emprunter pour le temps de l'exposition. Ce geste d'exhibition n'est toutefois pas anodin. Il veut répondre à la demande d'exhaustivité du commissaire mais dévoile par la même occasion la société du spectacle à laquelle participe aussi l'institution. Dans ce cas, l'énonciateur en regroupant un ensemble d'œuvres, fait visiblement un énoncé différent de celui de l'artiste. L'absence des œuvres aurait certainement entraîné un autre rapport à l'exposition et aux œuvres exposées, elle aurait sûrement amenée une autre expérience esthétique.

Le musée a aussi mis en place une autre forme d'énonciation : le CD-ROM de musée qui s'intéresse aux éléments centraux que sont l'œuvre, l'artiste et les collections. En 1999,

²⁷¹ *Art Association of Montreal Museum of Fine Arts Annual report*, , *eigthy-third*, 1944, p.11, cité in Rioux. C., *ibid.*

Dominique Chateau et Bernard Darras dirigeaient *Arts et multimédia. L'œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*, dans lequel une série d'articles étaient consacrés au CD-ROM de musée. Pour un bon nombre d'entre eux, le CD-ROM de musée semble être fortement lié à l'idée de visite du musée.

« On constate sans cesse de fortes attentes de la part des visiteurs des musées d'art pour des dispositifs permettant de faire de la visite une activité d'apprentissage, puisque la formation en histoire de l'art ne relève d'aucune institution publique. Le CD-ROM peut alors effectivement être vu comme un équivalent de la visite, non qu'il permette de se passer du contact avec l'œuvre (lui substituant le contact avec une reproduction), mais au contraire parce qu'il propose un traitement des images des œuvres à des fins d'interprétation et d'apprentissage²⁷². »

Et c'est à travers une simulation de l'espace d'exposition par laquelle l'observateur peut, virtuellement, se déplacer, agrandir les œuvres reproduites, en obtenir des informations, une aide à la lecture, etc., que cette visite deviendra tour à tour instrument de visite (Davallon et al., F. Payn²⁷³), aide — facilitation — à la visite (Davallon et al., B. Goldstein²⁷⁴), ou complément — prolongation — de la visite, dont la fonction oscillerait entre la fonction souvenir et la fonction éducative (F. Payn).

Toutefois, sur le plan du virtuel, le CD-ROM n'est pas seul. En effet, de plus en plus de musées mettent en ligne une série de reproductions de leurs œuvres. En France, la Réunion des musées nationaux a mis en place un site web, www.histoire-image.org²⁷⁵, qui « aborde un siècle et demi d'histoire (1789-1939) à travers des œuvres d'art et des documents d'archives », comme l'indique son dépliant distribué à l'intention des étudiants. Ce site cumule en tout quelque huit cents tableaux, dessins, photographies, cartes, et plans, environ cinq cents textes rédigés par des historiens, conservateurs et autres spécialistes, une quarantaine d'animations multimédia reprenant sous forme d'analyse visuelle et sonore la composition et la signification d'œuvres et toute une série d'autres outils mis à la disposition de l'utilisateur prêt à apprendre.

²⁷² Davallon, Jean, Gottesdiener, Hanna et Le Marec, Joelle, « Les CD-ROMS de musées, vers de nouveaux rapports du public aux œuvres », in Chateau, Dominique et Darras, Bernard (sous la dir.), *Arts et multimédia. L'œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 142.

²⁷³ Payn, Frédérique, « Un musée sur CD-ROM », in Chateau, Dominique et Darras, Bernard (sous la dir.), *ibid.*, p. 165 à 174.

²⁷⁴ Goldstein, Bernadette, « Le Multimédia dans les musées : médiation et usages », in Chateau, Dominique et Darras, Bernard (sous la dir.), *ibid.*, p. 159 à 164.

²⁷⁵ www.histoire-image.org (référence du 18 décembre 2004)

Néanmoins, et bien que ce projet d'envergure existe, la plupart des musées se contentent d'offrir sur leur site la reproduction de quelques-unes des œuvres de leurs collections. Ces images, qui sont bien souvent téléchargeables — mais d'une qualité assez médiocre —, oscillent entre la fonction éducative et la fonction du souvenir, dans le même esprit que le font les diapositives offertes aux visiteurs. La fonction de ces sites demeure d'ailleurs assez vague souvent plus près d'une fonction publicitaire (fonction de promotion vantant les grandes œuvres que possède un musée) que d'une fonction éducationnelle. On retrouve même sur certains de ces sites la possibilité, comme s'il s'agissait d'une carte postale — et telle est l'expression employée —, d'envoyer à un proche une image choisie parmi les propositions. Ainsi, sur le site du Musée des beaux-arts de Hongrie²⁷⁶ trouve-t-on un service d'envoi de cartes postales virtuelles ou encore trouve-t-on, en haut à droite de la page d'accueil du site web du Louvre²⁷⁷, la possibilité d'« envoyer à un ami » le lien Internet d'une œuvre et de sa description.

En parallèle à ces sites Internet de musées, il s'est de plus développé d'énormes sites de musées comme, Artcyclopédia²⁷⁸, la Web Gallery of Art²⁷⁹ ou encore Artchive qui permettent d'avoir accès à plusieurs œuvres ou à la liste des musées qui possèdent une œuvre et qui offrent une image de l'œuvre sur leur site.

4.4.3. L'industrie

Il importe dans un premier temps de distinguer l'industrie de l'institution car celle-ci s'en distingue par son intérêt premier qui est le profit et non de faire connaître telle ou telle œuvre ou d'en discourir (bien qu'elle le fasse parfois). Nous ne pouvons nier que l'institution (musées, galeries, etc.) participe au marché de l'art et est donc rattachée au commerce, mais nous la distinguons ici de l'industrie car la différence se pose dans l'intention de l'énonciation²⁸⁰. L'intention de l'industrie n'est pas l'éducation mais le profit à travers le divertissement. Nous y inclurons donc tout ce qui se rattache à l'œuvre mais dont le but est une consommation productrice de revenus. Ainsi, les énonciations « commerciales » en général

²⁷⁶ www.hung-art.hu (page consultée le 12 octobre 2006).

²⁷⁷ www.louvre.fr (page consultée le 12 octobre 2006).

²⁷⁸ www.artcyclopedia.com (page consultée le 12 octobre 2006).

²⁷⁹ www.wga.hu (page consultée le 12 octobre 2006). La web Gallery of Art propose de façon similaire au Musée des beaux-arts de Hongrie un service de « cartes postales » virtuelles à envoyer.

²⁸⁰ Sur cette notion d'intention nous renvoyons à la section III, au chapitre 1.

s'inscrivent dans cette lignée. Les boutiques de musées, boutiques de cadeaux d'« arts », certains éditeurs, en sont les énonciateurs les plus patents. L'industrie rattachée à l'œuvre d'art est de petite économie, ses chiffres, contrairement à l'industrie du cinéma ou de la musique, sont modestes, mais il n'empêche que toute sa production — de même que ses lieux d'énonciation — nous ramènent à cette idée de consommation.

Souvent l'industrie énonce l'œuvre dans un réel après coup, c'est-à-dire lorsque celle-ci est entièrement reconnue par l'institution mais aussi par le public. Ainsi, c'est elle qui se charge de l'énonciation de l'œuvre comme objet-souvenir ou comme objet publicitaire.

L'objet-souvenir est d'ailleurs probablement la forme la plus ancienne qui soit d'approbation de l'œuvre d'art par l'industrie. En effet, au XIX^e et depuis plus d'un siècle déjà, la gravure circulait entre les villes pour illustrer ce qui se faisait ailleurs et pour remémorer au voyageur ce qu'il avait pu voir dans telle ou telle endroit²⁸¹. Avec la photographie, comme nous l'avons vu, les possibilités étaient démultipliées. Millet écrivait en 1865 :

« Ainsi vous voilà de nouveau en Italie, enfin ! Si par hasard vous trouvez des photographies d'antiquités bien connues ou de peintures [...] achetez-les [...] apportez tout ce que vous pourrez vous procurer, œuvres d'art ou paysages, êtres humains ou animaux.²⁸²»

À la suite de cette simple image reproduite sous forme multiple s'est développée toute une série d'artefacts que l'on retrouve encore aujourd'hui : les cartes postales, les guides, les catalogues d'exposition, les posters, ou même les bibelots que l'on peut acheter à la sortie des grands musées.

L'industrie tient aussi le rôle d'énonciateur lorsqu'elle reproduit l'œuvre d'art dans la publicité. Bien souvent, dans ce type d'énonciation, l'œuvre d'art ne devient plus qu'un fond sur lequel s'inscrit le texte, mais d'autres fois, la reproduction sert à donner, par l'entremise de

²⁸¹ Le premier livre d'art proviendrait de Rome et serait daté de 1642. Il reproduisait la création d'Aedes Barberinae par Girolami Teti (in Giakoumís, Cháris, *op. cit.*, 1997).

²⁸² Millet, Jean-François, « extrait d'une lettre de l'artiste à un photographe » (1865), cité in Bajac, Quentin, *L'image révélée, l'invention de la photographie*, Paris, Gallimard/ Réunion des musées nationaux, 2001, p. 120.

cette image de l'œuvre, une valeur ajoutée au produit, elle sert d'appât au futur consommateur. L'image devient le symbole d'une quelconque marchandise à vendre²⁸³. Ainsi, *La Naissance de Vénus* de Botticelli (circa 1484-1486) est-elle devenue symbole d'un fixatif (aérosol en « spray ») pour dessins. La publicité qui utilise cette reproduction reprend le tableau en son entier mais en remplaçant Vénus par la bouteille de l'aérosol. Ce dernier est alors associé à la déesse de la beauté et ses valeurs fixatives peuvent l'être à celles du tableau de Botticelli qui a survécu au temps — mais aussi au zéphir — avec toujours autant de splendeur. Ce que

la publicité ne mentionne évidemment pas, c'est que le tableau a été restauré en 1987²⁸⁴. On lui a enlevé un vernis qui, posé tardivement, avait atténué sa fraîcheur en l'assombrissant d'une teinte jaunâtre. La publicité cherche plutôt à marquer l'association de son produit à la valeur symbolique de l'œuvre, elle cherche à la détourner à son profit.

32. Publicité pour 3M Super 77, 2003

Dans cet esprit, tout un pan de l'édition livresque est énonciateur de l'industrie. En effet, combien de livres — et peut-être plus particulièrement livres de poche — illustrent leurs couvertures par une reproduction d'œuvre d'art ? Comme si la couverture cartonnée traditionnelle, avec toute sa sobriété, s'était éclipsée, exposant en première instance le frontispice — chez Folio, Babel, Rivages Poche, Points, chaque roman, chaque recueil de nouvelles ; chez Tel, tous les essais ; chez Gallimard ou Flammarion, les grands classiques de la littérature et de la philosophie. Tous font maintenant usage de cette pratique énonciative aux résultats parfois efficaces, parfois surprenants et qui impose systématiquement à l'œuvre d'art un second rôle.

Dans les prochains chapitres, nous allons parfois regrouper industrie de l'art et institution parce qu'au niveau de la reproduction, toute une partie du travail de l'institution se rapproche d'une production associable à celle de l'industrie. En effet, l'institution, bien souvent les musées eux-mêmes, vont décliner telle ou telle œuvre en produits publicitaires de l'industrie culturelle, des tracts et affiches, aux banderoles et oriflammes suspendues aux lampadaires

²⁸³ À titre d'exemple, et plusieurs autres pourraient être cités, la biscuiterie de Pont-Aven qui a repris des tableaux de l'école de Pont-Aven pour illustrer l'emballage de ses produits.

²⁸⁴ Hagen, Rose-Marie et Rainer, *La Peinture au XV^e siècle*, Cologne, Taschen, 2001, p. 161.

des villes²⁸⁵, etc. De plus, l'institution est parfois motrice de la réalisation de produits dérivés ou encore de livres qui, bien qu'« éducatifs », sont distribués à travers les mêmes réseaux que ceux de l'industrie²⁸⁶ et participent de la même façon à la commercialisation de l'œuvre. L'institution participe à ce que d'aucuns associeront à une surconsommation culturelle réorientant sans cesse le public vers de nouvelles œuvres, ne laissant pas le temps aux œuvres d'être réellement vues, senties, digérées, ne leur donnant presque pas le temps d'acquérir leur statut d'œuvre, les enfermant dans celui des images.

Ainsi, le jeu reproductif que nous allons observer dans les pages à venir se situera plus spécifiquement entre industrie et artiste, même si, comme nous venons de le mentionner, un chevauchement, une rupture des frontières, existe entre les pratiques reproductives des institutions et celles de l'industrie de l'art. Ce même phénomène de rupture des frontières est par ailleurs présent dans la collaboration que l'artiste entretient avec l'industrie et l'institution mais ne pas faire de distinction entre tous les acteurs nous amènerait tout simplement à considérer le marché de l'art comme émanant d'un acteur absolu. Derrière chaque geste de reproduction se trouve un acteur dont les intentions d'énonciation sont spécifiques, ce que nous développerons plus avant dans la troisième section de ce travail.

²⁸⁵ Les tickets d'entrée présentent aussi parfois la reproduction d'une œuvre du musée ou de l'exposition. Cette image servira de publicité au musée en témoignant de ses œuvres, mais elle pourra aussi certainement prendre la fonction de souvenir.

²⁸⁶ Bien souvent cette distinction est fondée sur une distinction « capitaux privé » / « deniers publics » qui met à l'écart l'observation de la nature des produits, l'intention posée derrière leur fabrication et leur mode de distribution.

L'exercice de catégorisation

« Être un artiste signifie maintenant questionner la nature de l'art. Si l'un questionne la nature de la peinture, il ne peut questionner la nature de l'art... C'est parce que le mot art est général et le mot peinture spécifique. La peinture est une sorte d'art. »

Joseph Kosuth²⁸⁷, 1969

5.1. À la recherche de formes englobantes

Le chapitre précédent nous a permis de poser le rapport que la reproduction entretient avec l'idée d'énonciation de l'œuvre. Mais il ne s'agit pas uniquement de discuter de reproduction de l'œuvre d'art pour être compris. Le terme reproduction, comme nous l'avons vu évoque plus d'une idée : outil technique, reproduction d'après l'œuvre, reproduction dans l'œuvre, reproduction par l'artiste lui-même ou reproduction par l'autre, objet de décoration, souvenir, objet éducationnel, etc. Tout comme l'énonciation, la reproduction est multiple. « Une même chose peut être différentes... choses, c'est-à-dire peut être caractérisée ou nommée de

²⁸⁷ Kosuth, Joseph, « Art after philosophy I & II », in *Art Idea, a Critical Anthology*, New York, Gregory Battcock, 1973, p. 70-101, réédité en partie dans Harrison, Charles & Wood, Paul (textes introduits, sélectionnés et commentés par), *op. cit.*, p. 855.

différentes façons.²⁸⁸ » Ses différentes occurrences, ou si l'on préfère ses différents énoncés, en sont témoins. Nous en avons vu quelques exemples précédemment. Il nous suffit de l'exemple de *La Joconde* de Léonard de Vinci pour nous rendre compte qu'on ne peut assimiler sa reproduction dans un livre, sa reproduction apposée sur un ballon, à celle que l'on retrouve dans le pastiche *L.H.O.O.Q* de Duchamp, à celle des reprises de Jérôme Saint-Loubert-Bié, de même qu'on ne peut confondre la reproduction d'un Lichtenstein sous forme de carte postale, sous forme d'assiette à celle illustrant une pochette de disque.

Mais au-delà de chaque occurrence particulière, est-il possible de discerner des formes englobantes, des formes de re-énonciations²⁸⁹ récurrentes qui nous permettraient d'introduire entre la forme générique et les formes particulières, une certaine différenciation des énonciations, nous donnant la possibilité de ne plus uniquement parler en termes de « reproductions d'œuvre d'art » ou d'exemples précis ? Est-il possible d'introduire une certaine typologie qui rendrait compte du fait que chaque énonciation par la reproduction a ses propres conséquences pour l'œuvre et ses spectateurs et ce bien qu'elle accentue, comme toutes les autres formes, le processus dialogique, le processus citationnel, dans lequel est impliquée l'énonciation, comme l'a exposé Bakhtine²⁹⁰ ?

Cet exercice d'identification des types de re-énonciation nous a semblé nécessaire pour parvenir à distinguer les différents enjeux compris dans la reproduction de l'œuvre. La représentation de cette catégorisation ainsi que la façon dont une redéfinition des signes, un bouleversement du sens, s'opère à travers chacun des types seront le sujet du présent chapitre. Les différentes re-énonciations impliquent en effet un jeu référentiel qui se développe à un niveau différent de celui de l'incoercible aller-retour de l'œuvre à sa reproduction et vice versa auquel la relation triadique *representamen-objet-interprétant* (un fondement, ce pour quoi il tient lieu et ce qu'il crée dans l'esprit de la personne à qui il s'adresse²⁹¹) de Peirce a souvent été apposée

²⁸⁸ Kleiber, Georges, « Hiérarchie lexicale : catégorisation verticale et termes de base », in *Sémiotiques*, vol. 1, n° 1, Paris, Didier-érudition, juin 1991, p.35-58.

²⁸⁹ Nous parlons de réénonciation au sens où le préfixe « re » implique une répétition de même qu'il établit une distinction entre production et reproduction.

²⁹⁰ Voir Bakhtine, Mikhaïl, *Le Principe dialogique [1926-1930]*, Paris, Seuil, 1981 ; et aussi Régimbald, Manon, « Quelques remarques sur l'énonciation », in Carani, Marie (sous la dir.), *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, Sillery (Qc), Septentrion, 1992.

²⁹¹ Peirce écrit : « Un signe ou *representamen* est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée je l'appelle l'*interprétant* du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelé le *fondement* du *representamen* » (2.228) (Peirce, Charles Sanders, *op. cit.*, p. 215).

et auquel ont fait allusion tous ceux qui ont traité de l'effet de réel ou encore de la relation opacité/transparence dans la photographie. Comme l'indique Frédéric Paul, dans son analyse du travail de l'artiste Claude Closky : « Deux pièces déclinées sur des supports différents ne signifieront jamais exactement la même chose »²⁹². Le travail de taxinomie permettra donc de mettre en évidence ce rapport du même à l'autre et d'éviter la confusion commune qui consiste à attribuer le caractère de synonymie aux différentes formes subordonnées à toute catégorie inclusive²⁹³ — dans ce cas-ci la catégorie « reproductions d'œuvres d'art ».

En outre, la mise en place de ces modes saillants nous sera nécessaire aux fins de la discussion de la troisième partie qui portera notamment sur l'attitude du regardeur face au statut artistique ou non-artistique de l'œuvre d'art reproduite. Ces modes ont été établis dans un rapport phénoménologique et à partir de nos observations des reproductions que nous côtoyons régulièrement. À la manière de Wittgenstein, j'ai adopté l'attitude du « look and see » qui me permet d'établir à mon tour des « airs de famille » propres au geste de reproduction²⁹⁴. Toutefois, bien que les catégories observées l'aient été dans le cadre de la reproduction imprimée des œuvres d'art, elles peuvent trouver un écho dans tout le champ de la reproduction du visuel et des objets, du cinéma au design en passant par l'architecture, etc.

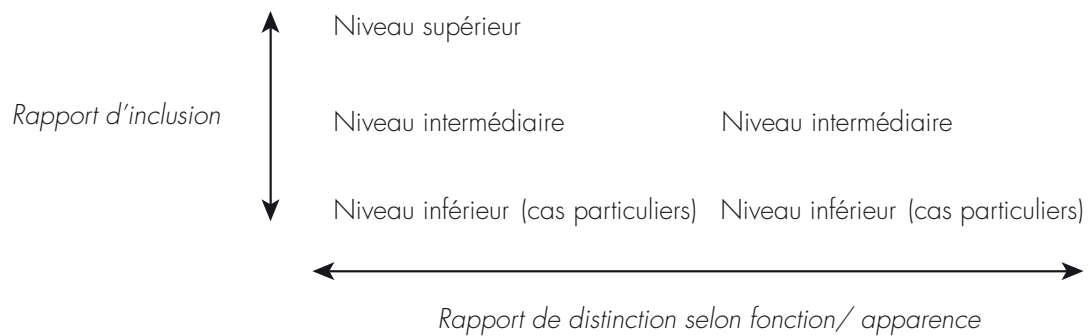
²⁹² Paul, Frédéric, *Claude Closky*, Paris, Hazan, 1999.

²⁹³ Pour plus de détails, lire Kleiber, Georges, *op. cit.*, p. 36.

²⁹⁴ Wittgenstein, Ludwig, *Recherches Philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004, aphorisme 65-69.

5.2. L'exercice taxinomique

Comme l'indique Kleiber dans son texte *Hiérarchie lexicale : catégorisation verticale et termes de base*²⁹⁵ une taxinomie se construit sur deux plans. Le premier est horizontal et distingue les différents groupements d'une même strate catégorielle. Le second est vertical et suppose un rapport d'inclusion entre les niveaux, le supérieur incluant tous niveaux lui étant inférieur²⁹⁶.



II - Tableau illustrant la hiérarchisation verticale et horizontale de Kleiber

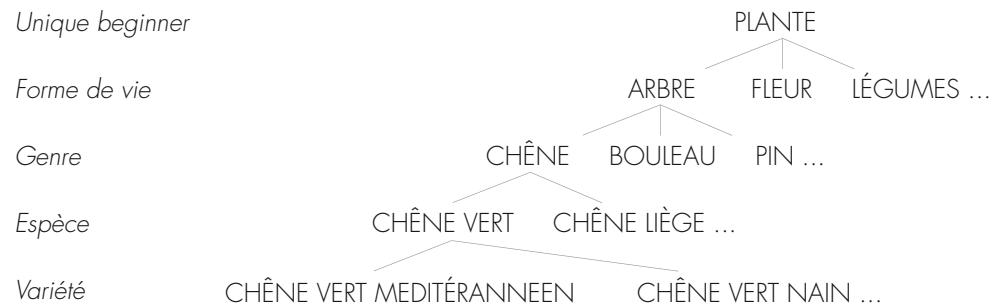
Kleiber expose ainsi deux modèles catégoriels, celui de Brent Berlin et celui de Eleanor Rosch. Dans le modèle de Berlin, les catégories successives vont du général au particulier (axe vertical) :

- 1 - le règne (unique beginner / kingdom) ;
- 2 - la forme de vie (life form) ;
- 3 - le genre (genera) ;
- 4 - l'espèce (specific) ;
- 5 - la variété (varietal).

²⁹⁵ Kleiber, Georges, *op. cit.*, p.36.

²⁹⁶ Kleiber, Georges, *ibid.*, p. 37-41.

L'exemple donné, tiré de la systématique du règne végétal, est celui qui part de l'idée de plante pour distinguer au niveau de la forme de vie la fleur, les légumes, l'arbre, niveau qui se subdivisera en catégories de genre en pin, bouleau et chêne qui, au niveau de l'espèce, distinguera le chêne liège, le chêne vert, etc., pour finalement donner place aux niveaux des variétés au chêne vert, au chêne vert méditerranéen, au chêne vert nain, etc. Il s'agit du modèle systématique conçu à l'origine par Linné²⁹⁷ pour classer les organismes animaux et végétaux.



III - Modèle de Brent Berlin²⁹⁸ : l'exemple des végétaux

Le modèle de Rosch, lui, ne distingue verticalement que trois catégories :

- 1 - Le niveau superordonné qui est assez abstrait (il n'a pas de Gestalt possible associé à cette catégorie) et fortement inclusif ;
- 2 - Le niveau de base, qui est le niveau de langage le plus généralement utilisé, et
- 3 - Le niveau subordonné.

Ainsi par exemple, animal sera au niveau superordonné, chien au niveau de base et boxer au niveau subordonné.

SUPERORDONNÉ	<i>animal</i>	<i>fruit</i>	<i>meuble</i>
NIVEAU DE BASE	<i>chien</i>	<i>pomme</i>	<i>chaise</i>
NIVEAU SUBORDONNÉ	<i>boxer</i>	<i>golden</i>	<i>chaise pliante</i>

IV - Modèle de Eleanor Rosch²⁹⁹

²⁹⁷ Linné, Carl von, *Systema Naturae*, 1766-1767.

²⁹⁸ Tel que repris dans Kleiber, p. 38.

²⁹⁹ Tel que repris dans Kleiber, p. 41.

Dans le cadre qui nous intéresse ici, et suivant plutôt le modèle de Rosch, nous avons ainsi essayé de spécifier (sur la dimension horizontale) les différents groupements pouvant se situer à un niveau intermédiaire (sur la dimension verticale), entre le niveau supérieur, celui de « reproductions d'œuvres d'art », et le niveau inférieur dans lequel toutes les occurrences d'œuvres reproduites paraissent.

SUPERORDONNÉ	<i>reproduction d'œuvres d'art</i>		
NIVEAU DE BASE	XXX	XXX	XXX
NIVEAU SUBORDONNÉ	<i>livre d'artiste</i>	<i>catalogue</i>	<i>produit dérivé, etc</i>

V - Modèle de Rosch adapté à la reproduction

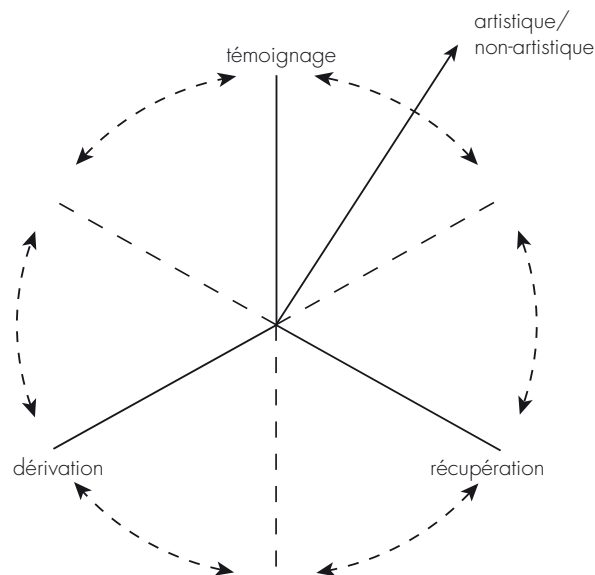
Partant de l'idée que notre problématique, qui cherche à expliquer la confusion qui s'installe parfois quant au statut artistique ou non-artistique de la reproduction de l'œuvre, trouve sa réponse dans l'acte de reproduction qui est central à chaque fois qu'une re-énonciation se manifeste (en anglais *occurs*), c'est à partir de l'observation des différentes occurrences énoncées³⁰⁰ que nous sommes parvenus à distinguer trois grands types de reproduction d'œuvres d'art. Nous les avons identifiés sous les noms de témoignage, dérivation et récupération. Ces groupements ne s'envisagent pas en termes de « moyens de reproduction » (photographie, gravure, offset...) ou en termes de régime *autographique* ou *allographique* du média mais se fondent sur l'énonciation, autrement dit sur la production, sur l'acte engageant la reproduction et qui a en son centre des acteurs (interlocuteurs), un temps, un lieu, une « situation ». Ils se distinguent les uns des autres par leur lieu et leur forme d'énonciation mais aussi par l'intention qui se pose au moment de l'énonciation. Le témoignage, la dérivation et la récupération que nous évoquons ne doivent pas être uniquement le résultat d'un classement nouveau seulement dans le but d'ordonner les choses, ils doivent, au contraire, permettre de mieux comprendre trois univers distincts et de jeter un éclairage nouveau afin de saisir le sens les différentes reproductions³⁰¹.

³⁰⁰ Comme nous l'avons indiqué au chapitre précédent, c'est à partir des énoncés que l'on peut remonter aux énonciations, et donc identifier certaines formes récurrentes.

³⁰¹ Comme nous l'avons déjà constaté, ces trois catégories dépassent largement le cadre spécifique de la reproduction des œuvres d'art et s'appliquent à bon nombre des formes de reproduction.

Énonciation : similitudes et divergences

Nous nous attacherons d'abord à établir les similitudes apparaissant dans les différentes énonciations. Celles-ci s'appuieront principalement sur ce que peut représenter pour l'énonciateur et l'énonciataire le geste de reproduction. Ces liens de parenté nous aideront à mettre en évidence les dissimilarités sur lesquelles la catégorisation est construite. Cependant, dans la section suivante, nous verrons que le statut de l'énonciateur est lui-même porteur d'intentions différentes et que celles-ci produisent à terme des énoncés de nature distincte, et ce même si l'énonciation semble au départ homologue. C'est à ce niveau que se construira pour le spectateur l'équivoque entre l'œuvre d'art reproduite et la reproduction de l'œuvre d'art, que s'installera la confusion entre la reproduction issue de gestes artistiques ou non-artistiques. Nous sommes bien conscient que de regrouper ainsi l'artistique et le non-artistique entraîne une gymnastique mentale pour le lecteur habitué à voir ces deux mondes s'opposer. Nous avons toutefois délibérément choisi de les présenter côte à côte afin de faire ressortir clairement cette confusion qui apparaît lorsque l'œuvre reproduite est abordée en termes d'énonciation. Nous y voyons une médaille à deux faces, ou, pour reprendre le langage de Pierre Boudon, c'est comme si nous avions pour chaque énonciation un méta-terme³⁰² faisant basculer une catégorie d'une sphère à l'autre, de l'artistique au non-artistique.



VI - Adaptation du templem de Pierre Boudon à la reproduction des œuvres d'art

³⁰² Pour plus de détails sur les méta-terms et la catégorisation en *templum* chez Pierre Boudon : Boudon, Pierre, *Le Réseau du sens*, Berne, Peter Lang, 1998.

Les œuvres et artistes abordés dans les pages qui suivent sont le fruit d'une analyse portant sur une grande variété de propositions de reproductions disponibles. Nous n'avons pas voulu dresser un inventaire raisonné, ce qui aurait été impossible, étant donné l'étendue actuelle des œuvres reproduites. Nous avons préféré développer des exemples qui, à un moment, ont croisé notre quotidien et qui nous ont permis d'établir la catégorisation. Ils illustrent tous, à leur façon, certaines facettes de la catégorisation et permettent d'illustrer chacun des modes d'énonciation. Les œuvres présentées doivent être comprises comme des énoncés découlant des énonciations. Ils sont la résultante du geste de reproduction. À partir d'eux, nous sommes retournés en amont pour décoder les ressorts de l'énonciation. Un effet impressionniste s'en dégage peut-être ; mais celui-ci est à l'instar de ces modes d'énonciation et de leur présence dans notre quotidien. Aux fins de catégorisation, nous avons dû, pour certains cas difficiles, trancher dans le réel puisque les frontières des trois catégories sont parfois perméables, et ce même si en général la reproduction d'une œuvre est marquée par la prégnance de l'une ou l'autre catégorie. La classification n'est pas toujours clairement délimitée ou impérative. Ainsi, il arrive parfois que l'on se retrouve face à des objets au croisement de deux modes comme peuvent l'être, par exemple, les cartes postales ou les pièces de monnaie.

Mais voyons d'abord comment s'établissent les trois différentes catégories que sont le témoignage, la dérivation et la récupération.

5.3. Les modes d'énonciation

5.3.1. Le témoignage

Le témoignage est probablement la plus commune et la plus ancienne des formes d'énonciation de la reproduction. Les énoncés qu'elle produit se fondent sur différents aspects dont les principaux sont la trace, le rapport au temps et la vraisemblance. Nous allons essayer de développer ces caractéristiques à travers des exemples qui nous permettront d'illustrer comment se construit la spécificité du témoignage en tant qu'énonciation particulière.

5.3.1.1. La trace

a. Le rapport référentiel

Le témoignage est l'acte de reproduction qui cherche à garder au maximum son rapport référentiel à l'œuvre. Bien entendu, la reproduction implique un changement de support, de taille et de qualité par rapport à sa forme originelle mais, dans le témoignage, la reproduction ne cherche pas à être autre. Elle cherche simplement à être, malgré une forme et un contexte d'énonciation différents, la digne représentante visuelle de l'œuvre à laquelle elle se réfère.

On pourrait, suivant la suggestion de Heinich, ne considérer la reproduction photographique que comme une simple description de plus qui, dans un livre, ne permet en aucune mesure de « voir les œuvres »³⁰³ » parce qu'elle ne rend ni le grain, ni le format, ni les bons coloris et encore moins le contexte. Toutefois, malgré ses lacunes, la reproduction d'une œuvre d'art dans un ouvrage littéraire, un dictionnaire, une encyclopédie ou une publicité pour une exposition, permet à l'observateur une certaine reconnaissance visuelle de l'œuvre. Ainsi, sans nécessairement être allé au Museo del Prado de Madrid, l'observateur peut apprécier visuellement *Guernica* de Picasso et sans être allé à Florence, il pourra identifier *La Naissance de Vénus* de Botticelli.

L'illustration visuelle s'accompagne par ailleurs souvent d'une description textuelle qui permettra d'ajouter aux informations présentées ce que l'observateur ne peut voir sur la reproduction : un détail qui échappe à la vue par la taille de la reproduction, une couleur, le contexte d'exposition, etc.

³⁰³ Heinich, Nathalie, *op. cit.*, p. 12.

Mais bien que la description textuelle existe aussi seule de son côté sans support visuel, l'illustration, quoique lacunaire, possède l'avantage de conserver le même régime d'appréhension de l'œuvre, c'est-à-dire un régime visuel. Comme l'indique Baxandall, « la description nous permet de situer mentalement les choses mais, difficilement elle nous permettrait de reconstituer précisément l'œuvre. Le langage n'est pas adapté pour rendre la simultanéité du regard, il positionne les éléments, leur donne un ordre d'importance, ne serait-ce qu'en énumérant que la relation visuelle à l'œuvre ne donne pas. La description verbale généralise. D'où l'intérêt parfois d'employer un exemple visuel pour illustrer, témoigner de ce qui devrait être vu³⁰⁴. »

b. Les marques de l'origine

À cette description textuelle qui accompagne souvent la reproduction, se trouve, pratiquement toujours, parce que requise légalement, la trace de l'origine de l'œuvre reproduite. Les marques de cet attachement seront le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, sa date de création et même son lieu d'exposition. Elles sont ce que nous pourrions appeler, suivant Gérard Genette, le para-texte³⁰⁵ ou encore, suivant Ondine Bréaud et Françoise Casanova, le co-texte³⁰⁶. Pour ces deux auteures, le co-texte correspond en fait à « l'ensemble des textes scripto-visuels et sonores qui accompagnent l'image de l'œuvre, c'est-à-dire qui l'explicitent, la discutent, l'accessoirisent, la sertissent, lui font relais, la surdéterminent³⁰⁷ ». Le co-texte permet ainsi à l'observateur d'avoir accès à diverses informations concernant l'œuvre reproduite dans l'image qu'il observe. Il lui permet d'établir rapidement un lien avec l'œuvre référence.

Le co-texte fait partie de ce que Jean-Marc Poinot nomme un « récit autorisé » : « Les récits autorisés sont seconds en ce sens qu'ils apparaissent après l'œuvre ou dans sa dépendance lors de sa présentation ou de sa représentation. Ils n'ont pas d'autonomie car ils sont toujours à prendre avec l'œuvre ou en référence. Ils ne sont ni œuvres, ni discours indépendant, mais récits institutionnels systématiquement associés à la production des événements et prestations artistiques au rang desquels les expositions jouent le plus grand rôle. [...] Ce sont les titres,

³⁰⁴ Baxandall, Michael, *Les Formes de l'intention*, Jacqueline Chambon, 1991 [1985].

³⁰⁵ Pour le para-texte : Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 10. Pour le co-texte : Genette, Gérard, Seuil, Paris, Seuil, 1987.

³⁰⁶ Bréaud, Ondine & Casanova, Françoise, « Utilisation de l'œuvre d'art dans le multimédia », in Château, Dominique et Darras, Bernard (sous la dir.), *op. cit.*, p. 83.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 83

signatures, dates et autres dénominations, les certificats, attestations, descriptifs, notices de montage ou projets [...] les légendes qui flanquent les illustrations dans les catalogues [...].³⁰⁸ »

Poinsot étend par ailleurs la sphère du récit autorisé en y incluant des objets qui participent du témoignage lorsque l'on a recours à la reproduction mais qui débordent les frontières du co-texte : « les déclarations d'intention, recensions et descriptions, les informations, les invitations, les prescriptions, les tracts et autres communiqués de presse dont les artistes gratifient leurs interlocuteurs ; ce sont les commentaires oraux que l'interview diffuse sur les ondes ou fixe sur le papier, ce sont les catalogues raisonnés ou non, les biographies, les livres de témoignage et les journaux personnels.³⁰⁹ »

c. L'intention déictique

L'idée qui sous-tend le témoignage est de donner un accès à l'œuvre, de la présenter, l'offrir au public sous une forme répétitive. Son intention est déictique et permet de dire « voici l'œuvre » ou « voici ce que l'œuvre a été ». Le témoignage permet à l'œuvre de survivre, comme une trace, au-delà de l'instant de sa production.

En effet, cette forme est souvent la seule occurrence accessible d'une œuvre. Si l'œuvre elle-même n'est pas ou plus accessible, seules les reproductions de cette dernière nous permettront d'y accéder. Ainsi en est-il pour certaines œuvres pourtant marquantes de l'histoire de l'art moderne, comme par exemple le *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch, ou encore comme toutes les productions artistiques « éphémères », comme ont pu l'être bon nombre de performances ou d'œuvres monumentales.

33. Kasimir Malevitch, cimaise suprématises de l'exposition « O,10 » avec le carré noir sur fond blanc, déc.1915-janv.1916, Saint-Petersbourg

³⁰⁸ Poinsot, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu*, Institut d'art contemporain & Art Édition, Villeurbanne, 1999, p. 135.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 135. Poinsot ajoute par ailleurs que si, pour lui, les récits autorisés sont non-artistiques, il est des formes qui reprennent les caractéristiques des récits autorisés et qui se donnent comme œuvres. « [...] Au cours des années soixante et soixante-dix, l'ensemble des récits et documents a pu donner lieu à un traitement esthétique. Ces nouveaux produits sont ainsi devenus par là des énoncés performatifs dont la forme est celle d'un récit autorisé. Il convient de ne pas confondre avec ces récits autorisés illustrés que les collectionneurs et musées en l'absence d'une actualisation de l'œuvre traitent comme s'il s'agissait d'œuvres en tant que telles. » (*ibid.*, note infrapaginale, p. 135).

L'exemple du Land Art

Les artistes du Land Art ont été de grands utilisateurs de cette forme qu'est le témoignage. Leur travail, en général davantage soumis au critère du temps que d'autres formes d'art, a nécessité un enregistrement, soit pour que l'œuvre puisse à travers sa forme reproduite toujours exister, soit à des fins d'archivage. Comme l'indique Tiberghien, le travail fait par les artistes exprime différentes attitudes allant d'une volonté d'établir par l'image la mémoire des œuvres à un désir de la constituer comme partie intégrante des projets³¹⁰. Deux positions s'installent donc chez les artistes du Land Art : ceux pour qui la reproduction photographique ne prend qu'un caractère documentaire, ceux pour qui elle fait partie de l'œuvre. Nous pouvons discuter brièvement ces deux attitudes, ces deux façons d'envisager le témoignage.

La première, celle de Nancy Holt ou encore de Michael Heizer, considère que « les mots et les photographies de l'œuvre ne sont que les traces de mémoire et non l'art. Au mieux, ils sont une incitation pour les gens à aller voir l'œuvre eux-même. »³¹¹ La photographie est un « résidu » parce que sa seule fonction est celle d'aide-mémoire. Aussi, Heizer juge-t-il fort important de la contrôler en choisissant soi-même les prises de vues³¹², sous peine de la voir devenir un matériau « exotique » pour magazines spécialisés.

La deuxième attitude, celle de Denis Oppenheim, Hamish Fulton, Richard Long ou Peter Hutchinson, considère que l'acte de photographier est aussi important que les images qui en résultent. Pour ces artistes, la photographie d'une installation est plus qu'un simple substitut, qu'une simple archive, elle fait intégralement partie de l'œuvre.

Si l'on prend par exemple *Reading Position for 2nd Degree Burn*, de Denis Oppenheim, il n'y a pas de doute que l'acte photographique a été pensé par l'artiste en amont de la mise en acte. Ainsi pouvons-nous aujourd'hui avoir accès à l'instantané de deux moments bien marqués, avant l'exposition au soleil et après. Sans la prise de vue photographique, mis à part le récit de l'expérience, aucune trace n'aurait pu être gardée et l'effet visuel aurait été perdu. Pour Oppenheim, la photographie et le film sont centraux dans son travail car il peut jouer de leur

³¹⁰ D'après Dubois, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990 et Krauss, Rosalind, *Notes sur l'index, l'art des années 1970 aux États-Unis*, Paris, Macula, 1979.

Gilles. A. Tiberghien, reprend et développe quelques idées de Krauss et Dubois dans *Land Art*, Paris, éd. Carré, 1993. Ces idées sont aussi développées dans Penders, Anne-Françoise, *En chemin, Le Land Art*, tome 2 : *Revenir*, Bruxelles, La lettre volée, 1999.

³¹¹ Nancy Holt, *Sun Tunnels*, *Artforum*, avril 1977, p. 37, cité in Tiberghien, *op. cit.*, p. 235.

³¹² Comme il le fera pour son *Complex City*.

caractère « banal » pour mener l'observateur à entrevoir la représentation d'un absent bien souvent révolu. Selon Oppenheim, la captation visuelle de ses « sculptures » stigmatise, par la constitution de la trace d'un désormais absent, le fait qu'elles échappent à leur condition d'objets³¹³.

34. Denis Oppenheim, *Reading Position for Second Degree Burn*, 1970.

Pour certains artistes donc, la trace visuelle est nécessaire à l'activation de l'acte comme œuvre et c'est pourquoi elle appartient à l'œuvre au même titre que le geste posé.

« Rarement tout à elle, seule représentative, dans la durée, du résultat de la démarche, inscrivant en elle la totalité de l'information dont cette démarche fut porteuse (l'artiste allant jusqu'à prendre ou à diriger la prise de l'image, sachant qu'il ne restera de l'œuvre que cela), elle appartient impliquée à cette démarche même. Elle n'en est plus séparable ; elle est acceptée comme œuvre au même titre que l'action initiale, dont elle rend compte ; elle est exposée comme telle³¹⁴. »

Dans cet esprit, par leur geste photographique, Hamish Fulton et Richard Long ont enregistré la marque de leur passage sur certains sites. Pour Richard Long, on peut observer l'action portée à des éléments se trouvant sur le site : trace d'un va et vient sur l'herbe le long d'une ligne imaginaire (*A Line Made by Walking*, 1967), le bois flotté du détroit de Béring disposé circulairement sur le cercle polaire arctique (*A circle in Alaska*, 1970). Pour Fulton, il s'agit en général d'une prise de vue suivant ses déplacements (*Slioch Hilltop Cairn/Circling Buzzards*, 1980, *A Four Day coastal Walk Del Norte and Humbolt Counties*, 1980...), prise de vue qu'il exposera dans différentes galeries ou dont il constituera des « récits imagés » qu'il proposera sous forme de livres d'artistes ou autres publications³¹⁵. Comme l'indique Anne-

³¹³ Penders, Anne-Françoise, *op. cit.*, p. 19.

³¹⁴ Meuris, Jacques, *Le Photographe et ses modèles*, Bruxelles, éd. de l'université de Bruxelles, 1984, p. 28.

³¹⁵ Coracle Press a édité plusieurs projets de Fulton : *Song of the Skylark* (1982, 76 pages), *Horizon to Horizon* (1983), *Twilight Horizons* (1983, 40 pages), *Coast to Coast Walks* (1985, 1987 for postcards), *Rock Fall Echo Dust* (1989), *Book Mountain* (1998). Richard Long y a lui aussi publié plusieurs projets.

Françoise Penders³¹⁶, pour Fulton la photographie fait partie de l'œuvre dès le moment de la prise de vue. Fulton ne se considère toutefois pas simplement comme un photographe. Pour lui, la photographie correspond à l'un des aspects de son œuvre, mais elle ne peut en faire la totalité. L'aspect parcellaire qu'il lui donne a pour rôle d'insister sur « la dimension fragmentaire du monde [qu'il] parcourt³¹⁷ ».

35. Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967

36. Fulton, Hamish, *Slioch Hilltop Cairn/Circling Buzzards*, 1980

Chez les artistes du Land Art, il y a de plus non seulement l'œuvre éphémère dont on cherche à garder la trace par la reproduction, mais il y a aussi l'œuvre monumentale qui est inaccessible d'un simple regard. En effet, certains *earthworks* sont tellement grands que, pour en avoir une vue d'ensemble, il est nécessaire de survoler le paysage en avion. L'échelle spatiale considérée par l'observateur est de première importance. Ainsi, des prises de vues d'hélicoptère survolant la « Running Fence » de Christo ou la « Spiral Jetty » de Smithson, permettent de saisir l'ampleur de l'œuvre. Elles permettent aussi, dans le cas de la Spiral Jetty ou des dessins au sol de Heizer (*Primitive Dye Painting*, 1969, *Isolated Mass / Circumflex*, 1968, *Circular Surface Planar Displacement Drawing*, 1970) d'en saisir le motif. Évidemment, ces photographies présentent une autre réalité que celle dont le spectateur peut faire expérience. Prise à distance, elles aplanissent la construction, remettent en cause la perspective et deviennent ainsi beaucoup plus graphiques que volumétriques. L'expérience sur le site a une toute autre dimension. C'est la proximité, la lumière et la possibilité de circuler (ou non) autour de

³¹⁶ Penders, A.-F., *op. cit.*, p. 16.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

l'œuvre qui vont donner corps à cette dernière. Sur certains sites, les artistes présentent aussi une image de l'œuvre globale. Le spectateur pourra alors projeter son expérience proche sur le plan d'ensemble, de la même façon que l'automobiliste projette sur les tracés de la carte son déplacement sur les routes. Cette duplicité du regard, Tiberghien la qualifie de « relation esthétique d'incertitude », en ce sens que le spectateur se trouve soit face à une vue d'ensemble qui n'est pas naturelle, soit face à une vue naturelle mais dont l'ensemble n'est pas accessible autrement que par le biais indirect de l'image.

37. Christo and Jeanne-Claude, *Running Fence*,
Sonoma and Marin Counties, Californie, 1972-1976

38. Michael Heizer, *Isolated Mass/ Circumflex*, 1968

Ce qu'il y a d'intéressant à constater avec les différentes énonciations mises en place par les artistes du Land Art, c'est qu'avec le temps, le caractère indirect de l'image a supplanté la vue « naturelle ». En effet, de la plupart de leurs interventions il ne reste plus aujourd'hui sur les sites que quelques stigmates, voire même aucun. Les images dont nous disposons aujourd'hui sont les derniers témoins de ces œuvres passées. Cette fragilité, les artistes la connaissaient bien et on peut d'ailleurs supposer que c'est la raison pour laquelle ils mirent tant d'efforts à contrôler³¹⁸ et pour certains à intégrer au sein de l'œuvre, par leur propre geste, les images qui en resteraient.

Ces exemples de gestes posés par les artistes du Land Art pour reproduire leur œuvre ne leur sont par ailleurs pas exclusifs. Duchamp déjà usait de la photographie pour figer dans le temps sa vie en œuvre d'art : Rose Selavy, Duchamp en joueur d'échec, etc. Et lorsqu'apparurent les formes plus contemporaines de la performance mais aussi de l'installation,

³¹⁸ Un certain nombre des dessins de Smithson présentent des indications précises pour la photographie de ses « earthworks », Christo réalisa des making-off de la réalisation de ses emballages, Heizer empêcha les visiteurs de photographier « Complex City » n'importe comment, etc. Ces restrictions ont peut-être réduit le nombre de vues qui nous sont disponibles aujourd'hui, mais par le fait que c'est l'artiste lui-même qui a contribué à l'établissement du témoignage, les reproductions, en tant qu'artistiques, assurent la pérennité de l'œuvre et de sa diffusion.

la reproduction a pris le relais, s'est faite témoignage de ces formes artistiques éphémères. Les images « brutes » captées lors de l'événement permettent, ici encore, de témoigner du geste artistique tel que rendu au moment de son avènement, à moins que ne se glisse, par la suite, un parasitage visuel ou textuel en accompagnement.

5.3.1.2. La vraisemblance

Il arrive que le témoignage d'une œuvre ne corresponde pas tout à fait à ce qui a été présenté ou à ce qui a été fait. Nous avons vu jusqu'ici que généralement le témoignage est une renonciation qui cherche simplement à rappeler l'existence de cet autre qu'elle figure, de cet autre dont elle ne fait que mettre en scène différemment, certes, mais aussi fidèlement que possible le sujet. Le témoignage en ce sens est un geste de l'après coup. Témoigner c'est exprimer, faire connaître ou faire paraître ce qu'on a vu, entendu ou perçu. Le témoignage agit comme marque, comme preuve de l'autre, de l'événement original. Il est l'acte permettant de connaître en dehors du ici et du maintenant, en dehors du lieu et des périodes d'exposition. Le témoignage agit en ce sens comme trace visuelle au nom de l'absent.

Toutefois, une intention modifiée, une élaboration en synchronie ou en diachronie du témoignage vont parfois introduire un certain parasitage de la trace. La reproduction laissera s'immiscer quelques petites infidélités, renvoyant côte à côte témoignage et fiction. Nous renvoyant au régime de la vraisemblance auquel appartient l'image.

Dans un premier temps, nous allons, pour illustrer ce phénomène des infidélités propre au témoignage, aborder un exemple qui nous permettra aussi de revenir sur ce qui a été présenté précédemment quant à la description visuelle, au co-texte, etc. Cet exemple concerne l'œuvre *From Here To There* de Jana Sterbak et différents documents publiés à son sujet. Dans un second temps, nous reviendrons sur la distinction synchronie/ diachronie avec, entre autres, la production de Sophie Calle.

a. Fidélités / infidélités : l'exemple de Jana Sterbac

Dans le témoignage, la temporalité de l'œuvre et de sa reproduction sont constitutifs du sens et de la marque d'un événement. Une suite de reproductions introduisant fidélités et infidélités peut ainsi entraîner sa fragilité en introduisant l'événement à travers des distorsions historiques. L'analyse qui suit est une suite de ces petits glissements qui s'immiscent ça et là dans la référentialité d'une œuvre reproduite.

Il s'agit de l'œuvre de Jana Sterbak présentée du 15 juin au 2 novembre 2003 à la Biennale de Venise. Dans le pavillon canadien se trouvait en effet une œuvre vidéo de l'artiste : *From here to there*.

Nous allons nous attarder à trois de ses témoignages, l'un paru dans la revue *Parachute*, le deuxième dans la revue *Esse* et enfin le dernier dans le programme du musée des beaux-arts de Nantes.

En juillet 2003, paraît le numéro 111 de la revue *Parachute*. Des pages 8 à 27³¹⁹, un article de Marie Fraser présente le travail Jana Sterbak depuis *I want to feel the way I do... (the dress)* (1984-1985) jusqu'à son installation vidéo présentée à la Biennale.

L'espace éditorial attribué à cet article commence avec deux doubles pages de reproductions de cette œuvre. Une première vue prise d'un petit bout de quai (ou est-ce d'un vaporetto ?) montrant un canal, deux bateaux, un pont couvert, des immeubles bordant le canal. Un air de déjà vu, Venise en noir et blanc. Une seconde vue prise, elle aussi, d'un quai mais aux dimensions décuplées et menant au-delà d'un feu de circulation et d'une barrière d'accès à un traversier. La signalisation « arrêt stop », permettra de situer l'image au Québec. La reproduction est en couleur. Au bas de la première page de texte, deux indications en petits caractères majuscules nous précisent à quoi correspondent les images : d'abord, << *FROM HERE TO THERE* (VENISE, ITALIE), 2003, VIDÉO, et dessous, < *FROM HERE TO THERE* (RÉGION DU BAS-DU-FLEUVE AU QUÉBEC, CANADA), 2003, VIDÉO. Plus loin dans l'article, deux autres images de ce même projet sont présentées sur une même page. La moitié supérieure présente, en couleur, un ruisseau dans un boisé enneigé. La moitié inférieure montre, en noir et blanc, les bords de l'eau, des poteaux pour attacher les bateaux, un quai sur lequel portent

39. Pages 24 -25 du *Parachute* n° 111 présentant *From Here to There*, (vidéo, 2003) de Jana Sterbak

³¹⁹ Fraser, Marie, « Lutte et vertige de la démocratie », in *Parachute* n° 111, Montréal, juillet, août, septembre 2003, p. 8-27.

leurs ombres, quelques immeubles donnant sur le quai et les (une ou deux ?) silhouettes d'un petit groupe d'individus longeant les maisons. Sur la page précédant ces deux images, la même indication revient : *FROM HERE TO THERE...*, l'une pour le Bas-Saint-Laurent, l'autre pour Venise, ... 2003, VIDÉO. Enfin, à la toute fin de l'article, en page 27, une dernière image noir et blanc est reproduite. Il s'agit d'une rue étroite donnant sur une maison éclairée. Sur la page précédente, toujours la même référence et la mention : Venise, Italie. Dans l'article, d'autres indications textuelles et descriptives nous sont par ailleurs données à propos de l'œuvre.

Tout est présent pour que le lien s'établisse entre l'œuvre originale et l'œuvre représentée. Cependant, au détour d'une phrase, il apparaît dans cet extrait ces quelques mots : « au moment où ce texte s'écrit », une précision à l'importance primordiale quant à ce que présente l'auteur. En effet, au moment de l'exposition, et malgré l'impression que laisse Marie Fraser dans son récit de l'installation vidéo, et dans les images présentées, la section sur Venise n'a pas été présentée à la Biennale. D'ailleurs, pour des raisons de production, il est pratiquement impossible que l'auteur de l'article ait vu l'œuvre au moment de sa rédaction, la Biennale a commencé le 15 juin, la revue est sortie début juillet. Les images ont probablement été extraites des rushes avant même que le tout soit monté. Un peu plus loin dans son texte, dans une note infrapaginale, l'auteur indique par ailleurs qu'elle remercie Gilles Godmer, le conservateur du musée d'art contemporain de Montréal à qui avait été attribuée l'organisation du Pavillon canadien de la Biennale, pour avoir « partagé sa vision et ses réflexions sur l'œuvre *From here to There*³²⁰ ». La description et le commentaire de Marie Fraser sont donc de seconde main sans même que l'œuvre complète n'ait encore été vue au moment de la rédaction de l'article. Ce n'est qu'à la lecture d'un article paru dans la revue *Esse* à l'hiver 2004 que nous prendrons conscience du glissement entre l'intention de l'artiste et l'instant de matérialisation de celle-ci.

En effet, Bernard Lamarche dans *Le monde à 35 centimètres de hauteur*³²¹ aborde lui aussi l'œuvre que Jana Sterbak a présenté à la Biennale de Venise. Les spécifications sur l'œuvre sont toutefois un peu plus précises. L'œuvre présentée à la Biennale était incomplète, seul le volet sur le Bas-Saint-Laurent avait été terminé à temps pour y être présenté.

³²⁰ *Ibid.*, p. 26.

³²¹ Lamarche, Bernard, « Le monde à 35 centimètres de hauteur », dans *ESSE arts et opinions*, n° 50, p. 60-63.

40. Pages 60-61 de la revue *ESSE arts et opinions*, n° 50, présentant *From Here to There*, (vidéo, 2003) de Jana Sterbak

L'article est lui aussi soutenu par une série d'images extraites de la vidéo. Sur les quatre pages que comporte l'article, comme un instantané noir et blanc de l'installation vidéo, six vignettes se succèdent. Sur la première page, une vue retournée à 90° d'une silhouette marchant vers l'horizon (la tête pointe vers la droite). Le sol est enneigé, on y reconnaît la batture, au loin il y a une maison. Le ciel, qui occupe les deux tiers droits de l'image, est nuageux. Le ciel reprend sur la deuxième vignette qui

est à cheval sur la première page et la seconde. La silhouette dont la tête est hors cadre pointe cette fois-ci plutôt dans le sens inverse (vers la gauche), l'horizon est incliné à un angle approchant les 45°, le sol occupe presque la moitié de l'espace. La troisième vignette présente les mêmes éléments mais cette fois-ci, l'horizon coupe en angle le coin gauche, la silhouette, entière pointe vers le centre de l'image. La quatrième vignette est noire et se termine sur le verso de la page, soit sur la troisième page de l'article. Enfin, les deux dernières vignettes, l'une sur la troisième page, l'autre sur la quatrième présentent un chien. Sur la première, il est au premier plan et semble courir (vers la gauche) dans un parc ceint d'arbres et de maisons. Sur la seconde on voit la gueule grande ouverte de celui-ci en gros plan. L'image est reproduite dans un plus grand format que les précédentes. Sur les deux pages, sous chaque image est indiqué la source des images : « Jana Sterbak, *From Here to There*, vidéo, 2003 ».

Le dernier exemple que nous voulons ici aborder ne porte pas directement sur l'exposition de la Biennale de Venise mais sur sa réactivation à La Chapelle de l'Oratoire du musée des beaux-arts de Nantes.

Dans le programme du Musée³²², on retrouve en page 15 une reproduction d'un vidéo-gramme extrait de l'œuvre : une image hivernale présentant une route de campagne déserte et enneigée, une maison éclairée du côté gauche, une grange du côté droit. Sur la page précédente, il est fait mention de la source de l'image avec l'indication installation vidéo stipulée à la suite du titre et de 2003. Une petite note explicative sur l'artiste, son parcours et sur l'installation expose, par ailleurs, en quelques lignes, à quoi le spectateur peut s'attendre.

41. Pages issues du programme du musée des beaux-arts de Nantes, janvier-avril 2004, présentant *From Here to There*, (vidéo, 2003) de Jana Sterbak

De même que l'article publié dans *Parachute*, cette publication n'a pas tenu compte du fait que l'œuvre est, au moment de sa présentation à Venise, inachevée³²³. Le texte, qui soutient que les deux volets de l'œuvre étaient présentés à la biennale, n'est pas fidèle à l'exposition. Il donne une idée de l'œuvre mais, malgré lui, en fausse l'attente et la trace. Ces deux textes introduisent des déficiences de récit par rapport à ce qui a réellement été exposé.

Il ne faut pas y voir de la fiction mais plutôt se remémorer, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, qu'« il se pourrait que la plupart de nos représentations ne soient pas des vérités mais, à des degrés divers, des représentations erronées ; cela ne transformerait pas pour autant ces représentations en fictions : au contraire, c'est uniquement parce qu'elles ne relèvent pas du champ de la fiction qu'elles peuvent être erronées ou fausses.³²⁴ »

Mais ces distorsions sont justement intéressantes à observer car elles révèlent certains aspects propres à la tâche de description de l'historien d'art ou du critique, elles nous ramènent à la notion d'intention de l'artiste ainsi qu'au statut de la trace et de la référentialité impliquées dans le témoignage. Nous avons en effet évoqué précédemment dans notre présentation des énonciateurs que l'historien d'art et le critique ont un rôle de relais, de médiateur entre l'artiste, son œuvre et le public. Pour le spectateur, l'accès à l'œuvre se fait souvent à travers

³²² Musée des beaux-arts de Nantes, programme janvier-avril 2004, p. 14-15.

³²³ La partie vénitienne qui s'intitule *Waiting for High Water*, a été terminée après la Biennale de Venise de 2003.

³²⁴ Schaeffer, Jean-Marie, « Fiction et croyance » dans Heinich, Nathalie et Schaeffer, Jean-Marie, *Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Jaqueline Chambon, 2004, p. 168.

caractère « banal » pour mener l'observateur à entrevoir la représentation d'un absent bien souvent révolu. Selon Oppenheim, la captation visuelle de ses « sculptures » stigmatise, par la constitution de la trace d'un désormais absent, le fait qu'elles échappent à leur condition d'objets³¹³.

34. Denis Oppenheim, *Reading Position for Second Degree Burn*, 1970.

Pour certains artistes donc, la trace visuelle est nécessaire à l'activation de l'acte comme œuvre et c'est pourquoi elle appartient à l'œuvre au même titre que le geste posé.

« Rarement tout à elle, seule représentative, dans la durée, du résultat de la démarche, inscrivant en elle la totalité de l'information dont cette démarche fut porteuse (l'artiste allant jusqu'à prendre ou à diriger la prise de l'image, sachant qu'il ne restera de l'œuvre que cela), elle appartient impliquée à cette démarche même. Elle n'en est plus séparable ; elle est acceptée comme œuvre au même titre que l'action initiale, dont elle rend compte ; elle est exposée comme telle³¹⁴. »

Dans cet esprit, par leur geste photographique, Hamish Fulton et Richard Long ont enregistré la marque de leur passage sur certains sites. Pour Richard Long, on peut observer l'action portée à des éléments se trouvant sur le site : trace d'un va et vient sur l'herbe le long d'une ligne imaginaire (*A Line Made by Walking*, 1967), le bois flotté du détroit de Béring disposé circulairement sur le cercle polaire arctique (*A circle in Alaska*, 1970). Pour Fulton, il s'agit en général d'une prise de vue suivant ses déplacements (*Slioch Hilltop Cairn/Circling Buzzards*, 1980, *A Four Day coastal Walk Del Norte and Humbolt Counties*, 1980...), prise de vue qu'il exposera dans différentes galeries ou dont il constituera des « récits imagés » qu'il proposera sous forme de livres d'artistes ou autres publications³¹⁵. Comme l'indique Anne-

³¹³ Penders, Anne-Françoise, *op. cit.*, p. 19.

³¹⁴ Meuris, Jacques, *Le Photographe et ses modèles*, Bruxelles, éd. de l'université de Bruxelles, 1984, p. 28.

³¹⁵ Coracle Press a édité plusieurs projets de Fulton : *Song of the Skylark* (1982, 76 pages), *Horizon to Horizon* (1983), *Twilight Horizons* (1983, 40 pages), *Coast to Coast Walks* (1985, 1987 for postcards), *Rock Fall Echo Dust* (1989), *Book Mountain* (1998). Richard Long y a lui aussi publié plusieurs projets.

Françoise Penders³¹⁶, pour Fulton la photographie fait partie de l'œuvre dès le moment de la prise de vue. Fulton ne se considère toutefois pas simplement comme un photographe. Pour lui, la photographie correspond à l'un des aspects de son œuvre, mais elle ne peut en faire la totalité. L'aspect parcellaire qu'il lui donne a pour rôle d'insister sur « la dimension fragmentaire du monde [qu'il] parcourt³¹⁷ ».

35. Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967

36. Fulton, Hamish, *Slioch Hilltop Cairn/Circling Buzzards*, 1980

Chez les artistes du Land Art, il y a de plus non seulement l'œuvre éphémère dont on cherche à garder la trace par la reproduction, mais il y a aussi l'œuvre monumentale qui est inaccessible d'un simple regard. En effet, certains *earthworks* sont tellement grands que, pour en avoir une vue d'ensemble, il est nécessaire de survoler le paysage en avion. L'échelle spatiale considérée par l'observateur est de première importance. Ainsi, des prises de vues d'hélicoptère survolant la « Running Fence » de Christo ou la « Spiral Jetty » de Smithson, permettent de saisir l'ampleur de l'œuvre. Elles permettent aussi, dans le cas de la Spiral Jetty ou des dessins au sol de Heizer (*Primitive Dye Painting*, 1969, *Isolated Mass / Circumflex*, 1968, *Circular Surface Planar Displacement Drawing*, 1970) d'en saisir le motif. Évidemment, ces photographies présentent une autre réalité que celle dont le spectateur peut faire expérience. Prise à distance, elles aplanissent la construction, remettent en cause la perspective et deviennent ainsi beaucoup plus graphiques que volumétriques. L'expérience sur le site a une toute autre dimension. C'est la proximité, la lumière et la possibilité de circuler (ou non) autour de

³¹⁶ Penders, A.-F., *op. cit.*, p. 16.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

En fait, l'autonomie acquise permet à Sophie Calle d'allier dans ses témoignages une part documentaire et une part fictionnelle. L'écriture s'effectuant dans l'« après », elle peut en jouer et ne pas se conformer à ce qui s'est passé précisément. Pourquoi en effet ne pas trouver la formule qui embellit l'histoire ou qui la rend plus tragique ? Pourquoi ne pas user de quelques raccourcis ou de quelques accents pour rythmer le récit ? Toutes les structures de récits documentaires (la biographie, le reportage...) emploient elles aussi ces petites variations qui marquent l'entrée du subjectif dans le traitement. Ces réaménagements font partie de la narration, ils en sont essentiels. Dans *Le Partage du sensible*, Jacques Rancière explique, en renvoyant au cinéma documentaire, que témoignage et fiction « relèvent d'un même régime de sens³³² » qui articule les traces, les empreintes portant les marques du vrai, à un agencement d'action essayant de traduire le réalisme d'un « ce qui s'est passé » ou d'un « ce qui a pu se passer ». Il ajoute par ailleurs que sans que tout discours, toute énonciation, soit pour autant artificialité, « le réel doit être fictionné pour être pensé³³³ ». En effet, la construction de fictions³³⁴, qui correspondrait selon Rancière aux « réagencements matériels des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire³³⁵ » est centrale à l'énonciation. Elle est nécessaire pour que puisse s'installer l'intelligibilité des histoires. Elle se dresse contre à la ligne de partage qu'avait posé Aristote en l'opposant à la réalité. L'une et l'autre vont de pair, « écrire l'Histoire et écrire des histoires relève d'un même régime de vérité³³⁶ », auquel chacun participe à la mesure de son implication.

Sophie Calle joue de cette possibilité. « L'énoncé de fiction n'est ni vrai ni faux (mais seulement, aurait dit Aristote, « possible ») ou est à la fois vrai et faux.³³⁷ » Et Sophie Calle force les clivages vérité/fausseté, document/fiction à se côtoyer. Elle redistribue les éléments, les événements. Elle use de la photographie comme d'une empreinte, d'un enregistrement mécanique, et retravaille la mise en scène, elle en réécrit l'histoire. Sophie Calle propose, par

³³² Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 59.

³³³ *Ibid.*, p. 61.

³³⁴ Elle est pour Paul Ricœur la mise en intrigue, ce qui nous renvoie à l'emploi de structures de récits aussi dans le témoignage. (Pour plus de détails sur cette idée, voir Jean-Marie Schaeffer, « Fiction et croyance », *op. cit.*, p. 163).

³³⁵ *Ibid.*, p. 62

³³⁶ *Ibid.*, p. 61.

³³⁷ Genette, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 20.

ses récits, d'en prolonger l'activation. Chez elle, l'œuvre débute avec sa filature, avec son strip-tease, etc. et, un peu comme dans la performance dont l'œuvre a une durée circonscrite, elle pourrait prendre fin à la suite de celle-ci, mais elle l'étire et la rend non-éphémère en la terminant par la trace écrite et visuelle, dans le livre ou l'exposition.

43. Sophie Calle, Double-page intérieure de *Suite vénitienne*

Le rapport au temps n'est pas chez Sophie Calle fondé sur une simultanéité entre l'action posée et le témoignage. Dans la façon dont se déroule son travail d'archivage, c'est-à-dire en notant par écrit les gestes posés, les pensées ou discussions qui ont eu lieu, l'action est forcément antérieure à son inscription. Même dans des récits comme *L'Homme au carnet* ou *Suite Vénitienne*, qui sont construits sous la forme d'un journal de bord, le récit raconte toujours un moment passé. Seules les photographies peuvent être inscrites comme un marquage simultané de l'action, en ce sens qu'elles sont prises au moment même où l'action se déroule³³⁸.

Exécution		Récit
Prise de vue		

Par ailleurs, malgré cette simultanéité de la constitution du document visuel qui sert au témoignage, il est rare que l'on puisse constater que l'énonciation se produise au moment même de l'exécution³³⁹. Un temps est généralement laissé renvoyant le geste de reproduction dans un rapport diachronique à l'énonciation.

³³⁸ De même en est-il pour une partie du travail de Hamish Fulton qui prend des photographies tout au long de ses marches pour ensuite en constituer la mise en scène, la présentation.

³³⁹ Récemment, c'est à travers le World Wide Web que tsumani.net, un collectif de Singapour, présenta un témoignage de ses déplacements. Le projet consistait en une marche qui cherchait à retracer les chemins qu'empruntent les données communiquées sur Internet pour aller d'une page Web au serveur de celle-ci. Pour témoigner de cette marche, le collectif a enregistré, via un téléphone mobile, les repères envoyés par un GPS (Global Positionning System). Ces données étaient insérées sur leur site Web. On pouvait alors suivre, en direct, les déplacements des marcheurs.

Son livre *Douleur exquise*³⁴⁰ marque bien ce rapport temporel à la prise de vue et son utilisation *a posteriori*. Les photographies prises par l'artiste sont marquées d'un tampon « compte à rebours » des jours qui auraient dû marquer les retrouvailles avec l'homme aimé et qui marqueront plutôt la rupture³⁴¹. En fait, dans cet exemple, contrairement à d'autres livres de Sophie Calle, l'usage de ces photographies n'était pas connu au moment de la prise des clichés. Il s'agit de l'exploitation tardive d'un carnet de photos³⁴².

44. Sophie Calle, *Douleur exquise* : j – 9

5.3.1.3. Miroir-mémoire

En résumé, le témoignage correspond à une mise en avant de l'œuvre à travers sa reproduction. L'intention est d'en établir la trace et, pour ce faire, on l'accompagne généralement des éléments textuels que sont la description ou le co-texte. Le témoignage peut de plus être établi en synchronie, c'est-à-dire au moment même où l'œuvre est exposée, exécutée, ou en diachronie, s'il y a un décalage entre l'activation de l'œuvre et sa re-énonciation. Comme nous avons par ailleurs tenté de le démontrer, ce n'est pas parce que le témoignage cherche autant que possible à rester fidèle à l'œuvre qu'il n'y a pas un décalage qui s'opère entre l'œuvre source, d'une part, et sa reproduction, d'autre part. Des glissements apparaissent d'ores et déjà par le changement de support (par exemple, d'une toile on passe à une image imprimée), par le changement de format (une fresque dessinée sur un mur sera fortement réduite si on veut imprimer sa reproduction dans l'espace du livre) ou encore par le changement de rapport à l'espace (une installation qui se développe dans un espace tridimensionnel

³⁴⁰ Calle, Sophie, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003.

³⁴¹ La page centrale est en fait une reconstitution photographiée illustrant le cadre dans lequel elle a appris la nouvelle de la séparation. Il s'agissait d'une chambre d'hôtel. Dans l'exposition « M'as-tu vue » qui a eu lieu au centre Pompidou à l'automne 2003, le décor avec le lit et le téléphone rouge se situe au centre du dispositif distribuant d'un côté l'avant, le décompte, de l'autre, l'après.

³⁴² Voir Snauwaert, Maïté, « Mise en Récit / Mise en série », dans *La Voix du Regard*, n° 18, automne 2005, p. 49.

sera ramenée à l'espace bidimensionnel de l'image). Mais ils peuvent aussi s'immiscer dans l'élément textuel qui accompagne la reproduction. Le témoignage a un fort pouvoir sur l'œuvre et sur ce qu'elle devient³⁴³.

Si nous voulions caractériser le témoignage, nous pourrions dire qu'il est un miroir-mémoire de l'œuvre source. Miroir en ce sens qu'elle est le reflet visuel de l'œuvre mais aussi mémoire car ce reflet est là pour en indiquer historiquement l'existence. La mémoire, un souvenir, une reconstruction de l'esprit. Ni le miroir, ni la mémoire ne sont tenus à une représentation exacte des faits (une représentation peut-elle de toute façon être tenue au réel ?). « Dans la duplication se glisse une dissemblance [...] Le reflet creuse un infime écart au cœur de la ressemblance ; [...] En simulant une ressemblance, le miroir dissimule une autre vérité qui ne peut surgir que subrepticement, dans une différence et une oblicité redoutables. [...] le miroir est d'altérité.³⁴⁴ » Face à une telle constatation, on ne peut donc qu'accepter que le témoignage soit vraisemblance et que puisse s'y immiscer la fiction ou encore de petits arrangements profitant à l'énonciateur ou à l'intelligibilité de l'énonciation. Et ce, même si l'intention qui soutient l'énonciation est déictique et que le témoignage s'avère souvent nécessaire à la survie de l'œuvre, comme on a pu l'évoquer, par exemple, avec les œuvres éphémères du Land Art.

5.3.2. La dérivation

La deuxième forme d'énonciation que nous avons observée est celle que nous qualifierons de dérivation au sens donné en linguistique, mais adapté à un cadre particulier, celui qui est associé à la reproduction des œuvres d'art, par exemple dans le sens le plus courant, celui des produits dérivés de l'art. La dérivation que nous observons ne doit pas être comprise dans le sens de la dérive situationniste qui se veut être une expérience « psychogéographique » de

³⁴³ On peut aussi penser au petit livre d'Yves Klein, *Yves Peintures* (Paris, Dilecta, 2006 [1954]), qui contient dix planches libres sur lesquelles sont retenues par un petit trait de colle un rectangle de papier mince et de couleur unique sous lequel est indiqué le nom de l'auteur, Yves, et le lieu, la date et les dimensions de l'œuvre. En tout point la présentation correspond à celle des livres d'art de l'époque. Mais en 1954 Yves Klein n'avait pas encore exposé dans les circuits officiels du monde de l'art. Le livre était un moyen d'introduire son travail, un moyen d'« accréditer le sérieux de son entreprise monochromatique ». (Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne*, Paris, Gallimard, 2000, p. 297.

³⁴⁴ Melchior-Bonnet, Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994, p. 222-223.

l'ordre du « passage hâtif à travers des ambiances variées³⁴⁵ », et qui, par ses volontés de distraction, de déplacement sans but et de divertissement s'apparente à la flânerie baudelairienne³⁴⁶, ni dans le sens de son acception mathématique, maritime ou encore aéronautique qui envisage la dérivation comme l'action de dériver par la poussée des vents et des courants.

Le sens que nous donnons à dérivation sera au contraire plus près de la définition linguistique. Dans ce domaine, la dérivation est observée lorsqu'un terme peut être rapporté à et/ou entouré par un ou plusieurs autres termes de la même famille, comme le sont entres autres, pour reprendre un exemple classique, maison et maisonnette. À travers la relation de ces éléments « rapportés » et/ou « entourés », se départage deux types de rapports, l'un diachronique, l'autre synchronique, chacun posant un regard particulier sur le phénomène de la dérivation. Le rapport sera diachronique si le mot source préexiste au terme dérivé : c'est de maison que vient maisonnette. Mais il sera synchronique lorsque la dérivation s'inscrit, malgré cette diachronie, dans une série, une suite, à travers laquelle le mot source adopte un statut semblable à celui de ses pairs.

En fait, « ce qui fonde le rapport synchronique, c'est son intégration dans l'organisation d'ensemble, dans le système de la langue.³⁴⁷ » En ce sens, et comme dans toute sérialisation, il y a des schèmes pouvant induire la dérivation : le verbe d'action semer est associé à l'actant qu'est le semeur, tout comme le sont les couples dormir-dormeur, marcher-marcheur, chanter-chanteur, etc.³⁴⁸

Mais ce type de dérivations, induit par une systématisation des rapports peut mener à de fausses mises en relation. En effet, des mots peuvent être perçus de par leurs phonèmes comme faisant partie d'une même suite dérivative, alors qu'une recherche diachronique tendrait à prouver le contraire. Ainsi en est-il, d'après l'exemple donné par Ducrot et Todorov³⁴⁹, pour léguer et legs qui auraient été associés par l'usage populaire habitué à des rapports analogues

³⁴⁵ Debord, Guy, « Théorie de la dérive », in *Les Lèvres nues*, n° 9, nov. 1956, p. 6. La dérive situationniste s'effectue en ville et permet de rencontrer sur de courtes distances plusieurs ambiances variées. Elle se positionne ainsi en marge des errances « déprimantes » que les surréalistes effectuaient à la campagne.

³⁴⁶ Les termes de distraction, déplacement sans but et de divertissement sont communs aux deux auteurs (cf. Camart, Cécile, « Sophie Calle, 1978-1981. Genèse d'une figure d'artiste », in *Cahier du MNAM*, n° 85, automne 2003, p. 59.

³⁴⁷ Ducrot, Oswald & Todorov, Tzevan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 182.

³⁴⁸ Ducrot et Todorov présentent comme autres exemples les couples manger-mangeur, lutter-lutteur, travailler-travailleur, *ibid.*, p. 182.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 182.

tels qu'en présentent les couples dérivatifs don-donner, jet-jeter alors qu'en fait, chacun provient d'une racine différente : léguer vient de legare, legatum, legs de lais (donner).

La synchronie positionne ainsi l'observateur face à un double enjeu. À la fois elle permet d'occulter la nécessité d'identifier la source pour envisager un rapport inscrit sous le signe de la dérivation mais elle risque aussi d'introduire, à travers ces systèmes de suites dérivatives, des éléments qui ne fonctionnent dans ces systèmes que par analogie. Nous pourrions donc parler dans ce dernier cas de dérivation non-strictes.

Cette façon d'envisager la dérivation nous apparaît tout à fait pertinente à notre propos puisqu'elle soulève des éléments caractéristiques de la forme énonciative telle que nous l'avons observée. En effet, la dérivation telle que nous la définissons n'est pas restrictive quand à cette capacité à identifier l'élément source. Ainsi, elle pourra ne pas être directement associée à l'œuvre source ou, dans certains cas, elle pourra être envisagée d'emblée dans le processus de création d'une œuvre (nous y reviendrons).

Pour l'instant, il s'agit plutôt de resituer cette définition linguistique de la dérivation dans un cadre associé non plus à la langue mais à la reproduction imprimée des œuvres d'art et ce dans une intention artistique ou non-artistique. Foucault soutient que la dérivation s'opère « selon une figure spatiale³⁵⁰ », et non selon un ordre successif. D'après lui, c'est à travers un espace topologique que les mots vont pouvoir retrouver leur site originaire, qu'ils vont se déployer, se déplacer, se retourner sur eux-mêmes. Dans la dérivation il y a ce rapport à la rive, comme un lieu originaire, duquel l'image s'est détachée pour aller accoster, de manière temporaire ou non, en d'autres lieux. Transposée à la reproduction, cette image devient celle d'un objet, d'une figure, d'une œuvre qui peut aller s'adosser et imprégner de nouvelles formes une fois libérée de son premier ancrage.

Nous débuterons ainsi par l'univers des produits dérivés qui se situent dans une production diachronique pour ensuite analyser comment une production synchronique est aussi possible dans cet espace d'énonciation. Nous développerons enfin, à la suite de ces deux gestes, l'idée de matrice et de motif qui sont indissociables de la dérivation.

³⁵⁰ Foucault, Michel, *Les Mots les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 132.

5.3.2.1. Les formes ré-itératives : l'objet dérivé

La forme la plus courante de dérivation est celle du produit dérivé. C'est l'objet de production industrielle et commerciale par excellence. En Amérique du Nord et en Grande-Bretagne, la mise en place de ces produits qui s'est faite au même moment que l'apparition de boutiques situées à la sortie des musées, date du milieu du ^{xx}e siècle. En France, le phénomène s'est développé plus tardivement et c'est principalement au début des années mille neuf cent quatre-vingt dix que le phénomène de commercialisation des produits dérivés s'est étendu.

En effet, à cette période, de nombreuses maisons d'éditions ont augmenté leur offre en diversifiant leurs produits et, dans la même logique, des boutiques cherchant à renouveler l'idée de souvenir ou de cadeau ont fleuri à la sortie des musées ou dans les espaces commerciaux (centre-villes ou centres commerciaux). Quelques librairies de musées ont même développé leurs propres produits dérivés et ouvert leurs vitrines à ceux-ci ainsi qu'à ceux qui ont été développés par d'autres.

Afin d'assurer une bonne diffusion de toutes ces dérivations, il s'est d'ailleurs mis en place de grands réseaux de distribution du produit dérivé dont, entre autres, la Réunion des musées nationaux (RMN)³⁵¹ qui « commercialise ses produits dans cinquante deux boutiques de musées en France et à l'étranger [...] et dans des boutiques agréées³⁵² ». Dans ces boutiques, les produits dérivés représenteraient d'ailleurs, selon les sites, de 5 à 25 % des produits proposés³⁵³. Certains musées, comme le Metropolitan Museum of Art de New York qui introduit chaque année plus de cinq cent nouvelles références à sa gamme, assurent eux-mêmes la production et la distribution de leurs produits. De même, certains éditeurs de produits dérivés ont une production suffisante pour assurer leur propre distribution. C'est le cas de Jnf productions (Flammarion 4), de l'Officiel des musées, qui a une production à teneur commerciale ou encore de Keith Haring qui a produit à travers son Pop Shop toute une série d'objets dérivés de ses visuels.

³⁵¹ La Réunion des musées nationaux a été créée en 1895 dans le but d'acquérir des objets ayant une valeur artistique, historique ou archéologique pour enrichir les collections des quatre établissements qui la composaient alors, c'est-à-dire le musée du Louvre, le musée du Luxembourg, le château de Versailles et le Musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye. Aujourd'hui la RMN regroupe trente-deux musées français.

³⁵² Kergreis, Françoise, « Les sites culturels développent des produits dérivés », dans *La Gazette des communes, des départements, des régions*, n° 1690, 21 avril 2003, p. 26-28.

³⁵³ *Ibid.* p. 26.

a. Jnf productions

Jnf productions produit des dérivés d'œuvres d'une cinquantaine d'artistes dont une majorité d'impressionnistes ou de modernes — Braque, Calder, Cézanne, Chagall, Dali, Degas, Delaunay (Sonia), Kandinsky, Klee, Klimt, Magritte, Man Ray, Matisse, Miro, Modigliani, Monet, Picasso, Renoir, Schiele et Van Gogh, etc. Cette entreprise offre dans son catalogue un peu plus d'une vingtaine de produits fondamentaux (dont certains peuvent être ensuite déclinés en plusieurs formats). Ceux-ci sont ensuite adaptés en fonction des situations particulières et des artistes. Par exemple, en 2002, *Les Nymphéas* de Monet se déclinait à travers les différents produits suivants : l'agenda, le calendrier, les cartes postales (doubles, panoramiques, en accordéon, dans un ensemble de peintres du XIX^e siècle), le livre blanc, le carnet de notes, le répertoire d'adresses (12 x 22 cm ou 8 x 12 cm), les cartes à jouer, l'ensemble de papier à lettre, le grand carré de soie, la cravate, le tapis de souris, les magnets, le parapluie, les napperons et le marque-page. Et ce n'est là qu'un exemple illustrant les multiples possibilités de la dérivation par la reproduction d'une œuvre source car les œuvres trouvent aussi à être déclinées sous forme de vaisselle (verres, assiettes, tasses, etc.), figurines, sculptures, etc.

45. Produits dérivés de JNF productions,
Les Nymphéas de Monet en parapluie et magnet

On ne compte en effet plus le nombre de produits dérivés inondant les vitrines et étagères des librairies et boutiques de musées. Chaque fois, l'image de l'œuvre est dissociée de celle-ci puis reformatée afin de convenir à un nouveau produit. Elle est, selon le besoin, miniaturisée, coupée, déformée, passée en 2D, en 3D, etc. Ses couleurs peuvent aussi être modifiées (comme dans le cas entre autres du foulard de soie des *Nymphéas* de Monet pour lequel le contour vert implique une eau verdâtre alors qu'elle est bleue lorsque le contour est rouge, jaune ou bleu), ou même supprimé (advenant le cas d'une transposition en noir et blanc). Toute cette panoplie de mises en forme visent à satisfaire les *desiderata* du consommateur bienheureux : une même icône est reproduite de façon à satisfaire les goûts et envies propres de chacun.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que bon nombre des produits dérivés reproduisent les œuvres des peintres impressionnistes ou des artistes modernes. La liste des artistes dont les œuvres sont reproduites par Jnf production — et que nous avons évoqué plus haut — est tout à fait caractéristique de cet éventail.

Selon Nathalie Heinich, ces choix sont intimement liés à la réception publique des œuvres³⁵⁴. Cette dernière observe en effet qu'il aura fallu, en France, plus de deux générations pour que les institutions s'approprient les avant-gardes du début du siècle (les milieux cultivés s'y intéressèrent dans l'entre-deux guerre, les institutions dans l'après-guerre) et facilement quatre générations pour que l'impressionnisme trouve une réception suffisante pour être intégré à la culture de masse. Il y aurait donc un délai nécessaire et significatif entre le temps de création, le temps de consécration de l'œuvre et le temps, si l'on peut dire, de sa plus large appropriation qui s'associe à la production annexe de consommables dont les produits de la dérivation.

Mais bien qu'une majorité de produits soit associée aux impressionnistes et à une partie de l'art moderne, le phénomène ne se limite pas qu'à un retour sur cette période qui, aujourd'hui, fascine tant le grand public. En effet, les arts antiques et classiques ainsi que l'art contemporain connaissent eux aussi la dérivation. D'une part, parce qu'il y a un intérêt identifié chez certains pour les bijoux égyptiens ou les statuettes antiques³⁵⁵ et, d'autre part, parce que le marché de l'art, ses grands musées et ses grandes expositions — que l'on peut aussi bien inscrire dans l'économie touristique qu'artistique — est un marché tout acquis et se prêtant très



46. Boutique du Museum of Fine Arts of Boston, août 2006

bien à l'exercice du « souvenir » sous toutes ses formes. Les produits proposés dans les boutiques sont présentés et reçus comme un complément à la visite. « Leur succès croissant s'explique par leur lien direct avec le site que vient de découvrir le visiteur. Par son authenticité, l'objet devient une manière de s'approprier un patrimoine et représente un cadeau chargé d'émotion³⁵⁶. » C'est ainsi qu'au Guggenheim de Bilbao le

³⁵⁴ Heinich, Nathalie, *op. cit.*, p. 40.

³⁵⁵ La boutique du musée du Louvre propose près de 450 moulages différents réalisés par l'atelier de moulage du Louvre, à partir des collections du musée (Kergreis, *op. cit.*, p. 27).

³⁵⁶ Kergreis, *op. cit.*, p. 26. Une question émerge de la notion d'authenticité proposée ici : Est-ce parce que l'objet dérivé est acheté dans la boutique du musée où l'œuvre a été vue qu'il est plus « authentique » ? L'erreur est peut-être de confondre authenticité et valeur affective accordée par chacun. Nous revenons sur cette notion de valeur affective liée à l'objet dans le chapitre portant sur la confusion entre l'œuvre et ses multiples formes de reproduction.

« Puppy » fleuri de Jeff Koons se prête, dans la boutique, à une déclinaison de sa reproduction (chien chapeautant le bout d'un crayon, une miniature sous boule de verre, miniature coulé dans un bloc de plexiglas cubique, etc.) que chacun pourra rapporter avec lui à la suite de sa visite terminée³⁵⁷.

b. Keith Haring et les objets du Pop Shop

En 1986, l'artiste Keith Haring ouvrit, rue Lafayette dans le quartier SoHo de Manhattan, le *Pop Shop*, une boutique dans laquelle différents produits dessinés par Keith Haring lui-même

allaient être vendus. L'idée de la boutique d'art pour rendre l'œuvre plus accessible n'était pas nouvelle, ayant été à plusieurs occasions testée depuis les années mille neuf cent soixante dont notamment par Ben Vautier (Laboratoire 32, Nice, 1960), Claes Oldenburg (Store, New York 1961), George Mucuinias (Fluxshop, New York 1964), George Brecht et Robert Filiou

47. Keith Haring, flipbook, *Untitled (Bar/Dog)*, 1984.

(La cédille qui sourit, Villefranche-sur-mer 1966). Jamais les boutiques ne durèrent toutefois aussi longtemps. En effet, la plupart des boutiques s'avèrent des expériences éphémères alors que la boutique de Haring ne ferma ses portes qu'en septembre 2005, après près de vingt années d'activités. Elle ne connut pas toujours un accueil triomphant cependant. En effet, on considéra les objets qu'il proposait comme « sans intérêt » les comparant même à une « junk food »³⁵⁸, pour reprendre les termes de Guy Schraenen bien que sa critique ne s'adressait pas spécifiquement à Haring mais à tous ces artistes faisant du multiple un « produit de consommation artistique »³⁵⁹. Son fameux chien qui jappe ou celui qui danse, son bébé qui rampe, ses ampoules, ou encore ses marguerites étaient apposés sur des t-shirts, pins, aimants, imprimés, bébés gonflables, *flipbooks*³⁶⁰, etc. Ses figures provenaient de ses différentes murales et devenaient des motifs isolés que l'artiste pouvait conjuguer avec certains

³⁵⁷ D'après Guy Nordmann consultant en « merchandising » du produit dérivé chez Ascenti Conseils, le pourcentage de visiteurs étant devenus acheteurs dans les boutiques de musées était d'environ 31 % en 2003. (chiffres donnés lors d'une des tables rondes du salon Museum Expressions intitulée : « Quels produits pour quels consommateurs ? Nouvelles pistes et controverses. », Paris, 23 janvier 2004).

³⁵⁸ On peut se demander si c'est par peur d'une telle critique qu'une partie des multiples proposés aujourd'hui dans des endroits comme la Galerie du multiple à Paris ont détourné cette idée d'un multiple accessible à tous au profit d'un multiple s'adressant aux collectionneurs qui seuls peuvent se l'offrir.

³⁵⁹ Schraenen, Guy, *Multiplies en andere Multipels*, Turnhout, Cultuur-en ontmoetingscentrum De Warande, 1991, cité in Delleaux, Océane, *Les Multiplies et les « autres » multiples depuis le milieu des années 1980. Enjeux et mutations*, thèse, Université Rennes 2-Haute Bretagne, 2006, p. 394.

³⁶⁰ Il avait déjà pratiqué cette forme avant l'ouverture de la boutique.

supports choisis. L'idée soutenant cette production multiple était pour Haring de « continuer avec le même type de communication que celui des dessins de métro³⁶¹ ». La boutique lui permettait de joindre aussi une grande diversité de gens — l'endroit n'était pas seulement pour les collectionneurs, il devait aussi attirer des enfants de tous horizons. Haring avait observé que ses œuvres, qui au départ étaient accessibles à tous (dans les stations de métro), revenaient de plus en plus chères et qu'elles s'enfermaient dans un milieu qui ne leur était pas destiné. « J'aurais pu faire encore plus d'argent si j'avais peint encore quelques tableaux et rehaussé mes prix. Seulement, ma boutique est une extension de ce que je faisais dans les stations de métro, brisant les barrières entre le « High art » et le « Low art ». ³⁶² »

48. Keith Haring, *Pop Shop*
Poster, 1986

Étant sous l'entière tutelle de l'artiste, la boutique garda l'esprit de celui-ci jusque sur ses murs, créant un environnement totalement centré sur sa production. En 1988, un an avant son décès, il ouvrit une seconde boutique à Tokyo qui ne resta ouverte qu'une année. La boutique de Manhattan continua toutefois à fonctionner sous la tutelle de la Keith Haring Foundation et continua de vendre les produits dessinés par l'artiste, auxquels elle ajouta de nouvelles propositions, développant, à travers la reprise des icônes de ses œuvres, la production au-delà du geste de l'artiste.

Cette refonte de l'œuvre dans un autre corps met en évidence une des caractéristiques de la dérivation : elle ne cherche pas à nier le lien qui l'unit à l'œuvre source mais elle n'entretient pas avec elle non plus un lien évident, comme c'était le cas dans le témoignage. La dérivation suppose qu'il y ait face à la référence, à un moment, une dissociation physique et fonctionnelle. Dans la dérivation d'une œuvre d'art, s'installe en fait un entretien diachronique entre le dérivé et son origine. En général, la dérivation suggère qu'elle trouve sa source iconique dans une origine distincte — sans que cela soit forcément spécifié (le néophyte sera probablement à même d'identifier l'objet comme un produit dérivé sur lequel est apposé une reproduction d'œuvre d'art sans toutefois être capable d'identifier l'œuvre) —, mais l'objet dérivé

³⁶¹ Haring, Keith, cité par Gruen, John, *Keith Haring: The Authorized Biography*, New York, Fireside, 1991.

³⁶² Haring, Keith,, *People Magazine*, November 1986 cité sur le site du San Francisco Museum of Modern Art, www.sfmoma.org/espace/haring/popshop.html (page consultée en décembre 2006).

n'en acquiert pas moins un sens, voire une fonction autre. En effet, l'objet dérivé peut fonctionner seul sans rapport-identification à la référence. La lampe dont l'abat-jour reproduit un Warhol est avant tout lampe et sa reproduction, à moins qu'elle ne soit associée à l'œuvre source, ne sera pour le néophyte qu'une jolie image reproduite. Nous parlerons en ce sens de ré-itération. Il y a eu une première énonciation et la reproduction nous amène à de nouvelles formes.

5.3.2.2. Les formes itératives

Si nous pouvions comparer la première forme de dérivation à ce que Ducrot et Todorov³⁶³ identifiaient comme une dérivation diachronique, nous pouvons aussi observer qu'il est une forme proche de celle qu'ils qualifiaient de synchronique. Cette forme est différente de la précédente car elle implique pour le spectateur une certaine incapacité à distinguer l'œuvre source de ses reproductions. Dans l'exemple du produit dérivé, nous avons vu que l'œuvre préexistait à sa re-énonciation mais dans ce cas-ci, l'œuvre reproduite n'a en général pas un statut particulier par rapport aux différentes re-énonciations qui peuvent exister. Il n'y a pas forcément d'œuvre source et, s'il y en a une, on ne peut réellement l'identifier comme telle à moins d'aller la retracer dans le processus de création de l'auteur. C'est ce que nous allons observer à travers deux exemples, l'un abordant le travail de Martin Parr, l'autre celui des multiples de Vasarely.

a. Accumulation et non-hiérarchisation des formes : le Common Sense de Martin Parr

L'exemple de l'événement *Common Sense* et de ses diverses énonciations est intéressant car il permet de bien illustrer comment une œuvre peut être déclinée sous différentes formes et ce tout en permettant d'observer que le processus de création est complexe et qu'il implique parfois l'intervention d'acteurs extérieurs. En effet, le projet de *Common Sense* a pris forme en 1998. Il s'est établi à partir de l'élaboration d'un livre³⁶⁴ et a donné place à une série de reproductions présentées dans diverses galeries ainsi qu'à un numéro spécial de *Point d'ironie*³⁶⁵.

³⁶³ Ducrot, Oswald & Todorov, Tzevan, *op. cit.*, p. 82.

³⁶⁴ Parr, Martin, *Common Sense*, Stockport, Dewi Lewis Publishing, 1999.

³⁶⁵ Ce passage sur Martin Parr est extrait de *Entretenez les relations !*, un article présenté à Rennes en mai 2003 lors du colloque *Livre d'artiste : l'esprit de réseau* organisé par l'université Paris 1– Panthéon Sorbonne et l'université de Rennes 2-Haute-Bretagne. Nous le reproduisons dans son entièreté dans l'annexe 1.

Common Sense, le livre

Val Williams, dans un livre qu'il a consacré à l'œuvre de Martin Parr³⁶⁶, qualifie *Common Sense* de « dictionnaire des années 1990 », mais un dictionnaire qui ressemble plus à un thesaurus de « péchés » laissant à sa suite un arrière-goût de trop gras et trop sucré, comme si cette concoction d'Occident engendrait par son excès et sa fascination sa propre décadence.

49. Martin Parr, *Common Sense* le livre, 1999.

Dans cet ouvrage, l'excès se traduit d'ailleurs de plusieurs façons : dans la répétition d'objets divers et variés, comme pour en accentuer la forte présence dans notre société — le chien, les gâteaux et autres sucreries, les saucisses sous toutes leurs formes, les mains entrecroisées et les arrière-têtes —, mais aussi dans la présentation de l'excès de mauvais goût, dans le suremballage, dans l'excès d'attachement — à la religion, à la Nation, dans l'excès pondéral lié à un excès de « Fast-Food », dans l'excès de soleil, etc.

En plus de pointer le caractère excessif de la société actuelle, Martin Parr intercepte à sa façon une violence sournoisement rattachée à notre vie et à nos modes de consommation : la nourriture en boîte ou surgelée, la consommation rapide et solitaire, l'amalgame, la fascination pour la richesse. La photographie reprise en page de couverture de l'ouvrage est d'ailleurs probablement l'image la plus représentative de sa critique de cette perversion consummatrice : un globe terrestre tirelire que la rouille dégrade principalement à partir de la fente où l'on insère la monnaie.

Et puis, autre point qui saisit dans ce livre, mais non le moindre car il impose au lecteur un certain rythme, c'est l'usage fait de la couleur. Les couleurs très franches viennent souvent marquer l'association des éléments. Le rouge, le rose, le jaune, le bleu, le turquoise posent une continuité entre les images et facilitent la lecture en parallèle des différentes pages.

³⁶⁶ Val Williams, *Martin Parr*, London, Païdon Press, 2002.

Common Sense a été publié, dès sa première édition, en dix mille exemplaires, un nombre plutôt important malgré la popularité de l'artiste dans le monde anglo-saxon. Ce tirage a en fait été rendu possible parce que Parr a su, à partir d'une idée venue pendant le travail d'édition de son livre, et parce qu'il faisait partie des bons réseaux, mettre en place une stratégie événementielle qui permettait à son œuvre de réellement accomplir son caractère reproductible et multiple.

Le projet global

Un tel tirage n'a de sens que si l'œuvre rencontre un public important. En effet, la multiplicité d'une œuvre n'a d'intérêt que si elle entre vraiment dans la logique de la rencontre plurielle et variée. Et cette rencontre, c'est avec les spectateurs qui constituent le public qu'elle doit se faire.

Mikel Dufrenne, dans sa *Philosophie de l'expérience esthétique*, aborde la création d'un public comme l'un des modes d'action de l'objet esthétique. Mais pour rencontrer ce public, on l'a vu, il faut d'abord que l'artiste le permette. L'œuvre multiple dont on a mis à profit l'ubiquité a cette chance de pouvoir profiter dans un même instant d'une pluralité (elle aussi démultipliée) de spectateurs. Ainsi, si l'objet esthétique « s'enrichit à mesure que l'œuvre trouve un public plus vaste et une signification plus nombreuse »³⁶⁷, alors l'œuvre a toutes les possibilités, du moins dans un premier temps, de gagner en être, ce qui lui permettra éventuellement, de gagner en valeur. C'est un peu dans cet esprit de recherche d'une rencontre entre l'œuvre et le spectateur que le projet global de *Common Sense* a pris forme.

En 1998, alors que le travail d'édition de *Common Sense* était déjà commencé, Martin Parr a eu l'idée d'organiser une grande exposition qui aurait lieu en même temps, dans une quarantaine de villes à travers le monde (vingt-deux pays). L'exposition comme une fenêtre ouverte du livre en présenterait sensiblement les mêmes photographies, principalement sous forme d'impression laser mais aussi avec quelques grands tirages argentiques.

³⁶⁷ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome I - L'objet esthétique, Paris, PUF, 1953, p. 82. Puis il ajoute : « L'œuvre n'a de valeur qu'autant qu'elle a d'être, et la première tâche du public est d'accomplir cet être. Ce que l'œuvre attend de lui, c'est d'abord son achèvement : c'est pour cette raison que l'artiste a besoin, comme le disait déjà Hegel, de la collaboration du spectateur. » On retrouve-là les idées d'activation et de nécessité de soumettre l'œuvre à l'appréciation évoquées par Goodman, Binkley et Dickie.

Pour organiser cette exposition, il s'est assuré du concours de Magnum Photo dont il est membre. L'agence ayant des ressources diverses, se mit en communication avec une trentaine de lieux afin de les intéresser à exposer Parr.

À Paris, c'était la galerie du Jour, galerie attitrée de l'artiste en France, qui allait présenter l'exposition. L'apprenant, Agnès b, à qui appartient la galerie, et intéressée par l'idée d'une telle diffusion, a présenté l'événement à l'équipe de *Point d'ironie* dont elle est la principale « sponsor ». C'est ainsi que l'équipe proposa à Parr d'accompagner son événement d'un numéro spécial de la publication tiré à cinquante mille exemplaires (les éditions courantes en ont normalement au-dessus de cent mille, mais le tirage a atteint trois cent mille pour les parutions qui ont accompagné la Documenta XI).

Le *Point d'ironie* est une publication papier gratuite, mi-journal mi-affiche³⁶⁸. Il est d'abord né d'une idée de Hans-Ulrich Obrist et de Christian Boltanski qui, avec l'apport d'Agnès b, a trouvé sa forme finale. Cette publication ne se veut pas être un journal sur l'art mais plutôt un espace de création offert à des artistes invités qui, dans la plupart des cas, ont un travail

qui s'inscrit dans la lignée de l'imprimé.

On retrouve d'ailleurs bon nombre d'artistes s'étant adonnés à un moment ou l'autre de leur carrière, au livre d'artiste, par exemple Hans-Peter Feldman, Annette Messager, Gilbert & George ou Lawrence Weiner...³⁶⁹

50. Martin Parr, *Point d'ironie*, numéro spécial *Common Sense*, avril 1999

³⁶⁸ La gratuité du journal d'art est aujourd'hui un phénomène assez commun qui peut prendre plusieurs formes, celle d'un espace offert à un seul artiste, comme c'est le cas pour le *Point d'ironie*, ou encore celle d'un espace dédié à plusieurs artistes, comme c'est le cas du nouveau magazine *Free* (Lyon, Zaï-batsu, oct. 2006) dont la première parution date d'octobre 2006. La gratuité de ces journaux (et le titre de cette dernière publication) nous renvoie d'ailleurs au *Gratuit* de Gilles Mahé et Gérard Caillat. Ce journal a été publié entre 1979 et 1994. Ses 26 numéros avaient un format variable et étaient entièrement financés par des annonceurs qui payaient 900 francs en échange d'une page dont le graphisme était géré avec la complicité de Gilles Mahé et de Gérard Caillat. De plus, *Gratuit* était « distribué dans des « lieux modernes et nerveux », musées, galeries, librairies ou magasins de mode », comme le sont *Point d'ironie*, et *Free* (Domino, Christophe, *Gilles Mahé – Monographie*, Paris, Jean-Michel Place, 2004, p. 126).

³⁶⁹ Pour une liste complète des artistes et des publications, voir l'annexe 2 à la suite de l'entretien avec Carrie Pilto et Hans-Ulrich Obrist sur le *Point d'ironie*.

Pour son numéro spécial, Parr a choisi de faire un grand poster « vignetable », c'est-à-dire que d'un côté on retrouve une photo de gâteaux sous forme de petits cochons roses, et de l'autre, on retrouve une grille reprenant soixante-quatre des cent soixante images du livre. Les petites vignettes, étant toutes détachables par un trait pointillé, permettent de s'affranchir de la forme donnée du poster et aussi de recréer ses propres juxtapositions.

S'il a été possible à l'artiste de jouer aussi facilement des relations formelles de son œuvre, c'est qu'elle était reproductible. L'idée que Parr met en avant dans son livre soutenait l'idée de facilité et de rapidité de la consommation actuelle, et l'imprimé n'était-il pas le *medium* idéal pour donner corps à celle-ci ? Le *Point d'ironie*, par la qualité du papier qu'il utilise et par son mode de distribution — numéros disposés en piles dans des supports à journaux gratuits ou en amas sur des tables — se présente, comme toute cette presse facile d'accès, en un objet commun qu'on prend d'abord parce que gratuit, qu'on regarde et qu'une fois consommé, on jette, recycle, ou que parfois, dans un souci de conservation du temps présent, on archivera soigneusement avec une multitude d'autres publications du genre.

De son côté, l'exposition présentait essentiellement les différentes images sous impression laser. « Fast food, fast photos » notait succinctement mais intelligemment Justin Paton dans *Art New Zealand*³⁷⁰. Des tirages lasers étaient d'ailleurs proposés à bas coûts pour qui était intéressé à en obtenir un exemplaire.

Toutefois, l'exercice de cette mise en relation des formes n'était pas sans risque pour le contenu. L'accrochage n'étant pas supervisé, chacun adaptait l'exposition à l'espace qu'il détenait. Ainsi, entre autres, les exposants de Dublin, Copenhague et Proprad en Slovaquie, cherchèrent par choix à faire un accrochage très près du livre. À Ottawa, on opta plutôt pour l'accrochage sous forme de grille car, selon Andrea Kunard du Musée canadien de la photographie contemporaine, l'impact visuel était ainsi plus puissant. À Auckland, Nouvelle-Zélande, ce n'est pas non plus le livre qui semble avoir inspiré l'accrochage. D'après Mary Hoheland, directrice de la galerie hôte, « l'exposition était cohérente avec le livre, mais on sentait tout de même dans le livre une plus grande orchestration. Les images apparaissaient dans un jeu de miroirs, de réflexion, de correspondance. Dans l'ouvrage édité, chaque image

³⁷⁰ Justin Paton, « Auckland, Autumn Dairy », in *Art New Zealand*, Autumn 1998, p. 34.

fonctionnait de pair avec l'image de la page opposée, alors que dans l'exposition, leur installation était plutôt aléatoire.³⁷¹»

Il en fait de même dans le numéro de *Point d'ironie*. D'un côté la présentation sous forme de poster, de l'autre sous forme de grille, et le caractère détachable des petites images de celle-ci, rappellent peut-être en partie le contenu du livre, mais ils n'en gardent pas l'arrangement. Parr s'est amusé à reprendre comme matériau ses images et il les a fait sortir du caractère dual des pages, d'une certaine façon imposé par la forme livresque. Ainsi, la sélection des soixante-quatre images de la grille, soit le tiers du nombre total, a imposé une nouvelle composition. Seules quelques-unes des images ont été mises à côté de leur répondante. Peut-être comme un jeu — et en cela résiderait la subtilité des pointillés — Parr propose-t-il au spectateur de retrouver les paires et à défaut de fabriquer les siennes propres ? Un jeu donc, sous forme de récréation — au sens de faire du nouveau à partir du même. Un pied de nez à sa propre démarche, comme si Parr nous disait : « je me suis servi d'images pour faire un livre qui me donna l'idée d'une exposition et qui me permit de faire ce poster. Que ferais-tu de ces images ? Elles sont à ta disposition, saisis-toi en et fais-en jouer, toi aussi, les relations ! ».

Ainsi la récréation n'est pas sans risque pour le livre. À chaque nouvelle forme s'ajoutant, notre expérience de la première est modifiée. La récréation impose à chacun des éléments de s'inscrire dans l'œuvre totale et, bien souvent, elle anéantit la hiérarchie temporelle qui imposerait un privilège à l'une ou l'autre des formes.

À ce propos, dans les commentaires recueillis auprès des exposants, à la question : « l'exposition était-elle une bonne promotion pour le livre ? », Andrea Kunard d'Ottawa répondait que cette question était pour elle aussi difficile à répondre que celle de savoir quel était le premier : l'œuf ou la poule ? En cours de route, le motif de l'exposition s'était donc perdu. Le Musée canadien de la photographie contemporaine s'intéressant plus à l'aspect photographique, et son contact étant Magnum, il aura donc peut-être eu une tendance à minimiser le livre et à mettre l'accent sur son intérêt, comme en témoignent à la fois l'accrochage (la grille) et le

³⁷¹ Tous ces propos ont été recueillis suite à l'envoi d'un questionnaire aux différents lieux d'expositions. Sur les 19 envois faits, nous avons reçu 10 réponses dont 6 étaient à peu près complètes et 4 nous annonçaient leur incapacité à répondre, l'équipe ayant changé entre temps. Nous avons mis le questionnaire envoyé en annexe1 à la suite de l'article *Entretenez vos relations !*.

communiqué de presse dans lequel il n'est fait mention du livre qu'à la dernière ligne. Mais dans cette réponse, on voit à quel point les diverses formes recrées peuvent apparaître imbriquées et non-hiérarchisées³⁷².

b. Multiplication, création : Vasarely et les multiples

Cette même imbrication se retrouve aussi dans les multiples. Œuvres d'art conçues dans l'idée d'une diffusion plurielle, les multiples ont été envisagés par plusieurs artistes comme une possibilité d'expérimenter des techniques industrielles. C'est d'ailleurs cette fabrication de masse qui permet d'identifier l'objet, l'œuvre, comme multiple. Les multiples ne sont en effet pas voués pour exister comme des objets uniques mais plutôt comme des éditions — en quantités illimitées ou prédéterminées — et dont aucune occurrence n'a plus de valeur que la précédente. Avec le multiple, toutes les reproductions d'une même œuvre sont équivalentes.

L'idée de multiples n'est pas nouvelle. On peut la renvoyer aux diverses tentatives de joindre l'art à l'industrie menées par la Morris & Co., le Bauhaus, le mouvement de Stijl, les constructivistes russes, etc. Mais il faut attendre les années 1950-60 pour pouvoir réellement parler de multiples. À cette époque caractérisée comme l'âge d'or de cette pratique, différents artistes se sont lancés dans la production d'œuvres s'apparentant à un objet tridimensionnel et édité en nombre. Les éditions MAT, par exemple, ont ainsi contribué au développement et à la diffusion des œuvres multiples (de Spoerri, Joseph Albers, Man Ray, Carl Gerstner et même Duchamp avec ses Rotoreliefs en 1964³⁷³). L'art ne consistait pas dans l'objet lui-même mais dans l'idée qui sous-tendait leur arrangement. Le fait de dupliquer l'œuvre comme un objet issu d'un système de reproduction standardisé a aidé à forger l'idée que les objets d'art multiples ont une valeur équivalente les uns par rapport aux autres.

³⁷² Dans le même esprit, à la question « pensez-vous que l'ouverture du livre en une exposition dans une quarantaine de villes était une bonne façon pour diffuser le livre ou pensez-vous plutôt que l'exposition a rapidement pris le dessus sur le livre ? », l'éditeur Dewi Lewis n'a pu nous donner qu'une demi-réponse : « oui et non, le livre et l'exposition fonctionnaient bien ensemble. »

³⁷³ D'après Spencer, Charles, « Postberlin Preoccupations », *Studio International*, vol. 184, n° 947 (« Multiple Supplement»), sept. 1972, p. 95. cité in Delleaux, Océane, *op. cit.*, p. 46.

Vasarely et la récréation

À la même période, Vasarely a lui aussi développé toute une production multiple et a aussi laissé des écrits éclairant la réflexion qu'il avait développée quant à son travail.

Les œuvres de Vasarely étaient conçues comme des éléments d'ornementation qui devaient être exposées chez un particulier ou encore dans des bâtiments ou espaces publics. Un même objet énoncé se traduit chez Vasarely en « fonctions-tableaux », « fonctions-tableaux d'exposition », « fonctions-murales », « fonctions-polychromes », « fonction-sculpturales ». Pour Vasarely, toutes ces formes ont un même départ, le petit format. « Le petit format en composition pure constitue le départ de la re-création des multiples bidimensionnels, tels les albums de planches, les tapisseries ou même les grands formats³⁷⁴ » et les formats peuvent être extensibles ou compressibles.

Vasarely centra sa conception du multiple sur cette idée de re-création que nous avons aussi abordé chez Parr. Pour Vasarely, la récréation s'inscrit autour de la mise en place d'un « alphabet plastique » et d'une « méthode permutacionnelle ». L'artiste du multiple est un scénariste qui met en place une partition, qui pose des constantes et qui encourage, par la multiplication sous différentes combinaisons, à sortir l'œuvre de sa démarche artisanale et de son accès limité. L'œuvre multiple doit être, dans la logique d'une œuvre plurielle, « à la portée d'une vaste communauté³⁷⁵ ». Pour y parvenir, l'œuvre doit être envisagée à travers un « prototype-départ » qui sera multiple et non unique au moment de sa matérialisation. Ce n'est alors pas la rareté de l'œuvre qui déterminera sa valeur mais la rareté de la qualité qu'elle représente.

Mais comme Vasarely l'indique en 1962, un certain rapport ambigu, erroné d'après lui, s'est installé face au multiple parce qu'il nécessite d'abord la mise en place d'un prototype sur lequel reposeront tous les clones. « Techniquement parlant, si je dis que la valeur plastique est l'égale d'un prototype original et d'une pièce « recréée » ou en « série », le fait de vendre cent fois plus cher l'original que la série diffusable n'est pas dû à ma cupidité, mais à la croyance aveugle du collectionneur en la valeur d'une chose faite par la main de l'artiste. Remarquons les sens différents des deux « valeurs » : le mien, valeur purement plastique, celui de l'acquéreur, valeur marchande d'un beau et rare objet.³⁷⁶ »

³⁷⁴ Vasarely, Victor, *Plasti-cité. L'œuvre plastique dans votre vie quotidienne*, Paris, Casterman, 1970, p. 104.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 102.

³⁷⁶ *Ibid.*, p.106-107.

Ce rapport est possible parce qu'il y a le « prototype-départ » qui devient œuvre première pour le collectionneur. Pour celui-ci, le multiple n'est conçu que dans une conception négative de la dérivation, la multiplication et l'accès élargie à l'œuvre étant moins précieux, et ce malgré la signature, que cette première occurrence³⁷⁷. Il oublie que le multiple est pensé et conçu comme ne renvoyant qu'à lui-même, et qu'il cherche à « échapper à la valorisation de l'original traditionnel³⁷⁸ ». Il fait appel, comme l'aurait noté Benjamin, à ce qui réactive l'ancienne fonction culturelle.

5.3.2.3. La matrice et le motif

Ces dernières réflexions de Vasarely nous amènent à revenir sur les fonctions de la matrice et du motif dans la dérivation. Commençons par distinguer les deux. Nous observerons ensuite leur fonctionnement dans la production du produit dérivé commercial mais aussi chez certains artistes comme par exemple, Annette Messager ou General Idea.

Les matrices sont des formes tri-dimensionnelles sans contenu. Réceptacles, elles permettent de décupler la production sans que le travail créatif ne soit trop exigeant. La matrice correspond à l'objet, le support, sur lequel l'image sera ensuite reproduite. Cette image sera ce que nous qualifierons de motif³⁷⁹. Les motifs sont ces éléments reproduits et appliqués sur la matrice. Une des acceptions données par Étienne Souriau précise que « le motif est une forme unitaire qui se répète ou se développe³⁸⁰ ». Ce sens est dans la définition de Souriau associé à l'élément décoratif mais nous pouvons l'élargir et supposer qu'il s'applique à toute forme iconique répétable, reproductible. Nous pouvons par ailleurs ajouter que pour donner lieu à la dérivation, c'est à la rencontre du motif et de la matrice que l'énonciation se produit. Dans le cas des multiples, matrice et motifs sont liés l'un à l'autre dans le prototype qui, comme nous l'avons vu donne lieu à cette forme multipliable.

³⁷⁷ On peut noter que le même phénomène se produit avec les différentes rééditions. Comme si avec le temps, les premières sont plus authentiques et qu'elles deviennent dès lors toujours plus recherchées que les suivantes.

³⁷⁸ Berger, René, *La Mutation des signes*, Paris, Denoël, 1972, p. 95.

³⁷⁹ Terme équivalent ce que Jean-François Robic nomme l'« image-pattern » dans son texte « Diffusion et reproductibilité » (Robic, Jean-François, *op. cit.*, p. 32).

³⁸⁰ Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/ PUF, 1999, p. 1033.

a. Propositions de matrices à « *Museum Expressions* »

Comment s'opère donc cette rencontre entre matrice et motif dans le cas des produits dérivés ? Depuis leur avènement, la production des produits dérivés a tellement augmentée, en volume comme en variétés, qu'il existe dans plusieurs pays des salons du produit dérivé (en France, le salon est « *Museum Expressions* » ; en Grande-Bretagne, la « *Spring Fair* » de Birmingham ; en Italie, « *Museum Image* » et aux États-Unis, « *Artexpo* ») où chaque année des éditeurs, designers ou manufacturiers venant de tous les pays³⁸¹ proposent aux différents responsables de musées divers produits³⁸² ou matrices qui pourront ensuite être vendus au public.

La matrice joue un rôle central dans le développement des produits dérivés. Elle est dans certains cas une « forme qui marche », une forme qui a déjà été reprise à maintes occasions et qui n'est parfois pas spécifique au produit dérivé d'art. Ce sera le cas des matrices présentées à *Museum Expressions* par *Belgium's Best*[®] qui proposait toute une gamme de chocolats et autres confiseries dont l'emballage peut être adapté au logo ou à l'image voulue. Ou encore des *Post-it « Art »* (produits par 3M innovations) sur lesquels l'œuvre pourra être reproduite. À partir de la matrice, il ne reste en effet plus qu'à apposer la reproduction d'une œuvre (complète ou en partie) que l'éditeur ou encore le musée (il s'agit bien souvent d'une décision prise par le conservateur, l'administrateur ou le responsable commercial de la boutique) choisira pour « prolonger la qualité de l'offre du musée ou du monument³⁸³ ». Cette œuvre choisie, souvent déclinée sur plusieurs produits, pourra être considérée comme le motif.

Mais ce passage par une matrice anonyme et commune n'est pas nécessaire au produit dérivé. Tous les produits dérivés ne sont pas standards. Il arrive que le musée cherche à innover et à créer une gamme de produits propres à une œuvre, à une collection, à une exposition. Ainsi, à Philadelphie on proposa, pour la Grande exposition sur Degas qui eût lieu de février à mai 2003, des pâtes, des sucettes et savonnettes reprenant la forme ou l'image des danseuses de Degas. Mais, comme le faisait remarquer Selina Fellows lors des tables rondes du salon *Museum Expressions* (Paris, janvier 2004), ce ne sont pas tous les musées qui peuvent se permettre de créer leur propre gamme de produits, qui peuvent se permettre de développer eux-mêmes des matrices prêtes à recevoir les éléments iconiques choisis. Un nouveau produit

³⁸¹ À titre d'exemple, *Museum Expressions 2004* comportait en tout 154 exposants. Le communiqué de presse indiquait par ailleurs que le salon devait accueillir près de 5 000 visiteurs dont 40 % venant de pays autres que la France.

³⁸² Le produit étant ici l'objet fini dans lequel matrice et motif sont fusionnés.

³⁸³ Sylvie Grange (présidente de l'Association générale des conservateurs des collections publiques en France), cité in Kergreis, Françoise, *op. cit.*, p. 26.

n'est pas synonyme de nouveaux clients et bien que le lancement de ce produit puisse permettre au musée d'offrir une nouvelle image (de nouvelles images) de sa collection, il est onéreux et comporte une certaine part de risque que bien des musées ne peuvent assumer. Le musée qui crée ses propres matrices demeure toujours face à une incertitude quant au succès de ces nouvelles formes auprès du public.

b. Jeux de motifs chez Annette Messenger et General Idea

Annette Messenger n'a pas créé de nouvelles matrices mais elle a usé d'ingéniosité pour donner à ses œuvres le caractère du motif, lui permettant de les reproduire sur divers supports et de leur donner des formes variées. L'exemple que nous allons développer ici est principalement celui d'un numéro de *Point d'ironie* mais nous allons aussi aborder quelques autres travaux qui découlent eux aussi d'une re-énonciation sous forme de dérivation.

Le Point d'ironie d'Annette Messenger

Fonctionnant comme un rappel de l'exposition *On apprend pas à un vieux singe à faire la grimace*³⁸⁴, le *Point d'ironie* d'Annette Messenger présente certaines pièces y étant exposées. Sur la première page, on retrouve l'annonce, le titre, mais aucune indication de lieu, de date, d'heure. Le titre est repris, sur la dernière page, en un peu moins d'une dizaine de langues différentes, le japonais, l'anglais, l'espagnol, l'allemand, le chinois, etc. Dans l'entre-deux, quelques images de poupées qui, bien que fantastiques, ne manquent pas de développer un bestiaire proche à l'homme. Des reconstitutions faites à partir de bas, de peaux d'animaux, de crayons, etc. Des poupées correspondant aux œuvres exposées. Rien qui au départ n'appartienne au domaine de l'image. C'est le geste mettant en œuvre la reproduction qui rend possible ce panorama visuel.

51. Annette Messenger, *Point d'ironie* n° 5, avril 1998

52. Annette Messenger, *Point d'ironie* n° 5, avril 1998

³⁸⁴ L'exposition s'est tenue en 1998 au musée des arts d'Afrique et d'Océanie, à Paris.

Ce *Point d'ironie* suit une habitude chère à l'artiste dont une partie de la production consiste à créer des œuvres autonomes et multiples. En effet, comme dans les livres d'artistes d'Annette Messenger collectionneuse, il fonctionne sur l'idée d'accumulation et de succession d'images récupérées. Ses livres, construits sur le mode du montage de clichés, mettent en scène différentes images en noir et blanc cernées d'un léger dégradé. L'agencement de celles-ci permet de construire un sens externe à ce que les images seules proposent³⁸⁵.

Le *Point d'ironie* d'Annette Messenger aurait pu être envisagé tel un petit catalogue duquel ne serait ressorti qu'une succession de poupées se référant aux installations suggérées par leur mise en espace. Toutefois, de par sa confection, une reprise de figures reproduites et leur redistribution, il se rapproche plus des petits livres de l'artiste que de ses installations. Pris isolément, sans connaissance de l'exposition, le *Point d'ironie* devient parfaitement autonome. Il a même été, selon les dires de Carrie Pilto, utilisé comme papier peint. Le *Point d'ironie* de Messenger « n'est pas une publicité, c'est une frise [...] Messenger reprend des éléments qui sont dans son expo mais ils sont présentés différemment. Il y a un travail de réflexion fait sur cette présentation.³⁸⁶ ».

L'œuvre devient motif

L'œuvre référence est celle exposée, la publication en est dérivée. Le geste de reprise distingue donc de l'œuvre de référence le *Point d'ironie* car il est second dans la production d'Annette Messenger. Elle choisit certains objets de l'exposition qu'elle décide de reproduire dans l'espace du *Point d'ironie*. Ces figures qu'elle ré-active sont des motifs, des icônes répétables. Et même si Annette Messenger a installé dans le même espace cette phrase « on n'apprend pas à un vieux singe à faire la grimace », le texte peut très bien fonctionner en dehors de l'intertextualité installée entre l'exposition et le proverbe. Il peut, tout comme le motif participer à la construction de l'autonomie de l'énoncé produit.

³⁸⁵ Il ne faut pas prendre l'expression « lecture externe » dans un sens strict, mais plutôt comme une création de sens fondée sur l'entre-relation d'éléments distincts.

³⁸⁶ D'après un entretien avec Hans-Ulrich Obrist et Carrie Pilto datant du 14 janvier 2003, voir annexe 2.

Enfin, ce qui nous encourage à situer ce *Point d'ironie* du côté de la dérivation et non du côté du témoignage, c'est qu'Annette Messenger a aussi décliné ses installations sous d'autres formes dérivées³⁸⁷ dont, par exemple, le petit livre *Mes Ouvrages* édité à l'occasion d'une exposition à l'église Saint-Martin du Méjan d'Arles et qui reprend sous format papier les multiples agencements de dessins, écritures et photographies de cette exposition.

Pour Annette Messenger, comme « dans l'art populaire, l'image ne perd rien de son caractère précieux à être multipliée, au contraire, elle n'en est que plus opératoire comme le sont les litanies, les incantations.³⁸⁸ »

AIDS de General Idea

On retrouve aussi une forte utilisation du motif chez General Idea. Comme le constate Océane Delleaux dans sa thèse³⁸⁹ :

« Le motif AIDS initial rouge-vert-bleu a engendré de multiples ré-impressions ultérieures pour des installations d'affiches dans les musées, pour des affichages dans les rues et dans les transports en commun des grandes villes. [...] L'image rouge-verte-bleue AIDS est aussi apparue sur la page de couverture du numéro de novembre de la revue *Ontario Dental Association* et celle du n° 4 du 22-29 juillet 1992 de la revue *JAMA (the Journal of American Medical Association)*. Elle a pris la forme d'un insert *AIDS stamps*, soit quatre planches de timbres non-gommés intégrés au n° 15 de la revue *Parkett* la même année. [...] L'image a été appliquée sur des carrés de tissu chenillé noirs et blancs *AIDS* en 1994 [...] et sur un t-shirt *AIDS* en 1994-1996³⁹⁰. »

53. General Idea, *Imagevirus* (Posters), 1989

³⁸⁷ Nous devons par ailleurs indiquer que dans ces modes d'énonciation autoréférentiels, l'artiste n'est souvent pas seul face au geste de reproduction. En fait, bien des projets nécessitent une collaboration, ne serait-ce que financière, pour pouvoir voir le jour. Mais l'association d'un artiste à une maison d'édition, à un manufacturier ou à une institution ne détermine pas l'énonciateur. Dans le cas de ces œuvres reproduites, réactivées, sous d'autres formes, c'est ici l'artiste qui en assume la charge aussi bien qu'il l'a fait pour l'œuvre initiale. Ce cas de figure est présent chez Annette Messenger mais il l'est aussi chez bien d'autres artistes comme, par exemple, Martin Parr.

³⁸⁸ Grenier, Catherine, *Annette Messenger*, Paris, Flammarion, 2000, p. 43.

³⁸⁹ Delleaux, Océane, *op. cit.*, p. 187-188.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 187-188.

General Idea s'était fortement inspiré du motif créé par les lettres LOVE de Robert Indiana (1966) et leurs destins furent assez similaires, ne se limitant pas à leur aspect graphique. En effet, le LOVE d'Indiana, d'abord une huile sur toile, a lui aussi été reproduit par l'artiste sous la forme de sculptures, de sérigraphies, de cartes de Noël pour le MoMA (1964-1965), de timbres (1973), etc. N'étant protégé par aucun copyright, LOVE a par ailleurs été reproduit par d'autres sous la forme d'affiches, de t-shirts, de carpettes, de tasses et de presse-papiers. Le motif a par ailleurs été traduit en hébreu (AHAVA) pour le Israël Museum's Billy Rosa Art Garden.

De même le motif AIDS de General Idea finit-il par échapper aux artistes. Ils le constituèrent donc comme un logo, que les institutions peuvent reprendre à la condition de ne pas le modifier et que le crédit soit attribué à General Idea. Un hôpital, entres autres, s'en servit pour des programmes de sensibilisation du public, il a aussi été employé comme arrière-fond pour un plateau télévisuel et il a fait quelques couvertures de magazines, etc³⁹¹.

54. Récupération du *LOVE* (1966) de Robert Indiana : programme pour Atari, par David H. AHL, 1976.

5.3.2.4. Recréation, sérialisation

En somme, tous les éléments que nous avons jusqu'ici observés dans le geste de dérivation sont à la fois marqués par une intention de recréation mais aussi par une intention de sérialisation. L'une et l'autre n'étant d'ailleurs aucunement en opposition. En effet, la recréation s'associe au geste de reprise des icônes de l'œuvre afin d'en diversifier les formes. Elle nécessite une dissociation entre le support, éventuellement la matrice, et le visuel, le motif. Cette dissociation passe par la reproduction qui peut être non-envisagée dans l'œuvre de départ et comme nous l'avons évoqué, ré-itérative, ou alors à l'opposé qui peut être envisagée dès le départ par l'artiste et être itérative. Le geste de reproduction sera alors associé à l'idée de multiplication. La sérialisation renvoie tout simplement cette idée de reproduction, de multiplication du même.

³⁹¹ D'après un entretien accordé par Joshua Decker, AA Bronson et Félix Partz à « General Idea », *Journal of Contemporary Art*, Spring-Summer 1991, vol. 4, n° 4, p. 51.

De plus, si nous cherchons l'intention qui se trouve derrière la dérivation, nous avons pu observer que dans la plupart des cas, il s'agit d'ouvrir l'œuvre au public le plus large et bien souvent en le faisant sortir du musée ou des espaces classiques d'exposition. Cette intention qui s'associe à la démultiplication des occurrences et des formes a souvent pour effet de désacraliser l'œuvre et d'ouvrir la dérivation à davantage de possibilités.

Enfin, nous terminerons cette section par l'analyse d'un exemple supplémentaire, celui de la récente production d'Arnaud Théval à la Garenne Lemot de Gétigné (Loire-Atlantique) qui nous permettra de mettre en évidence le rapport entretenu entre l'intention artistique, la situation de l'énonciation, la forme choisie et la reproduction, entre le fond et la forme que prend l'œuvre.

*Répliques. Scènes de braconnage, d'Arnaud Théval*³⁹²

Avec *Répliques. Scènes de braconnage*, Arnaud Théval prend d'assaut l'image du super-héros afin de réactiver les figures dormantes de la mythologie antique exposées à la Garenne Lemot. Le mythe moderne du super-héros agit en effet comme le revers d'un miroir et renvoie aux héros gréco-romains (Hercule, Enée, Achille, etc.) et au culte de l'Antiquité célébré par Lemot lui-même dans ses jardins à travers l'intitulé des lieux tel le rond-point de Diane, les statues, les fabriques (le tombeau à l'Antique, le temple de Vesta...) et les répliques de répliques de statuette et de vases de l'époque. Arnaud Théval propose une réponse contemporaine à la version néo-classique de Lemot. Il réinterroge notre relation au modèle et à ses copies à travers le super-héros et les marques de sa fabrique.

Qu'est-ce qu'un super-héros ? Le super-héros c'est la star absolue. Valeureux, il est une figure emblématique, indestructible et intemporelle. Mais le super-héros est aussi une icône type dont l'autorité, ce pouvoir moral instauré notamment à travers une série de valeurs exemplaires, passe par l'industrialisation du rêve. Il est une idole issue de la massification, de la (sur)médiatisation de son image et qui, malgré ses multiples apparitions, demeure singulière. Le super-héros n'est héros que parce que chacun le connaît et, au fond de lui, en reconnaît la puissance. Chacun en admet la force et en entrevoit toute la potentialité. Ce sont d'ailleurs pour partie les pouvoirs du super-héros qui, comme pour le héros antique, l'établissent en personnage d'exception.

³⁹² Ce passage est publié sur le site Internet de l'artiste sous le titre : *(Re)pli dans la réplique. Jeu de même pour fond et forme*. www.arnaudtheval.com/contrib.htm#bourget (site consulté le 17 juin 2007).

Au sens même du récit héroïque, un super-héros inconnu n'existe pas et ce même si le masque en fait une figure double (connu/inconnu, masqué/démasqué, héros/citoyen ordinaire). Un héros qu'on ne reconnaît pas devient inquiétant mais il intrigue suffisamment pour devenir ce personnage que la rumeur transformera peut-être en légende. La figure du super-héros est en effet relayée à travers un double traitement médiatique : dans la fiction, la plupart des médias se font le relais de la supposée réaction qu'a la population face aux exploits du super-héros ; dans notre monde, c'est le ouï-dire et la critique qui font du récit, de la fiction, et de son personnage principal un objet incontournable.

Le super-héros avec lequel joue Arnaud Théval est celui qui fait fantasmer chacun, individuellement. Et pourquoi pas moi ? Superman... Catwoman... Spiderman... Batman... Derrière un masque, un déguisement, une posture à adopter, être enfin à l'image de cet autre à incarner³⁹³. Être comme ces *luchadores* mexicains qui, arborant le masque en dehors du ring³⁹⁴, ont su créer le mystère et la fascination autour de la figure qu'ils représentent. Embrasser la fiction et devenir moi aussi héros. Pourtant, à chaque travestissement, de petits (ou de gros) glissements s'introduisent, marquant la différence, marquant la distance entre un modèle *in abstentia* (mais si bien connu) et sa réplique.

Ces personnages photographiés nous amènent à interroger l'originalité du héros et nous interpellent quant à la trivialité de ces figures du même qui se répètent, ici, dans un même temps et un même lieu.

Singularité, massification, répétition, multiplicité, nous voilà face à un vocabulaire de la reproduction. Les diverses œuvres de l'exposition présentent du point de vue de leur forme ces mêmes aspects. En effet, Arnaud Théval joue avec les formes et les supports. Il pose entre les images produites et leur mise en scène une distance qui induit un questionnement similaire à celui que soulève l'icône du super-héros.

³⁹³ Les scènes ont été faites avec le concours d'un groupe de collégiens de Clisson ainsi que de quelques habitants de la ville invités par la rumeur à participer aux séances de braconnage.

³⁹⁴ Quelques lutteurs de la *Lucha libre* mexicaine sont en effet devenus de réels héros au niveau national et notamment El Santo (1917-1984). Lors de ses apparitions publiques il porte toujours son masque de combat argenté, le même que l'on retrouve dans une bande dessinée éditée par José Cruz (parue jusqu'en 1987) et qui le représente en combattant de monstres et du crime organisé, ainsi que dans plusieurs films dans lesquels il joue son propre rôle.

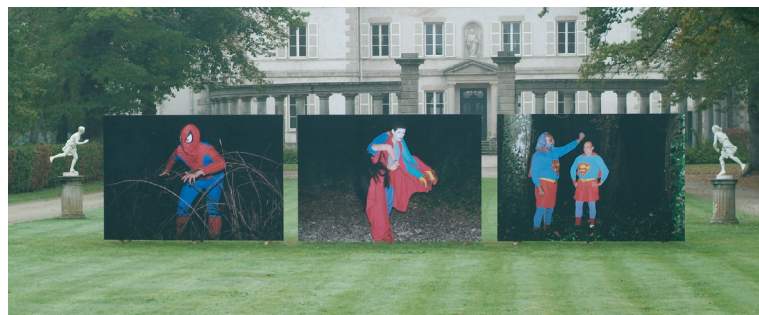
C'est en l'occurrence principalement autour de la pièce de *La salle des Icônes* que tout se concrétise. Arnaud Théval y présente sous vitrine une collection de vingt autocollants représentant une série de héros incarnés et rappelant par sa forme le jeu de rôle (qui comme le jeu *Magic* fait appel aux cartes) et l'icône industrialisée du héros moderne, de l'idole (cartes Panini de joueurs de foot en France et en Italie, de hockey au Canada, etc.). Par ailleurs, cet ensemble



d'autocollants est emballé et forme un petit objet tiré à cinq cents exemplaires. Une partie de ces « collectors », pour reprendre les termes de l'artiste, est présentée sous la vitrine, l'autre est disponible soit à l'accueil (sous la forme emballée ou non) pour le spectateur qui veut l'acquérir, soit dans les commerces de la ville de Clisson (disposée par petits paquets non emballés) pour tout collectionneur averti.

55. Arnaud Théval, autocollants de *Répliques*

Objet multiple, donc, mais objet surprenant car il est ambigu. En effet, comme nous venons de l'exposer, il prend une forme standardisée renvoyant à une production industrielle de figures emblématiques. Et puis il est créé, du moins en partie, avec le même matériau visuel que celui qui compose le reste de l'exposition. On observe, par exemple, que les photographies de l'installation sur la pelouse de la Garenne Lemot (un triptyque sur palissade composé de trois panneaux de 240 x 350 cm chacun) apparaissent aussi dans la série des autocollants de même que certaines des figures des trois salles de la villa, la salle des porteurs, la salle des icônes et la salle de jeu (l'affolement des Dianes).



56. Arnaud Théval : Pallissades de *Répliques*, à La Garenne Lemot
240 x 350 cm chaque panneau

Dès lors, compte tenu de son caractère trivial, de sa petite taille et de son accessibilité, cet objet serait-il second ? En dehors de la vitrine, devrait-il être considéré comme un simple objet et non comme une œuvre ? Ce qui importe ici c'est qu'Arnaud Théval envisage cette collection comme une œuvre à part entière qui dialogue pleinement avec les autres pièces exposées. Il propose une image qui se répète sans se poser la question de l'original, et sans se soucier de l'imposant *hic et nunc* de l'exposition. L'objet, distribué en dehors du site de La Garenne Lemot, souligne en effet l'enjeu que représente l'exposition de l'œuvre et interroge sous un angle différent la position de l'amateur d'art. L'adolescent convié aux prises de vues et le citoyen invité par un « appel à super-héros » lancé dans la ville n'étaient pas que modèles, ils sont aussi pour Arnaud Théval énonciateurs de son œuvre. La diffusion d'autocollants par petits paquets et jamais dans leur ensemble chez les commerçants de la ville invite l'amateur à sillonner la ville pour se construire sa propre collection ou alors, elle l'incite, comme un « teaser », à se déplacer vers l'exposition afin de compléter sa collection et de rétablir l'échange qui s'établit entre les icônes acquises et les autres œuvres exposées. Tout est tissé de façon à donner une autre orientation à l'approche de l'art et de l'œuvre : la figure du super-héros en fond, les autocollants et, sur place, les icônes en version XXL, ou encore une salle de jeux vidéos.

Si nous considérons le geste de répétition des icônes posé par Arnaud Théval du point de vue de son énonciation et non de sa technique, nous pouvons l'envisager en termes de dérivation. Il ne s'agit toutefois pas ici d'une dérivation en diachronie et menant à l'objet dérivé classique (celui que nous rencontrons habituellement au sortir des expositions et produit dans un temps différent de celui de la production de l'œuvre) mais d'une dérivation en synchronie. Les différentes formes, qui donnent lieu aux différentes œuvres, sont toutes pensées dans le temps de création de même que l'est la multiplicité de l'« objet dérivé ». En considérant l'image comme une figure singulière, comme un motif en tant que tel, et non directement



57. Arnaud Théval, *L'Affolement des Dianes* (salle de jeu avec PLV)

comme l'œuvre en elle-même, il n'est plus besoin de se restreindre à un seul support, à une seule matrice. Arnaud Théval n'hésite pas à jouer de cette possibilité. Il isole ses super-héros et les (ré)inscrit sous différentes formes renvoyant à chaque fois à un dispositif historique ou actuel de présentation du héros : un tirage numérique sur une toile de 300 x 510 cm monté sur un châssis en bois pour la scène des porteurs (en référence à la

peinture académique du XIX^e siècle) ; des images animées présentées sur écran plasma, deux PLV — publicités sur le lieu de vente (tirages sur carton découpés en silhouettes) de 110 x 130 cm, un jeu vidéo interactif pouvant se jouer en réseau dans la salle de jeu ; un tirage numérique sur support adhésif contrecollé sur un support métallique de 210 x 140 cm dans la salle des icônes et une collection de vingt autocollants de 6,5 x 8 cm.

Le point de départ de cette construction itérative se dresse peut-être dans ce constat : « toutes mes images ne sont pas nécessairement des œuvres », mais « la construction d'œuvres portant un sens différent peut se faire à partir d'une même image³⁹⁵ ». De même que l'icône du super-héros s'est construite à travers la multiplication de son image et à travers sa médiatisation, l'œuvre, comme une icône peut elle aussi se construire sur cette figure de la récurrence. C'est du moins le (re)pli qui s'insinue subtilement en sous-texte de l'exposition. Le rabattement des deux pans que constituent le fond et la forme instaure un voisinage duquel émerge une babylone construite dans une idée du même et sur le même. D'ailleurs, le héros gréco-romain auquel cette exposition d'Arnaud Théval fait écho a traversé le temps et nous donne sa version actuelle, un super-héros teinté de reprise néo-classique. Le héros est référentiel, il n'est plus un mais plusieurs, éventuellement démultiplié. Il apparaît et réapparaît, à nous de le suivre et de comprendre que, modèle nécessairement fragile, il est le même et pourtant à chaque fois différent.

³⁹⁵ Propos d'Arnaud Théval recueillis par l'auteure le 26 septembre 2006.

5.3.3. La récupération

Si nous avons considéré la dérivation comme une recréation de l'œuvre, ou du moins de ses icônes, la définition que nous donnons de la récupération n'en est pas loin, si ce n'est qu'au-delà du geste de reproduction un sens précis, un nouveau discours est conféré à l'œuvre reproduite. Mais la récupération c'est aussi un certain rapport à l'œuvre reproduite. Ironie ou révérence, lorsque l'énonciation se produit sous cette forme, c'est souvent pour faire appel à la symbolique derrière l'œuvre et pour faire fonctionner une éventuelle intertextualité que cette œuvre est reprise. Enfin, dans le geste de récupération, il y a aussi un certain rapport au temps, qui s'établit en référence à un déjà-là ou, dans certains cas, qui se trouve être anticipé. Ce rapport temporel peut d'ailleurs être acquis, donné, mais il est plus généralement saisi, remettant alors en cause les règles établies quant au droit d'auteur et de l'économie du copyright.

Pour débiter ce chapitre, nous allons d'abord présenter un exemple, celui de *La Joconde* de Léonard de Vinci et les différentes formes de récupération que l'œuvre a pu connaître. Cet exemple nous permettra de mieux situer comment l'œuvre reproduite se transforme en servante d'un autre discours.

5.3.3.1. Du nouveau discours

L'exemple de La Joconde

« *La Joconde* est une œuvre dont le fonctionnement est en quelque sorte dédoublé. D'une part, l'œuvre singulière de la main de Léonard de Vinci, celle que l'on voit (si mal) quand on se rend au Louvre. D'autre part, l'œuvre type de l'art pictural de masse, dont on peut disposer d'occurrences multiples, variées, attrayantes, amusantes³⁹⁶, et parmi elles, celle spéciale et si profonde qui consista à lui mettre des moustaches, avant d'en revenir à l'« original » (*L.H.O.O.Q. rasée*).³⁹⁷ »

³⁹⁶ Parmi ces occurrences figurent toutes les cartes postales, posters, produits dérivés divers reprenant eux aussi *La Joconde*.

³⁹⁷ Pouivet, Roger, *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2003, p. 32.

Ce premier exemple résulte des altérations de l'œuvre réalisées par Duchamp. Une reproduction de *La Joconde* (Léonard de Vinci, vers 1503-1506) sur laquelle de petits traits de crayons ont été portés au visage de la Mona Lisa. Duchamp lui a apposé des moustaches et une barbichette. Sous la reproduction, on note un petit jeu de lettres « L.H.O.O.Q. », impliquant l'attitude du modèle et contaminant complètement la lecture qui aurait pu être faite de la reproduction. L'objet original est pourtant là, tout à fait reconnaissable et l'auteur de l'opération se fait connaître. Son but est simple, désacraliser l'icône culturelle que représente *La Joconde*, la rendre triviale. Il s'agit là d'une production dadaïste des formes qui aime nier, provoquer, qui se veut iconoclaste. Un peu plus tard Duchamp présentera dans un geste de renvoi à l'original : *La Joconde rasée*. Posant dès lors sa première Joconde (LHOOQ) comme référence à celle sans moustache ni barbichette.

58. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919

59. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q. (rasée)*,
13 janvier 1965

Deux autres exemples viennent aussi illustrer la récupération de *La Joconde* à partir de sa reproduction³⁹⁸. L'un émane d'un geste graphique, d'un geste de marketing, l'autre d'une intention artistique.

³⁹⁸ On peut aussi envisager en ce sens les pièces 1919/1930 et 1930/1919 de Jérôme Saint-Loubert-Bié présentées en introduction.

Le premier est celui de la couverture d'un livre³⁹⁹, *La nouvelle renaissance*⁴⁰⁰, de Philippe Lentschener et publié au Cherche midi⁴⁰¹. L'espace visuel de cette page d'appel est divisé verticalement en tiers. Sur les deux tiers du bas, le tableau de Léonard de Vinci est repris jusqu'à la bouche de Mona Lisa. Juste au-dessus de celle-ci, le tableau s'interrompt (la coupure n'est pas nette ni très droite. On dirait plutôt une feuille coupée, déchirée manuellement) pour laisser place à une tête plus jeune, plus actuelle, une photographie que l'indication du copyright identifie comme étant une photographie de Louis Vincent. Le visage photographié est posé sur un fond blanc. Le titre, pour sa part, est apposé en lettres majuscules au-dessus de la reproduction de *La Joconde*, dans le premier tiers inférieur. Le titre est justifié à gauche, ses trois mots occupant chacun une ligne distincte. Le nom de l'auteur est quant à lui indiqué vis-à-vis du « La » et aligné par la droite avec la fin de « Renaissance ». Le nom de la maison d'édition, Le Cherche midi, est centré au bas de la page. L'utilisation de la reproduction de *La Joconde* permet dans cet exemple-ci de jouer entre le titre et, ce pour quoi *La Joconde* figure en tant qu'emblème, la Renaissance. La rupture établie au niveau du visage insinue la nouveauté, elle suggère un deuxième moment qui est probablement celui dont parle le livre.

60. *La nouvelle renaissance* de Philippe Lentschener, publicité parue dans *Le Monde*, mai 2004.

³⁹⁹ Plusieurs livres reprennent *La Joconde* en couverture dont notamment le célèbre *Da Vinci Code* de Peter Brown (Paris, éd. Jean-Claude Lattes, 2004), sur lequel figurent les yeux de la Mona Lisa et l'annonce du mystère qu'ils évoquent. Nous avons choisi de n'aborder qu'un seul exemple pour éviter la redondance.

⁴⁰⁰ Lentschener, Philippe, *La nouvelle Renaissance*, Paris, Cherche midi, 2003.

⁴⁰¹ Dans un premier temps, j'ai pris connaissance de ce livre à travers la publicité faite de celui-ci dans *Le Monde* en mai 2004. Je ne l'ai pas lu, voulant limiter mon analyse à l'effet provoqué par le montage de la page titre. La publicité était en noir et blanc. Finalement, commençant mon analyse, j'ai eu envie de voir le livre, d'avoir une idée plus précise de son sujet, d'observer si un jeu de couleurs s'ajoutait à l'effet de montage et de prendre note des indications données quant à la couverture. La couverture est monochrome imprimée sur un papier blanc cassé. Mis à part l'effet d'eau que peut proposer la couleur turquoise utilisée, la couleur n'a pas d'effet précis sur cette composition de Benoit Raynert (indication trouvée sur la quatrième de couverture par la mention « Couv. : Benoit Raynert »).

Le second exemple que nous voulons présenter est celui d'une affiche produite par les Guerrilla Girls⁴⁰², ce collectif regroupant des artistes, des écrivaines, des réalisatrices et reconnu pour son engagement contre la censure, le racisme, l'homophobie, les conflits militaires et l'inégalité des sexes⁴⁰³. Établies à New York en 1985, les Guerrilla Girls ont écrit plus d'une cinquantaine de textes qu'elles ont publiées sur une grande variété de supports : autocollants, tracts, cartes, t-shirts, gommes à effacer et affiches. L'affiche qui nous intéresse détourne *La Joconde* mais celle-ci est isolée en tant que figure singulière et bâillonnée d'une feuille de vigne. Mona Lisa a été agrandie et imprimée sur un format de 3 m x 3 m. Elle représente le

tiers droit de l'affiche. À sa gauche, on peut lire le texte suivant : « First they want to take away a woman's right to choose. Now there censoring art⁴⁰⁴ » qui revendique une autre place pour les femmes dans le milieu de l'art. L'affiche a été disposée en 1991 sur dix panneaux d'affichage dans la ville de New York.

61. Guerrilla Girls, *First they take away a woman's right to choose. Now there censoring art*, 1991.

Cet exemple, comme le précédent, ne doit pas être confondu avec une énonciation sous forme de dérivation. En effet, le propos dans tous ces cas n'est pas une apposition des icônes sur l'affiche, ou encore sur le livre. Dans le cas de la dérivation « les *Jocondes* en noir, en couleur, sur papier, sur tissu, sur pellicule, éditées à cent, mille ou à des millions d'exemplaires se réfèrent toutes à l'original de Léonard de Vinci qui est à la fois le prototype et la caution⁴⁰⁵ ». Dans la récupération, l'œuvre se trouve toujours associée à une nouvelle situation énonciative. L'œuvre est au service d'un autre discours et les marques de ce déplacement se repèrent soit par son association à un texte non prévu par l'artiste, soit par une transfiguration du niveau iconique, soit par la conjonction de ces deux possibilités. Ainsi, l'œuvre pourra être associée à un slogan, à un logo, au titre ou encore au nom d'un auteur, d'un artiste, d'un produit autres que ceux de l'œuvre source. Elle pourra aussi correspondre à la transformation de certains éléments iconiques de l'image afin que la ressemblance demeure mais qu'il y ait malgré tout une certaine rupture entre cette nouvelle image et l'image source. Elle pourra être les deux à la fois.

⁴⁰² Les Guerrilla Girls ont détourné d'autres œuvres dont, en 1989, *La Grande Odalisque* de Jean Auguste Ingres (1814), à laquelle elles ont mis un masque de gorille, symbole de leur groupe. Cette figure est accompagnée du texte suivant : « *Do women have to be naked to get into Met. Museum ?* » (nous en reparlons plus loin).

⁴⁰³ www.guerrillagirls.com (site consulté le 23 janvier 2007).

⁴⁰⁴ « D'abord ils veulent enlever le droit d'une femme de choisir. Maintenant ils censurent l'art. »

⁴⁰⁵ Berger, René, *op. cit.*, p. 94.

5.3.3.2. Ironie et révérence

La re-énonciation de l'œuvre d'art sous forme de récupération est un phénomène assez récent. C'est en effet des artistes comme Marcel Duchamp et ses *Jocondes* transformées qui l'ont mise au goût du jour mais il faudra tout de même attendre la deuxième moitié du xx^e siècle pour que la pratique soit réellement identifiée et revendiquée comme telle, sous le nom de détournement, par l'Internationale Situationniste. Ce geste prendra d'ailleurs tout son sens dans la société dite post-moderne, comme un retour en arrière avec la volonté de créer la nouveauté, avec l'envie de s'approprier au présent les emblèmes du passé.

a. Le coup de grâce des situationnistes

Le détournement est pour les situationnistes le réemploi d'éléments artistiques préexistants dans un cadre entièrement nouveau. Dans le premier numéro de la revue *Internationale Situationniste*, un court texte l'explique en effet dans les termes suivants : « Détournement : s'emploi par abréviation de formule : détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu.⁴⁰⁶ » Le détournement est une façon de faire et, comme en témoigne Raoul Vaneigem, elle s'applique à tous les secteurs de la vie humaine :

« Au sens large du terme, le détournement est une remise en jeu globale. C'est le geste par lequel l'unité ludique s'empare des êtres et des choses figées dans un ordre de parcelles hiérarchiques. [...]

Il est désormais évident que :

- partout où s'étend le marais de la décomposition, le détournement prolifère spontanément. L'ère des valeurs consommables renforce singulièrement la possibilité d'organiser de nouveaux ensembles signifiants ;
- le secteur culturel n'est plus un secteur privilégié. L'art du détournement s'étend à tous les refus attestés de la vie quotidienne ; [...].⁴⁰⁷ »

⁴⁰⁶ Internationale Situationniste, « Définitions » in *Internationale Situationniste*, n° 1, 1958, p. 13. Cette première définition est suivie de ce passage : « Dans ce sens, il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l'intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l'usure et de la perte d'importance de ces sphères. »

⁴⁰⁷ Vaneigem, Raoul, *Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1999, p. 342-343

Dans le cadre étudié ici, la récupération correspond au détournement qualifié d'abusif dans le « Mode d'emploi du détournement »⁴⁰⁸ proposé dans la revue situationniste belge, *Les Lèvres nues*, par Debord et Wolman, en ce sens que c'est l'« élément significatif en soi [qui] fait l'objet⁴⁰⁹ » du détournement. Le détournement reprend, en totalité ou en partie, des œuvres existantes et les transpose dans un contexte tout autre, à l'aide de l'outil de reproduction, sans qu'en soit indiquée la source spécifique (comme c'était par exemple le cas dans le témoignage), et sans chercher à rester entièrement fidèle aux éléments iconiques de l'œuvre (comme dans la dérivation). On pille les œuvres du passé « pour aller de l'avant⁴¹⁰ ». Ainsi en appelait Asger Jörn en 1959 :

Soyez modernes,
collections, musées.
Si vous avez des peintures anciennes,
ne désespérez pas.
Gardez vos souvenirs
Mais détournez-les
Pour qu'ils correspondent à votre époque.
Pourquoi rejeter l'ancien
Si on peut le moderniser
Avec quelques traits de pinceaux ?
Ça jette de l'actualité
Sur votre vieille culture
Soyez à la page,
Et distingués du même coup.
La peinture, c'est fini.
Autant donner le coup de grâce.
Détournez.
Vive la peinture⁴¹¹.

⁴⁰⁸ Debord et Wolman ont proposé dans *Les Lèvres nues* (n° 8, mai 1956) un « Mode d'emploi du détournement », dans lequel ils situent deux types de détournement, un mineur, l'autre abusif. Le détournement mineur est celui dont l'élément détourné « n'a pas d'importance propre et qui tire donc tout son sens de la mise en présence qu'on lui fait subir. » C'est celui-ci qu'on retrouve dans les premiers collages cubistes. Des fragments extérieurs à la peinture y sont insérés mais le sens des éléments récupérés n'est pas primordial. Chacun des petits bouts de journaux n'a pas d'importance particulière, un autre aurait tout aussi bien pu faire. Le détournement abusif est celui dont l'élément est détourné parce que significatif. L'élément « tirera du nouveau rapprochement une portée différente » (*ibid.*, p. 4).

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 4

⁴¹⁰ Wolman cité in Bourriaud, Nicolas, « Sous la pluie culturelle », dans *Sonic Process. Une nouvelle Géographie des sons*, Paris, Centre Pompidou, 2002, p. 112.

⁴¹¹ Jörn, Asger, « Peinture détournée », in *Vingt peintures modifiées par Asger Jörn* (catalogue d'exposition), Paris, galerie Rive gauche, mai 1959, n.p. et repris Jörn, Asger, *Discours aux pingouins et autres écrits*, Paris, École nationale des beaux-arts, 2001, p. 214.

b. La symbolique de l'œuvre récupérée

Comme nous l'avons vu, le geste de récupération n'est pas uniquement un geste artistique. Si le détournement situationniste nous permet d'en saisir les fondements, il est ancré dans son temps et prend ailleurs d'autres aspects. Parler de détournement pour une appropriation non-artistique pourrait d'ailleurs sembler contradictoire avec l'idée même du geste artistique et de ses intentions. La valeur de l'œuvre reproduite dans la récupération artistique ou non-artistique n'est en effet pas la même. Non seulement le détournement garde la force rhétorique de l'œuvre mais il se conçoit aussi comme un véritable pouvoir critique, ce que la récupération non-artistique ne prend pas réellement en compte. Et pourtant, la récupération est, comme le dit Bourriaud, « une des figures de la civilisation de la postproduction⁴¹² ». Qu'elle soit ou non artistique, ce qui intéresse dans l'énonciation sous cette forme c'est le sens apporté par l'œuvre reproduite et la possibilité d'en jouer qui s'associe à sa reproduction. Dans la récupération, il y a une volonté (critique ou non) de création d'effet.

L'une des principales forces de la récupération sera d'ailleurs « fonction directe de sa reconnaissance, consciente ou trouble, par la mémoire⁴¹³ ». En effet, comme toute énonciation, la récupération implique un minimum de deux interlocuteurs, un énonciateur et un énonciataire, le spectateur. Devant l'œuvre récupérée, ce dernier devra être en mesure d'identifier le geste de re-énonciation, de reproduction, pour que l'acte de récupération soit réellement efficient (il en était de même pour le témoignage ou la dérivation). Sans la reconnaissance de l'œuvre, le spectateur se trouve impliqué dans un système imagier où l'intertextualité induite par la reproduction perd toute son influence.

⁴¹² Guilla, Anna, « La reprise d'une œuvre existant peut aujourd'hui s'effectuer dans un espace idéologiquement et esthétiquement neutre. Entretien avec Nicolas Bourriaud », dans *Et Re !, La Voix du regard*, n° 18, automne 2005, p. 85.

⁴¹³ Debord et Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, mai 1956, p. 4.

Couvertures de livres

On retrouve le phénomène référentiel qu'est l'intertextualité dans l'utilisation des reproductions d'œuvres sur les couvertures de livres. Les premières illustrations de couvertures étaient spécialement faites pour le livre, comme elles le sont encore pour la grande majorité des livres jeunesse. Ainsi, sur l'édition de 1962 en Livre de Poche⁴¹⁴ de *Le Petit Chose* d'Alphonse Daudet⁴¹⁵, un jeune homme vêtu d'une redingote mauve et s'avancant est tracé à coups vifs de pinceaux. Derrière lui, bien moins défini, est dessiné un petit groupe de militaires devant un café, le tout donnant sur un fond légèrement verdâtre. Sur un autre Livre de poche, publié en 1966, *Climats* d'André Maurois⁴¹⁶, l'illustration est beaucoup plus expressive. L'avant plan présente le croquis au fusain d'un homme mains au visage et semblant pleurer. À l'arrière-



62. Alphonse Daudet, *Le Petit Chose* (1962)
et André Maurois, *Climats* (1966)

plan, et en transparence, un homme et une femme habillée de blanc évoluent de dos dans le sens opposé à ce premier personnage. À cette période, à aucun moment, l'illustrateur n'était indiqué. Ce n'est que quelques années plus tard, au début des années mille neuf cent soixante-dix, que l'illustrateur sera identifié.

En fait, ceci est peut-être lié au fait que tout au long des années mille neuf cent soixante, le graphisme des livres était effectué par quelques-uns qui travaillaient, non pas comme pigistes, mais comme employés d'une maison d'édition. L'édition de poche doit ainsi son esprit graphique actuel principalement à Pierre Faucheux⁴¹⁷ qui travaillait dans les années mille neuf cent soixante pour « Le Livre de Poche » (Hachette). Ce dernier réalisa cent treize couvertures dans la seule année 1964, l'année suivante il en a conçu cent quatre et ainsi de suite jusqu'au milieu des années mille neuf cent soixante-dix. Pierre Faucheux mit aussi en place l'identité visuelle de la collection « Point » pour le Seuil et il fut ensuite responsable des couvertures aux éditions Jean-Jacques Pauvert ainsi que pour les collections « L'Évolution de l'humanité » et « Spiritualités vivantes » chez Albin Michel.

⁴¹⁴ La collection Livre de Poche est éditée par la Librairie générale française (LGF).

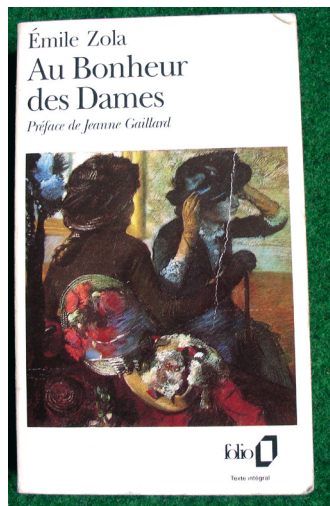
⁴¹⁵ Daudet, Alphonse, *Le Petit Chose*, Paris, LGF, coll. Livre de Poche, 1962.

⁴¹⁶ Maurois, André, *Climats*, Paris, LGF, coll. Livre de Poche, 1966.

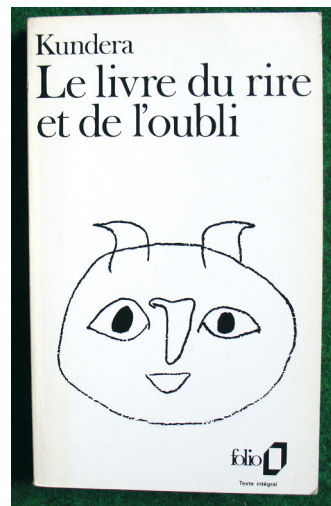
⁴¹⁷ À son propos : Pierre Faucheux, *propos, textes et témoignages*, recueillis par Marie-Christine Marquat, Paris, Cercle de Paris, 1995.

Parmi les couvertures importantes de Faucheux se trouvent celles qui présentent des œuvres de Proust, non plus en illustration, mais par la photographie d'éléments préexistants aux livres, celle de pages des manuscrits de l'auteur qui venaient d'être déposés à la Bibliothèque nationale de France. Ces couvertures pourraient en quelque sorte être considérées comme un premier exemple de ré-appropriation, à l'aide des techniques de reproduction, d'éléments préexistants pour illustrer une couverture livresque, la récupération de l'œuvre d'art dans ce contexte ayant rapidement suivi.

Aujourd'hui on ne compte plus les exemples de livres dont la page couverture est illustrée par une œuvre d'art. Les romans sont illustrés de reproductions de tableaux figuratifs : un détail de « Chez la modiste » de Degas pour *Au Bonheur des Dames*⁴¹⁸ de Zola, la « Tête de faune » de Picasso pour *Le livre du rire et de l'oubli*⁴¹⁹ de Kundera, un détail de « Les Épines rouges » d'Odilon Redon pour *En rade*⁴²⁰ de Huysmans⁴²¹. Les titres présentés plus tôt ont eux aussi renouvelé leurs couvertures avec des reproductions d'œuvres pouvant illustrer le propos du récit : sur l'édition de 1997 de *Le Petit Chose* de Daudet figure une reproduction de « Autoportrait » de Samuel Palmer (env. 1826), sur l'édition de 1999 de *Climats* de Maurois, un détail de « Portrait de mon fils » de Henri Martin. À chaque fois le contenu figuratif de l'image sera choisi en fonction de sa capacité à installer le lecteur dans l'ambiance du récit.



63. Détail de *Chez la modiste* d'Edgar Degas pour *Au bonheur des dames* d'Émile Zola



64. *Têtes de faunes* (1948) de Picasso pour *Le livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera



65. Détail de *Les Épines rouges* d'Odilon Redon pour *En rade* de J.K. Huysmans

⁴¹⁸ Zola, Émile, *Au bonheur des dames*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980 [impression de 1994].

⁴¹⁹ Kundera, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985 [impression de 1995].

⁴²⁰ Huysmans, J.-K., *En rade*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1984 [impression de 1991].

⁴²¹ Les livres ici mentionnés sont édités en format poche dans la collection Folio. Sauf *Climats* de Maurois, édité chez LGF.

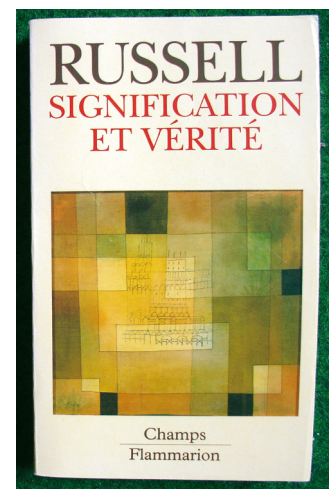
Pour ce qui est des essais ou des livres théoriques (en philosophie, en sciences humaines et sociales, en arts ou en sciences), on notera un autre choix de reproductions. En effet, la grande majorité est illustrée par des reproductions d'œuvres « modernistes » et ce même pour des ouvrages écrits à une toute autre période (avant le début du XX^e siècle ou encore aujourd'hui). À titre d'exemple, prenons l'édition de *Critique de la raison pure*⁴²² de Kant chez GF-Flammarion (édition de 1987, parue dans la collection Folio en 1998). Le livre, pourtant édité pour la première fois en 1781, est, pour cette version en format poche, illustré par la reproduction de « Autour d'un point » de Kupka, un tableau monumental qui fut peint de 1920 à 1930. Un autre exemple peut être celui de *L'image interdite* d'Alain Besançon⁴²³ (dont le texte a été publié en 1994 par Fayard et repris en format poche par « Folio essais » en 2000) illustré par la reproduction du « Pressentiment complexe » de Malevitch (le tableau date de 1928-1932). L'édition de *Signification et Vérité*⁴²⁴ de Bertrand Russel, toutefois, est illustrée d'un tableau contemporain à sa rédaction, les deux datant de 1940. Cette édition, publiée dans la collection « Champs » chez Flammarion (la première édition française date de 1969 mais l'impression — qui correspond à l'année de refonte de la couverture que nous analysons — est de 1990), présente en couverture une reproduction d'« Architecture polyphonique » de Paul Klee.



66. *Autour d'un point* de Frantisek Kupka pour *Critique de la raison pure* de Kant



67. *Pressentiment complexe* de Kasimir Malevitch pour *L'image interdite* d'Alain Besançon



68. *Architecture polyphonique* (1940) de Paul Klee pour *Signification et vérité* de Bertrand Russell

⁴²² Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, Flammarion, 1987 .

⁴²³ Besançon, Alain, *L'image interdite*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1994 [impression de 2000].

⁴²⁴ Russell, Bertrand, *Signification et vérité*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1969 [impression de 2000].

Mais quelle est la motivation de ce geste de re-énonciation de l'œuvre d'art dans une édition qui ne porte *a priori* aucunement sur l'œuvre reproduite ? Pourquoi tel ou tel choix ? Pourquoi telle période ? Quel intérêt peut-il y avoir dans ces associations reproductions/livre ? En effet, on n'appose pas n'importe quelle image à côté d'un texte si on veut donner au lecteur une certaine idée de celui-ci. Les éditeurs cherchent vraisemblablement à créer une cohérence dans l'association.

On pourrait être tenté par une analyse simpliste du phénomène en observant uniquement que, dans certains cas, les éléments iconiques (une dame essayant un chapeau, une calèche avançant) sont représentatifs des personnages ou d'une scène de l'histoire proposée dans le livre. Mais cette analyse ne justifierait pas le choix de tel tableau plutôt que de tel autre présentant des icônes semblables. Elle n'expliquerait pas non plus le choix d'œuvres plus abstraites et qui dès lors ne présentent pas d'éléments iconiques immédiatement associables au texte. Il y a bien autre chose qui incite à la re-énonciation d'une œuvre en particulier. Nous croyons que l'œuvre est en fait reproduite pour le sens qu'elle colporte. Et plus spécifiquement pour ce qu'elle représente à un niveau symbolique : une mythologie, une période, un état d'esprit.

Ainsi pourrait s'expliquer l'usage d'œuvres modernistes pour illustrer des écrits « théoriques ». Dans la première moitié du ^{xx}e siècle, plusieurs peintres se sont en effet attelés à théoriser leur vision de la pratique artistique. Ils ont cherché à exposer ce qu'était pour eux une forme, une ligne, un plan, ils ont essayé d'expliquer comment envisager l'espace, la lumière, et même l'univers. Ces écrits théoriques répondaient par ailleurs à une certaine volonté de synthèse qui décroisonnerait les différents faire et les différentes manières d'appréhender le monde, qui permettrait à tous les arts — de la peinture à la musique, au théâtre, en poussant jusqu'aux arts décoratifs — de rencontrer les sciences — des mathématiques à la physique, à la biologie, etc. Cette volonté de synthèse n'était pas que théorique, elle était aussi appliquée. En fait, les écrits théoriques correspondent à la rationalisation écrite d'une pratique artistique menée en parallèle. Et, aujourd'hui, les différents tableaux « modernistes » sont les emblèmes les plus accessibles de cet état d'esprit.

Ce n'est plus l'œuvre qui compte mais ce qu'elle représente, ce qu'elle prend comme signification aux yeux du spectateur. Et dans le cas de la récupération de l'œuvre moderne sur un ouvrage théorique, c'est comme si l'œuvre n'était plus que le symbole de la possible synthèse entre art et théorie, comme si elle n'était plus que symbole de rationalité. Sa composition — qu'elle propose ici une ligne noire, là une courbe et plus loin un plan et trois points — n'a pas vraiment d'importance si ce n'est qu'elle se rattache à une idée générale, préconçue, associée à cette forme plastique. Elle laisse transparaître des réalités autres, non explicitement indiquées⁴²⁵, non absolument intrinsèques à l'œuvre (certaines pouvant s'être acquises au gré du temps), mais qui sont centrales au geste de reproduction ici commis.

Le symbole

Ce qui intéresse dans la récupération c'est la valeur symbolique que présente une œuvre. Ironie et/ou révérence, l'œuvre est ré-énoncée dans un nouveau cadre afin que celui-ci puisse jouir des symboles associés à l'œuvre.

La différence que nous formulons ici est importante. Nous n'envisageons en effet pas l'idée de symbole au sens d'éléments figuratifs répondant à un code stéréotypé, comme il est souvent entendu en histoire de l'art. La récupération ne repose pas sur un usage figuratif du symbole. Que le lion qui figure dans le tableau soit de manière implicite signe de noblesse, force, dieu ou diable, etc. ne ferait que nous renvoyer à la question subséquente du « et pourquoi ce lion-ci plutôt qu'un autre ? » Le symbole doit plutôt être observé non pas en tant que signification seconde, cachée, des motifs iconiques de l'œuvre, mais dans un sens plus général, englobant, en tant que signe d'un processus de construction et de reconnaissance de l'œuvre générale, en tant que re-présentation dont la composition et la lecture possible induisent un ensemble de conventions socioculturelles⁴²⁶.

⁴²⁵ Anne Souriau ajoute à cette idée que le symbole est précisément ce « qui lui [à l'œuvre] fait comme une sorte de halo spirituel, d'auréole. » (Souriau, Étienne, *op. cit.*, p. 1327).

⁴²⁶ C'est ainsi que nous pouvons entrevoir dans cette façon d'aborder la récupération, non seulement le sens englobant des formes symboliques telles qu'envisagées depuis Cassirer, mais aussi celui d'un signe qui dépend « d'une convention, d'une habitude ou d'une disposition naturelle de son interprétant ou du champ de son interprétant », pour reprendre l'acception peircienne du symbole. En effet, bien que certains situent le symbole au niveau secondaire — iconographique chez Panofsky, il n'y a aucune raison de ne pas l'entrevoir comme s'étendant aussi au niveau iconologique — qui correspond plus précisément à l'idée d'une compréhension des formes symboliques. Comme l'indique Peirce, le symbole « ne peut pas indiquer une chose particulière ; il dénote un genre de chose. [Il est de plus], lui-même un genre et non une chose singulière ». Ainsi, on ne peut considérer le symbole comme répondant seulement au niveau iconographique, il dénote bien plus. Il s'inscrit dans le niveau iconologique qui correspond lui aussi à un système de conventions et d'habitudes, qui répond à une association d'idées générales, préconçues s'étant développées par « l'usage et l'expérience » (les citations sont de Peirce, Charles Sanders, *op. cit.*, (8.335) p. 32, (2.301) p. 165).

C'est ce double caractère du symbole que Jacques Rancière expose ainsi : « Un symbole est d'abord un signe abrégé. On peut le charger de spiritualité et lui donner une âme ; on peut, au contraire, le rabattre sur sa fonction simplificatrice. Mais les deux ont un noyau conceptuel commun qui autorise tous les déplacements⁴²⁷. »

Aujourd'hui, cette pratique de la couverture illustrée par une reproduction d'œuvre d'art est, comme nous l'avons déjà indiqué, plus que coutumière. Nous pouvons donc très bien envisager qu'à terme, pour le spectateur, certaines œuvres seront associées à un texte, à un personnage, à un auteur bien différents de ceux que l'œuvre originale proposait⁴²⁸. La récupération provoque en effet, contrairement à la relation entretenue par le témoignage à son origine, un déracinement volontaire par rapport à la référence⁴²⁹. En fait, si dans la récupération le symbole associé à l'œuvre est conservé et même entretenu, l'artiste, le titre et le lieu d'exposition ne sont que très rarement cités ou alors ils le sont mais dans une forme tellement secondaire que le spectateur devra fournir un effort particulier pour les retrouver à moins que son savoir antérieur lui permette d'emblée de reconnaître l'œuvre.

5.3.3.3. Rapport au temps

Si l'on peut par ailleurs parler de réinvestissement de la valeur symbolique d'une œuvre à travers sa reproduction, c'est que le geste posé se situe dans l'idée de reprise d'une œuvre déjà-là. La récupération telle que nous l'avons envisagée jusqu'à maintenant se construit en effet par une ponction dans le temps passé. Elle impose un transport de l'œuvre, elle en nécessite un réaménagement. Mais puisqu'il y a déplacement vers le futur, l'œuvre, dans son rapport au temps s'en verra certainement bouleversée. De même, dans une société où la récupération devient pratique de plus en plus commune, pourquoi ne serait-il pas possible de tout simplement modifier le rapport temporel en anticipant le geste. Il y aurait dès lors deux possibilités de rapport au temps : l'une étant fondée sur la re-énonciation d'une œuvre déjà-là, l'autre, sur l'anticipation de la re-énonciation de l'œuvre.

⁴²⁷ Rancière, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 116.

⁴²⁸ Des associations sont déjà posées, comme par exemple celle du *Cri* de Munch et du *Horla* de Maupassant.

⁴²⁹ Ce déracinement n'est pas spécifique à la couverture livresque. On retrouve le même phénomène avec la publicité (l'œuvre sera associée à un produit, à une marque) et dans l'art (l'œuvre sera associée à l'artiste qui se l'approprie).

a. *Re-énonciation d'une œuvre déjà-là*

La majorité des récupérations se situent dans ce cas de figure. L'œuvre récupérée est en effet souvent, et comme dans tous les exemples que nous avons présentés jusqu'ici, une œuvre ayant déjà été activée par l'artiste et l'institution. C'est justement parce que l'œuvre avait déjà une vie et des attributs lui étant propres que celui qui procède à la récupération la choisira.

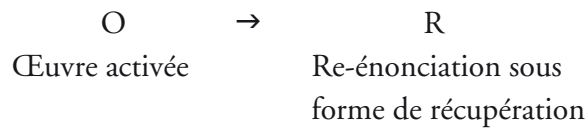


Schéma du rapport au temps

Nous avons en effet indiqué que la récupération n'est pas que reprise et que le geste posé peut avoir en retour une certaine influence sur l'œuvre et sa réception. C'est en ce sens que Duchamp a pu faire sa *Joconde* rasée parce qu'il avait d'abord détournée *La Joconde* « originale » avec des moustaches et une barbichette. Le geste n'était possible qu'après coup parce que l'œuvre, ou du moins sa reproduction, avait évoluée, parce qu'un nouveau sens découlait de la re-énonciation ? En effet, comme nous l'avons déjà évoqué, la récupération peut engendrer, en retour, une modification de l'appréhension de l'œuvre elle-même.

Exemple de réinvestissement du sens dans le temps : le Docteur Faustus

Nous allons analyser le réinvestissement du sens dans le temps à travers un exemple historique qui témoigne de l'influence que peut avoir sur l'œuvre sa récupération dans le cadre éditorial. Il s'agit de l'emploi d'une gravure de Rembrandt qui servit à illustrer les premières éditions du Faust de Goethe.

Au moment de son utilisation, l'eau-forte ne portait pas le titre *Docteur Faustus* que nous lui connaissons aujourd'hui. Ce titre remonte à l'association faite entre le personnage du tableau et celui du texte. Il n'est pas antérieur au XVIII^e siècle alors que la gravure a été réalisée en 1652. En fait, si nous reprenons les éléments iconographiques de la gravure, nous pouvons établir un lien entre ces derniers et l'histoire de cet homme qui « vendit son âme au diable pour satisfaire un insatiable désir de jouissance et une curiosité intellectuelle infinie⁴³⁰ ». Mais, si nous poussons un peu plus loin l'analyse, nous constatons que le sens que nous investissons dans chacun des éléments depuis sa récupération diffère de celui donné par Rembrandt.

69. Rembrandt, *Le Docteur Faustus*, vers 1652
Eau-forte, pointe sèche et burin. 21 x 16 cm
Épreuve sur papier japon doré

Le sujet traité par Rembrandt est celui d'une étude dans laquelle un homme, que l'on peut certainement associer à la figure, souvent peinte par l'artiste⁴³¹, du philosophe en méditation, suspend son geste pour observer une apparition « rayonnante comme un ostensor⁴³² ». Toutefois, que ce soit le docteur Faust ou, comme l'indique Pierre Boudon, « un « kabbaliste juif découvrant dans un miroir magique la vérité du Christ symbolisé par le sigle INRI⁴³³ », nous sommes en présence d'une allégorie de la création (démurgie, incarnation) et à ce thème nous pouvons référer la disposition d'ensemble⁴³⁴. » Par la mise en relation et la disposition de l'apparition et de l'homme à sa table de travail, de la fenêtre, du crâne, des

⁴³⁰ *Le Petit Robert des noms propres*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.

⁴³¹ Dans un document de travail intitulé, *La Chambre noire*, Pierre Boudon établit une analyse sémiotique et iconologique de la gravure de Rembrandt. Il se réfère à l'ouvrage de Horst Gerson, *Rembrandt et son œuvre* (Henri Veyrier, 1968) pour l'identification de la figure du personnage.

⁴³² Boudon, Pierre, *op. cit.*, p. 4.

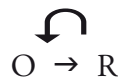
⁴³³ En note Pierre Boudon indique : « Je reprends ici une note de J. Foucardt dans son édition critique des *Maîtres d'Autrefois* d'E. Fromentin (livre de poche, 1965, p. 347) ; un article de *Oud Holland* cité (n° 1, 1964) traite plus particulièrement de cette hypothèse. L'inscription INRI est accompagnée des suivantes : ADAM TE DAGERAM ARMTET ALGA ALGASTINA, placées dans des cercles concentriques. »

⁴³⁴ Boudon, Pierre, *op. cit.*, p. 4.

rideaux, la représentation nous renvoie en fait à une double scène, physique et métaphysique, dans laquelle on peut projeter les figures antagonistes associées au thème du pacte : le Christ et Méphisto, pour Faust, ou encore celles du Juif et du Chrétien pour la Kabbale⁴³⁵.

Entre Faust et la gravure, la proximité iconique permet bien entendu l'association texte/image mais c'est surtout la proximité symbolique des deux œuvres qui permet leur interpénétration. On peut en effet supposer que sans ce symbole général, la récupération de l'œuvre n'aurait pas eu le même impact. C'est l'ensemble que constitue l'eau-forte qui permet au symbole général d'émerger. Pris séparément, les éléments iconographiques de la gravure (un homme, un crâne, une apparition...) auraient pu illustrer le texte mais peut-être n'auraient-ils pas remplacés, pendant quelques siècles, la signification première⁴³⁶.

La gravure de Rembrandt, sans son apposition au texte n'aurait jamais pris ni ce sens, ni ce titre. C'est le détournement qui a amené sur l'œuvre une nouvelle signification, nous conduisant à ne plus considérer la récupération dans un rapport au temps simplement linéaire, supposant un rapport simple entre l'œuvre et sa reproduction. La récupération implique une modification de l'œuvre dans l'après qui pourrait être schématisé selon les deux figures qui suivent :



$$O \rightarrow R \rightarrow O^1$$

Ces deux figures illustrent le rapport classique au temps dans la récupération.

b. Anticipation de la re-énonciation

Il existe par ailleurs depuis peu une nouvelle forme de récupération, que nous pourrions caractériser de récupération anticipée. Il s'agit de l'attitude copyleft qui, à la différence des récupérations non prévues par l'artiste, anticipe cette probable utilisation en autorisant à l'avance sous certaines conditions la libre copie, la libre diffusion et la libre transformation de l'œuvre.

⁴³⁵ Nous renvoyons au texte pour l'analyse complète.

⁴³⁶ Cette analyse nous renvoie à une hypothèse posée précédemment et qui suggérait que le choix de l'œuvre à détourner se fait non pas sur les éléments iconiques mais sur le symbole que l'œuvre incarne.

« Détourner » son œuvre est chez l'artiste un geste peu fréquent : prendre des éléments de son œuvre, les amener dans l'ailleurs, les apposer à un nouveau discours, leur rendre hommage, les tourner en dérision... il faut un certain recul pour être apte à briser l'enveloppe qui circonscrit l'œuvre qui n'a peut-être pas encore tout à fait trouvé son statut. Ce geste sera rarement posé par l'artiste lui-même qui sera plus souvent tenté par une dérivation car elle ne remet pas entièrement en cause l'œuvre et son concept.

L'attitude copyleft apparaît ainsi comme une possibilité d'ouverture, une brèche. L'artiste tend la main, il anticipe et donne son accord à une éventuelle récupération dans une société où la protection du droit d'auteur en est venue à oublier que l'art se nourrit de l'art (pour reprendre l'idée formulée par Malraux). L'œuvre sous licence libre s'intègre à une économie différente, elle remet en cause, par une idée de partage, le rapport à l'auteur, à la propriété mais aussi le rapport à l'idée. Choisir de mettre son œuvre sous une licence copyleft ne signifie toutefois pas abandonner ses droits d'auteur. Cela signifie plus spécifiquement offrir certains de ses droits sous certaines conditions. Celles-ci seront déterminées par l'artiste lui-même et en fonction de la licence qu'il choisira pour son travail. Il pourra ainsi, par exemple, choisir la licence *Art libre* ou encore choisir la licence *Creative Commons* et déterminer s'il veut que l'œuvre puisse être simplement reproduite telle quelle sans modification (dans ce cas la re-énonciation ne serait pas forcément récupération), puisse être reproduite et modifiée, ou encore reproduite mais simplement en partie (sampling), jamais dans son entièreté, etc. Ces licences permettent aussi de déterminer la portée de la reproduction (usage personnel, collectif, commercial ou non).

La licence *Art libre* indique ainsi qu'il est permis de diffuser librement les copies des œuvres sous cette licence, « modifiées ou non, quel que soit le support, quel que soit le lieu, à titre onéreux ou gratuit » si les conditions suivantes sont respectées. Il faut :

« 1 - joindre aux copies cette licence à l'identique ou indiquer précisément où se trouve la licence, 2 - indiquer au destinataire le nom de l'auteur des originaux, 3 - indiquer au destinataire où il pourra avoir accès aux originaux (originels et/ou conséquents). L'auteur de l'original pourra, s'il le souhaite, autoriser à diffuser l'original dans les mêmes conditions que les copies⁴³⁷. »

⁴³⁷ www.artlibre.org/licencephp/lal.htm (page consultée le 26 avril 2003) aussi paru dans la revue *Allotopie n°B* (Cesson-Sévigné, Éditions Incertain-sens, 2003).

Pour la licence *Creative Commons*⁴³⁸, il faut indiquer la paternité de l'œuvre ainsi que le type de partage des droits qui a été déterminé par l'artiste ayant mis son œuvre sous licence libre.

Cette possibilité de récupération ouverte aura peut-être toutefois pour effet de rendre stérile le geste d'appropriation dont l'idée centrale demeure, encore aujourd'hui, la subversion. Tout au plus la récupération pourra jouer sur la valeur prospective de l'œuvre, cette « puissance virtuelle de l'œuvre d'art [qui] serait porteuse d'une réserve d'avenirs⁴³⁹ ». Sans transgression, l'appropriation ne pourra être que différente, ramenant l'œuvre à cette idée d'inachevée (ou encore à cette idée d'œuvre commune, comme le suggère la licence *Art libre*) et non plus à celle d'extorsion.

5.3.3.4. Jeu économique : les droits et leur violation

La récupération a en effet, contrairement aux deux autres formes d'énonciations (témoignage, dérivation) un rapport fort au droit d'auteur⁴⁴⁰ car, bien que dans certaines situations les droits soient acquis (c'est en général le cas des récupérations faites par l'industrie), la récupération, du moins dans son pendant artistique, n'a que faire de l'autorité associée à l'œuvre.

a. Droits de reproduction acquis

L'œuvre d'aujourd'hui est en effet protégée par des droits d'auteurs ce qui implique que pour toute reproduction d'une œuvre, une autorisation doit être accordée par le détenteur de ces droits (l'artiste, une agence qui gère ses droits comme l'ADAGP⁴⁴¹ ou Magnum pour certains photographes, la descendance de l'auteur lorsque celui-ci est décédé, le musée propriétaire du tableau, le collectionneur, etc.⁴⁴²). Ces droits sont souvent onéreux, particulièrement en ce qui concerne les œuvres contemporaines, et c'est pourquoi un droit de reproduction gracieux est souvent donné pour toutes les énonciations de l'ordre du témoignage.

⁴³⁸ www.creativecommons.org (page consultée le 26 avril 2003).

⁴³⁹ Rieusset-Lemarié, Isabelle, *La Société des clones à l'ère de la reproduction multimédia*, Actes Sud, 1999, p. 32.

⁴⁴⁰ Ce qui ne veut pas dire que les deux autres formes en soient complètement détachées. Elle doivent bien entendu suivre ce que prescrit la loi dans ce domaine.

⁴⁴¹ Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques : www.adagp.fr/ (page consultée le 16 octobre 2005).

⁴⁴² Il existe un guide, *Le Kazachok* (Issy-les-Moulineaux, Kazachok, 2001) qui a été mis en place et édité par Nathalie Chouraqui et Sandra Ways. Il donne accès aux détenteurs de droits de plusieurs grands artistes (Warhol, Lichtenstein, etc.).

À travers les exemples que nous avons analysés jusqu'ici, celui du copyleft fonctionne sur cette idée d'accord donné par l'artiste bien qu'il évolue dans une économie parallèle à l'économie marchande, alors que celui des couvertures livresques, qui s'inscrit pourtant dans une économie classique, a un accès différent à la reproduction et au coût associé. Voyons comment fonctionne cette dernière situation.

Dans l'édition, et dans le choix des illustrations de couvertures, il y a, comme nous l'avons vu, un choix symbolique mais il y a aussi un choix économique qui s'impose : les maisons d'édition choisissent des reproductions d'œuvres auxquelles elles ont accès et dont l'acquisition des droits de reproduction n'implique pas un coût élevé ou n'implique tout simplement aucun coût. La différence se situe au niveau de la facilité d'accès aux reproductions qu'ont certaines maisons d'édition (Larousse, Taschen, etc.). En effet, celles-ci ont leur propres banques d'images dont bon nombre d'entre elles ont été acquises dans les années mille neuf cent soixante-dix. À cette époque, les musées français ont ouvert leurs portes et ont permis de faire des prises de vues des collections permanentes et temporaires. Les maisons d'éditions se sont alors constituées un fonds d'archives photographiques pour lesquelles les droits à payer sont maintenant tout à fait minimales⁴⁴³. Il est dès lors simple à ces maisons d'utiliser des œuvres dont les droits de reproduction leurs sont acquis.

b. Droits saisis

L'autre pendant de la récupération, plus habituel, est celui que l'on retrouvait déjà chez Duchamp mais que les situationnistes ont mis en avant : le geste consiste à se servir dans les productions du passé, sans en demander la permission et ce pour revoir l'œuvre au goût de son époque, pour la réinsérer dans un nouvel ordre discursif. Il évite la reprise citationnelle qui affirme l'autorité de ce qu'elle emprunte. D'ailleurs, lorsque nous mentionnons droits saisis, nous nous situons, bien entendu, dans le rapport commun alloué aux œuvres et à l'autorité du créateur. « Copier sans guillemets est une conduite suspecte, réprouvée par l'institution scolaire, parfois passible des tribunaux⁴⁴⁴. » Et dire « saisis » c'est prendre, malgré soi, le parti pris de la génialité de l'auteur et de l'originalité de son œuvre.

⁴⁴³ D'après une entrevue téléphonique faite le 2 avril 2003 avec Nathalie Bocher-Lenoir, responsable de l'iconographie chez Larousse. Ces remarques sont aussi valides pour le témoignage. Le choix des œuvres reproduites pour accompagner un texte sur tel ou tel artiste étant parfois fonction de ces banques et des droits de reproduction exigés pour l'œuvre en question. Pendant les rencontres proposées par le SNE au salon du Livre et l'art (« Avec ou sans illustrations de quoi seront faits les livres de demain? », table ronde du SNE, Nantes, 2002) Claude Frontisi nota qu'il avait rencontré ce fait au moment de l'édition son *Histoire visuelle l'art* éditée chez Larousse en 2001.

⁴⁴⁴ Burgelin, Claude, *George Perrec*, Paris, Seuil, 1988, p. 210.

La récupération qui se saisit des droits va à l'encontre de ce modèle. Le geste posé lors de récupération est perçu comme une profanation parce qu'on suppose qu'il porte atteinte aux œuvres mais il suffirait d'inverser le regard et d'y voir une simple continuité de l'œuvre dans l'histoire. Attitude post-moderne face au monde, ce rapport « rejoint directement la problématique de l'autorité en se construisant sur une inversion systématique de l'idéologie du droit d'auteur : dissolution de l'idéal romantique de génialité et d'originalité, triomphe de la réappropriation, du recyclage et de la transfiguration de l'ancien, prolifération des simulacres, processus ouvert, infini.⁴⁴⁵ »

S'agirait-il de la mort de l'auteur ? Il y a derrière cette forme d'énonciation un rapport certain avec cette idée principalement développée en littérature. Cependant, il faut ici l'envisager non pas comme une mort mais comme une transformation. L'auteur, l'artiste devient un passeur. Son nom⁴⁴⁶ n'aura peut-être plus le même écho dans le temps mais sa production, les formes qu'il a énoncées auront, elles, une répercussion de longue durée. Dans la récupération, « si l'auteur disparaît, c'est en se faisant reconnaître comme une pièce, dans un dispositif plus large.⁴⁴⁷ » L'œuvre reproduite établira ses repères dans le jeu de l'intertexte.

5.3.3.5. Trafic-déportation

En somme, si nous voulions caractériser la récupération nous pourrions considérer qu'elle fonctionne comme un trafic-déportation symbolique. La re-énonciation de l'œuvre est mise en place non seulement pour ses qualités iconiques ou indicielles mais, comme nous l'avons vu, pour ses attributs symboliques. Il y a sous cette forme de re-énonciation à la fois image trafiquée — entre l'œuvre et la reproduction il y a bouleversement du sens et des icônes ; simonie — commerce d'un objet pouvant être ou ayant été assimilée à une chose spirituelle ; circulation imposée — l'œuvre est re-présentée à travers sa reproduction dans des contextes qui lui sont tout à fait étrangers et exil de l'œuvre reproduite, dans son rapport à la référence.

⁴⁴⁵ During, Élie, « Appropriations », dans *Sonic Process. Une Nouvelle Géographie des sons*, Paris, centre Pompidou, 2002, p. 98.

⁴⁴⁶ Nicolas Bourriaud renvoie propriétaires et spoliés à un même débat autour de la signature : « La notion d'appropriation articule propriétaires et spoliés autour de la signature, autrement dit le moyen de production (de monstration publique) de l'objet. Produire signifie « faire avancer devant soi » : l'exposition survient lorsqu'une signature (un nom propre) permet de produire en public un ensemble de formes. » (Bourriaud, Nicolas, « Sous la pluie culturelle », dans *Sonic Process, ibid.*, p. 111).

⁴⁴⁷ During, Élie, *op. cit.*, p. 103.

5.3.4. Le temps de la reproduction et l'inachèvement de l'œuvre

« Ce qui est achevé, trop complet, nous donne sensation de notre impuissance à le modifier. »

Paul Valéry⁴⁴⁸, 1957

L'inachevé « n'appartient pas aux nobles sphères de l'Idéal ».

Claude Lorin⁴⁴⁹, 1984

Nous en arrivons maintenant à la conclusion de cette section. Après avoir évoqué les raisons nous ayant amené à observer la reproduction à travers l'énonciation et après en avoir développé les trois catégories observées, nous aimerions revenir sur le rapport à la référence dans lequel est inscrit un rapport au temps et aux différentes formes que peut prendre l'œuvre reproduite.

Les formes d'énonciation associées à la reproduction sont, comme nous l'avons vu, construites dans un rapport à la référence. Cette référence c'est l'œuvre originelle, que celle-ci soit antérieure ou non à la reproduction. Elle pose d'ailleurs dans l'énonciation, la re-énonciation, de l'œuvre d'art, un fort rapport au temps de la reproduction qui souligne, d'une certaine façon, l'intentionnalité associée au geste. En effet, bien que des similarités soient présentes dans le rapport au temps du témoignage, de la dérivation ou encore de la récupération (selon les formes, il peut fonctionner en synchronie ou en diachronie, il peut se situer dans le moment même de l'énonciation ou dans l'après), il s'associe à un motif différent et mène l'œuvre à de nouvelles formes de façon bien différentes.

⁴⁴⁸ Valéry, Paul, *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 375.

⁴⁴⁹ Lorin, Claude, *L'Inachevé*, Bernard Grasset, Paris, 1984, p. 12.

5.3.4.1. Rapport au temps

Revenons d'abord sur la façon dont le temps s'inscrit dans chacune des formes d'énonciation.

Nous avons situé dans le témoignage deux types de rapports au temps. Le plus commun est diachronique et correspond aux œuvres reproduites après coup. L'autre est synchronique et correspond la plupart du temps aux œuvres de l'action, à des œuvres éphémères. Mais comme nous l'avons évoqué, bien que la capture se fasse en synchronie, le geste de re-énonciation, c'est-à-dire la mise en avant de la reproduction, sera souvent fait *a posteriori*, donc, lui aussi en diachronie. Il existe alors une différence temporelle entre l'établissement de la trace et sa monstration. Cette différence sera d'ailleurs similaire pour l'œuvre présentée en diachronie. En effet, si l'on reprend l'exemple des banques d'images des grandes maisons d'édition françaises, leur catalogue est la trace constituée dans les années mille neuf soixante-dix, le récipient, des collections de cette époque. Aujourd'hui y sont puisées les images nécessaires à la re-énonciation. Dans le témoignage, le geste s'associe toujours à un principe de postériorité, et ce qu'il soit envisagé en synchronie ou en diachronie. D'ailleurs, c'est bien parce que ce geste de l'après est mobilisé que pourra s'établir la postérité de l'œuvre.

Pour la dérivation, nous avons aussi parlé de synchronie et de diachronie mais la différence ici est que le geste posé n'implique pas forcément cette idée de postériorité. C'est plutôt l'idée de multiplicité qui sera conviée. Dans la dérivation, comme nous l'avons vu, l'œuvre est associée au motif et à la matrice. Le motif sera soit extrait et reproduit de l'œuvre déjà-là, soit envisagé dès sa conception comme un élément reproductible. Dans le premier cas, nous parlerons de diachronie, l'œuvre et sa reproduction étant distincts l'un de l'autre au moment de l'énonciation, dans le second, de synchronie, l'œuvre et sa reproduction émergeant d'un même geste. Toutefois, bien que dans la diachronie il puisse y avoir une certaine antériorité de l'œuvre, le détachement qui s'opère donne à la nouvelle forme une autonomie qui empêche toute réelle possibilité de hiérarchisation entre l'œuvre et la re-énonciation. L'œuvre et sa re-énonciation sont distincts. L'idée n'est pas de rendre compte de l'œuvre mais d'en saisir le motif et de le reproduire sous une autre forme. Ainsi, une fois le motif déterminé, l'énonciation devient, comme dans la synchronie, productrice de multiplicité.

Cette idée d'un geste qui « se saisit de... » est aussi présente dans la récupération qui pourtant n'entretient pas tout à fait un même rapport à la reproduction. En effet, si dans la dérivation c'est la multiplicité qui prime, dans la récupération ce sera plutôt une histoire de mainmise symbolique. Et qui dit symbolique dit diachronie mais aussi dissociation non-complète entre l'œuvre et sa re-énonciation lorsque l'intertextualité fonctionne. La récupération est en effet en général construite dans un rapport diachronique au temps. Celui-ci ne sera toutefois pas établi dans l'idée d'une postérité de l'œuvre ni dans l'idée d'une multiplicité de ses motifs. La récupération est dans ses deux rapports au temps associée au ravissement et à la postérité, non de l'œuvre originelle, mais de la re-énonciation. Ainsi, dans l'attitude copley, est donné par anticipation le droit de reproduire, de transformer, au risque que l'œuvre première finisse par être oubliée derrière la re-énonciation. Dans la récupération, l'œuvre est saisie afin de servir un autre discours, une autre œuvre. De plus, comme nous l'avons évoqué, la récupération engendre une modification du rapport à l'œuvre première. L'œuvre n'est pas seulement nourrie, enrichie du même, comme ce peut être le cas avec le témoignage, elle est à chaque récupération revue, relue à l'aune de sa nouvelle forme.

5.3.4.2. L'inachevé

Diachronie et synchronie ont donc des façons à chaque fois différentes de s'établir dans l'énonciation. Mais, malgré ces différences, la reproduction inscrit l'œuvre dans l'inachevé, le *non finito*. En effet, chaque re-énonciation entraîne l'œuvre dans une variété de formes qui lui auraient été inconnues autrement. L'œuvre aurait été limitée à son unique présence, elle n'aurait pu être reprise par un autre ou encore par l'artiste lui-même. Guy Robert aborde ce thème dans son livre *Art et non finito*⁴⁵⁰ et il en élabore une grille taxinomique en trois volets : les œuvres inachevées⁴⁵¹, les œuvres incomplètes, et les œuvres continuées. Dans la première catégorie, il situe les œuvres qui ont été interrompues soit par décision de l'auteur comme dans le cas de plusieurs des sculptures de Michelangelo, soit par la force des choses (mort, etc.). Il situe aussi dans cette catégorie les œuvres qui portent un caractère d'inachevé explicite comme dans le cas des ébauches, esquisses, études, notes, etc. Dans la seconde catégorie, celle des œuvres incomplètes, Guy Robert y placera les fragments qui nous parviennent soit par décision de l'auteur comme peuvent l'être par exemple les mains sculptées de Rodin, soit de manière non intentionnelle comme ont pu nous parvenir certaines sculptures de la Grèce antique. Les ruines feront aussi partie de cette catégorie.

⁴⁵⁰ Robert, Guy, *Art et non finito*, Montréal, France-Amérique, 1984.

⁴⁵¹ Sujet auquel Claude Lorin consacre un livre, *L'Inachevé*, peinture sculpture, littérature, (*op. cit.*)

Enfin, et c'est dans cette catégorie que nous pourrions situer les œuvres ayant été ré-énoncées à travers la reproduction, Guy Robert aborde les œuvres continuées. Il en observe d'ailleurs trois types : les œuvres continuées dans leurs formes, continuées par d'autres et continuées par l'auteur lui-même. Tous ces types, mis à part peut-être le premier qu'il rapproche du cinématisme, de la variabilité, du programmable ou de l'aléatoire, ont été observés dans les analyses que nous avons posées jusqu'ici.

ŒUVRES INACHEVÉES	interrompues	par décision de l'auteur	- plusieurs sculptures de Michelangelo - la Huitième Symphonie de Schubert - romans abandonnés de Stendhal
		hors de l'intention de l'auteur	- l' <i>Énéide</i> de Virgil - l' <i>Art de la fugue</i> de Bach - le <i>Cirque</i> de Seurat
	explicites	- ébauches - esquisses - études - notes - mimétisme	- dessins de Goya pour ses gravures - Delacroix : Carnet du Maroc - Lavis et sanguines de Rembrandt - Carnets de Leonardo (textes et dessins) - Rodin s'inspirant de Michelangelo
ŒUVRES INCOMPLÈTES	fragments	par décision de l'auteur	- <i>Pensées</i> de Pascal, <i>Fragments</i> de Novalis - <i>Mains</i> de Rodin, <i>Pouce</i> de César - Séries de Schönberg, <i>Bagatelles</i> de Webern
		hors de l'intention de l'auteur	- le Satiricon de Pétrone - morceaux de frontons de temples grecs - la musique médiévale que nous connaissons
	ruines	- par érosion ou abandon - par vandalisme ou calamité - par accident ou cataclysme - par artifice ou reconstitution	- Machu Pichu - Acropole d'Athènes - Pompéi après l'an 79 - Jardins d'Adrien à Tivoli
ŒUVRES CONTINUÉES	par l'auteur	remaniées ou développées	- les <i>Faust</i> de Goethe - les <i>Cathédrales</i> de Monet - <i>Arcana</i> et <i>Déserts</i> de Varèse
	dans leurs formes	- variables - cinétiques - programmées - aléatoires	- œuvres permutables de Stockhausen ou Agam - les mobiles de Calder, <i>Microtemps</i> de Schöffer - <i>Lumia</i> de Wilfred ou <i>Polytopes</i> de Xenakis - œuvres stochastiques de Cage ou Queneau
	par d'autres	- sous directives - désapprouvées - restaurées - interprétées - adaptées - étudiées	- messe de Requiem de Mozart - romans de Kafka - la <i>Cène</i> de Leonardo à Milan - en musique, au théâtre, en caricature, etc. - en traduction, au cinéma, à la télévision - de l'éloge au pamphlet aux thèses, etc.

VII - Taxinomie de l'œuvre inachevée, incomplète ou continuée, tiré de Guy Robert⁴⁵²

⁴⁵² Robert, Guy, *op. cit.*, p. 257.

Si nous envisageons la reproduction comme processus d'établissement de cette continuation des œuvres, c'est que nous y retrouvons ce rapport au temps particulier que nous avons jusqu'ici observé. En effet, alors que les œuvres interrompues ou inachevées sont liées à un temps révolu, les œuvres continuées sont associées à un temps évolutif dans lequel la masse des reproductions ne peut aller qu'en augmentant. Il s'agit d'un temps sans fin, dans lequel l'œuvre se déploie au gré de ses nouvelles énonciations. D'ailleurs, d'après Guy Robert, « la continuation des œuvres d'art trouve dans une autre perspective son plus vaste champ, soit celui des innombrables lectures et des multiples commentaires⁴⁵³ », ce champ qui est, si l'on suit l'auteur, d'abord le propre de la tradition herméneutique mais que nous avons abordé sous son angle visuel à travers le témoignage. Il nous renvoie de plus à l'observation de Benjamin que nous avons précédemment soulevée, à propos de l'avènement de la reproductibilité de l'œuvre d'art par sa reproduction.

Il ne faut toutefois pas perdre de vue, devant cette idée d'œuvre continuée que chaque nouvelle occurrence est associée à un énonciateur (d'autres, l'artiste lui-même) qui insufflera, dans son geste, une intention qui impliquera des variances quant au type d'énonciation qu'il produira (témoignage, dérivation, récupération) mais aussi quant à la nature de son énoncé, de l'objet produit. Il faut en effet distinguer la continuation par l'artiste lui-même, qui engendrera une œuvre plus complexe, une œuvre aux formes multiples, etc. — mais un objet artistique tout de même — de l'énonciation par l'autre. Cette dernière, comme nous l'avons vu à travers les exemples illustrant les trois modes d'énonciation, peut être produite par un artiste (auteur), par un critique, un enseignant, un essayiste, ou encore par l'industrie. En fonction de l'énonciateur, la continuation de l'œuvre se trouvera alors dans deux champs distincts : celui de l'artistique ou celui du commercial, de l'industriel.

Jusqu'ici nous avons présenté de façon pêle-mêle ces deux champs de continuation de l'œuvre (l'artistique, le non-artistique). Ce parti pris a été choisi malgré les différences ontologiques que nous soulevons ici et que nous tenterons de développer dans la section suivante. Nous avons voulu mettre en avant les similitudes dans la façon de poser les énonciations et ce quels que soient les énonciateurs et pour bien mettre en évidence les échanges qui s'établissent d'un champ à l'autre. Si nous nous sommes intéressés à ces similitudes c'est qu'elles peuvent être productrices de confusion chez le spectateur, le récepteur. Doit-il sans cesse se demander : cette reproduction est-elle une œuvre ou non ? Dans l'espace de consommation dans lequel

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 255.

évolue l'œuvre reproduite cette question mérite réflexion. En effet, pourquoi à un moment donné la reproduction est-elle perçue comme artistique, alors qu'elle ne l'est pas, et à un autre moment, comme non artistique, alors qu'elle l'est ? On ne peut pas tout ramener à l'ignorance du récepteur. Poser la question du statut de l'œuvre à travers son énonciation nous amène en fait à une conclusion, celle de la confusion des formes. « Ceci est de l'art » est en effet un postulat valable dans l'une ou l'autre des sphères et qui renvoie l'œuvre reproduite à un statut indéterminé. S'il pose l'idée d'un contenu artistique, il n'engage pas la forme de son énonciation. Dans cet équivoque, les similitudes d'énonciation y sont pour beaucoup et, c'est dans le discernement de l'intention artistique ou non-artistique, de même que dans l'observation des différents cas de confusion que nous allons essayer d'analyser dans la prochaine section pourquoi toute œuvre reproduite n'est pas forcément objet d'art, ou à l'inverse, pourquoi n'est-elle pas simple reproduction, et ce même si tout semble y concourir.

SECTION III

Intention et confusion

« Ce brouillage du partage des rôles entre production et consommation, création et réception (on pourrait dire entre production et reproduction) fragilise du même coup deux modes traditionnels dans le champ artistique : en intention, l'auteur, synonyme de la clôture du sens de l'œuvre ; en extension, l'œuvre elle-même, qui perd ses limites physiques et temporelles. »

Élie During⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ During, Élie, *op. cit.*, p. 94.

Notre travail a été jusqu'ici, suite à une observation de la longue mise en place de l'usage actuel de la reproduction imprimée, d'établir une catégorisation des énonciations de l'œuvre reproduite à partir de l'existant. Nous avons ainsi mis en avant les ressemblances et différences entre le témoignage, la dérivation et la récupération, mais avons volontairement ignoré une frontière catégorielle préexistante. Cette frontière, centrale à l'idée même de reproduction de l'œuvre d'art, départit l'objet auquel nous nous sommes attardés en deux pôles, deux univers distincts : l'art et le non-art.

Nous avons déjà abordé cette distinction lorsque nous avons présenté les premiers textes traitant des possibilités de la reproduction (Baudelaire, Le Gray, de Laborde) et lorsque nous nous sommes attardés, avec Benjamin, Adorno et Horkheimer à distinguer l'art de l'industrie culturelle. Mais, volontairement nous n'avons pas établi de distinction entre ces deux univers dans la deuxième section. Nous avons en effet établi notre système catégoriel des formes d'énonciations à l'aide de la reproduction en mettant sur un même niveau d'analyse, en ne marquant jamais clairement la différence entre les objets s'inscrivant dans l'espace artistique et ceux ne s'y inscrivant pas. Cette distinction a pourtant une certaine importance pour l'objet produit puisqu'elle le renvoie à un système d'identité et de valeurs différent.

Mais comment se détermine, au-delà de l'introduction d'énonciations de mêmes types, la qualité artistique ou non-artistique de l'objet produit ? Il ne faut pas oublier que, dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de reproduire une œuvre d'art et que le geste posé se greffera sur le monde de l'art, malgré le fait que son produit puisse ne pas appartenir aux objets artistiques.

Notre question nous amène à situer notre cadre d'analyse. Nous pourrions en effet simplement nous attarder à l'objet produit et établir le constat de sa qualité : cette reproduction appartient au monde de l'art, celle-ci ne lui appartient pas. Toutefois, il s'agirait là d'isoler l'objet du processus de communication établit entre l'énonciateur et l'énonciataire lors de l'énonciation et cette distinction n'aurait aucun sens par rapport au travail réalisé jusqu'ici. De plus, nous serions rapidement confrontés au fait que certaines reproductions se situent à la frontière de l'art et de l'industrie culturelle et qu'elles en jouent.

Déplaçant notre analyse du côté de l'énonciataire, nous découvririons que, pour ce dernier, la qualité artistique de l'objet reproduit auquel il fait face n'est pas non plus toujours bien marquée. Comment en effet doit-il considérer une œuvre reproduite sous une forme industrielle ? Comment doit-il situer une reproduction co-produite par un artiste et un acteur de l'industrie ? Comment doit-il interpréter une reproduction vendue comme un objet marchand ? etc. Certaines reproductions le confrontent à des questions qui ne l'aident pas à établir une nette distinction.

Il nous reste donc, pour bien situer la différence entre la reproduction appartenant à l'artistique et la reproduction non-artistique à nous tourner du côté de l'énonciateur, du côté de celui qui pose le geste de reproduction et qui nous met en contact avec un objet artistique ou non. Geste motivé par une intention, il n'est pas sans conséquent pour l'objet produit. En effet, il situera dans un espace caractérisé l'objet produit, il lui donnera les qualités propres (ou attendues) de ce milieu.

Comme le pose Mandelbaum dans son texte « Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts »⁴⁵⁵, l'objet produit est issu d'un tissu relationnel qui ne peut être écarté de la question. Selon lui, le problème des catégorisations et des tentatives de définir l'art à partir de cette méthode est de trop s'attarder au visible, aux « ressemblances familiales » discutées par Wittgenstein, et d'en oublier que tous ces traits de similarité sont tenus par des liens sous-jacents. Ainsi, d'après Mandelbaum, la théorie de Wittgenstein aurait été critiquée parce qu'elle n'aurait pas poussé assez loin son explication et n'aurait pas suffisamment mis en avant tout cet enchevêtrement de relations présupposées⁴⁵⁶. Ce que Mandelbaum observe c'est que, de façon similaire (alors même que plusieurs s'en défendent), la plupart des définitions de l'art, et notamment celles de la philosophie analytique, oublient de considérer l'intention, le cadre de production d'un message, etc. et ne se concentrent que sur l'objet lui-

⁴⁵⁵ Mandelbaum, Maurice, « Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts », in *American Philosophical Quarterly*, vol. 2., n° 3, July 1965, p. 219-228.

⁴⁵⁶ Wittgenstein y fait pourtant mention lorsqu'il indique à l'aphorisme 66 de ses *Recherches philosophiques*.

même ou sur un seul des éléments participant à la constitution de l'œuvre d'art. Mandelbaum le répète, ce sont pourtant les relations entre ces différentes caractéristiques qui marquent la nature de l'objet, qui en font, ou non, une œuvre d'art.

Ainsi, si nous suivons cette critique, les catégories que nous avons établies jusqu'à maintenant et qui s'attachent principalement aux traits de ressemblance des objets ne rendent pas tout à fait compte des attributs d'ordre relationnel permettant de dégager des propriétés communes, mais inobservables directement, aux objets artistiques. Cela n'invalide par ailleurs pas pour autant les catégories mises en place, car elles nous permettent de répondre en partie à notre question en faisant apparaître où se situe la confusion.

Afin de dégager l'artistique du non-artistique, dans le tissu relationnel, la notion d'intention sera pour nous centrale. Mais qui pense intention et qui se réfère aux écrits sur le sujet se doit de l'envisager non seulement comme un fait de production mais aussi comme un fait de réception⁴⁵⁷. Ce double point de vue est d'ailleurs nécessaire pour expliquer notre problème. En effet, comme nous essaierons de le développer dans la seconde partie de cette section, lorsque l'intention de production et celle de réception ne concordent pas, l'objet se trouve dans une situation équivoque qui ne lui permet pas d'avoir pour l'un ou l'autre des acteurs un statut, une qualité spécifique. Il se trouve à la frontière de deux mondes, oscillant entre un espace artistique et un espace non-artistique. Mais, avant de développer ce dernier point, nous allons d'abord nous pencher plus précisément sur la notion d'intention pour voir en quoi elle joue un rôle d'abord dans la production, ensuite dans la réception, l'interprétation.

⁴⁵⁷ Pierre Schaeffer, dans son *Traité des objets musicaux* (Paris, Seuil, 1966), fait le même constat lorsqu'il précise que, face à une pièce sonore, deux points de vues sont nécessaires et distincts : le faire et l'entendre.

L'intention

La notion d'intention est depuis longtemps sujette à discussion mais c'est au ^{xx}^e siècle que le discours à son égard s'est fait plus précis en esthétique et en philosophie des arts. Étymologiquement, l'intention se définirait comme « l'action de tendre vers⁴⁵⁸ », ce qui implique un point de départ. En effet, et nous l'avons déjà noté, on peut « tendre vers l'objet à créer » comme on peut « tendre vers l'objet à percevoir ». L'un fait, l'autre voit. L'intention, lorsque l'on parle d'art, se situe donc dans un discours autour de l'œuvre à faire ou de l'œuvre faite. Il s'agit là d'une question de point de vue. Seulement, si nous voulons rester dans la logique de l'approche que nous avons jusqu'ici adoptée, nous devons revenir sur un postulat d'importance qui suppose que, pour qu'il y ait œuvre, il faut qu'il y ait un énonciateur. Cette position, nous l'avons développée avec le « ceci est de l'art » de Thierry de Duve ou George Dickie. Pour que l'œuvre puisse exister, il y a donc nécessité d'un agent, que l'on caractérisera du titre d'auteur, d'artiste ou si l'on préfère de producteur. C'est lui qui est en charge de la création, de l'énonciation.

⁴⁵⁸ Souriau, Étienne, *op. cit.*, p. 895.

Toutefois, face à cet agent, quelle attitude devons-nous avoir rétrospectivement, lorsque nous sommes face à l'œuvre, au produit qu'il a mis en place ? Nous ne pouvons pas dans la plupart des cas participer au processus de mise en place de l'œuvre. Comme le dit Mikel Dufrenne, « on repère l'homme à ses gestes, plutôt que sur ses intentions ainsi que sur son monde plutôt que sur l'*a priori* qui le constitue : le noème est plus accessible que la noèse.⁴⁵⁹ » Face à l'œuvre, donc, nous devons nous projeter, rechercher ou supposer quelle intention animait la création. Plusieurs positions se sont opposées sur le sujet, les deux principales étant : l'une *mentaliste*, psychologique — qui met suivant la tradition herméneutique l'intention de l'auteur comme centrale à l'accès au sens de l'œuvre, l'autre, d'inspiration sémiotique — qui s'oppose complètement à l'intégration de l'intention dans la compréhension de l'œuvre. Entre les deux, une troisième position, plus modérée, essaie d'échapper aux écueils des deux positions extrêmes.

6.1. L'approche psychologique

L'approche psychologique est liée à l'idée émanant de la tradition herméneutique qui veut que le sens d'une œuvre puisse être dégagé dans ce que son auteur a voulu dire. L'herméneutique a été mise en place pour l'interprétation des textes religieux mais a, dans le courant du XIX^e et du XX^e siècle, ouvert son champ d'analyse à la littérature et à l'art. Sa méthode, puisque c'est ainsi qu'elle se considère, prend le parti de l'interprétation à partir de l'objet d'analyse mais aussi des autres productions (écrites, artistiques, etc.) émise par l'auteur et pouvant éclairer le sens de l'œuvre. En ce sens, il est important pour l'herméneute de retourner aux intentions de l'artiste afin de pouvoir avoir une véritable compréhension de sa production. Autrement dit, ce que l'on en voit, ce que l'on en lit ou que l'on en entend devrait correspondre à ce à quoi l'auteur a pensé lors de la création. Dilthey est l'un des premiers à avoir eu clairement recours à la psychologie comme complément à l'herméneutique. Alors que l'herméneutique dégage « le sens des œuvres, et par là, interprète en même temps la liberté de l'auteur, c'est-à-dire la valeur créatrice de son œuvre, son projet dans un contexte historique donné, la conscience qui l'a conçue et l'inconscient collectif qui limite sa signification », la psychologie dévoile « à travers ses analyses descriptives la fonction synthétique, et en ce sens créatrice, et non seulement dans l'imagination »⁴⁶⁰. Cette approche sera par la suite développée, sans

⁴⁵⁹ Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome II, Paris, PUF, 1953, p. 576.

⁴⁶⁰ Brogowski, Leszek, *Dilthey conscience et histoire*, PUF, Paris, 1997, p. 17.

nécessairement prendre appui sur Dilthey, chez des auteurs tels que Collingwood⁴⁶¹, Croce⁴⁶² et Picard⁴⁶³. Antoine Compagnon décrira ainsi leur approche : « Il faut et il suffit de chercher dans le texte [dans l'œuvre] ce que l'auteur a voulu dire, son « intention claire et lucide », comme disait Picard ; c'est le seul critère de validité de l'interprétation »⁴⁶⁴. Pour parvenir à connaître le sens d'une œuvre, il faut donc faire appel à l'intention de l'auteur au moment de la création de l'œuvre.

Antoine Compagnon explique ainsi le rôle imparti aux biographies d'auteur, à la philologie et à l'histoire des études littéraires (dans son champ d'études, le nôtre étant celui de l'histoire de l'art) dans la recherche d'explications sur ce que l'auteur a voulu dire. Il ramène ces recherches à l'idée d'une communication *in absentia*. Au moment où le lecteur prend possession du texte, l'auteur n'est pas là pour développer sa pensée, pour expliquer ce qu'il a voulu dire et cette absence nécessite de la part du lecteur, ou du critique, d'aller quérir dans tous les éléments extérieurs au texte mais liés à l'auteur, ce qui a pu faire naître en lui l'intention du dit texte.

Toutefois, comme le remarque Anscombe⁴⁶⁵ dans son livre *Intention* de 1957, l'intention ne se définit pas toujours au même niveau selon les auteurs :

- 1) Pour certains elle est décelable dans la biographie de l'auteur ; c'est-à-dire qu'on expliquera l'œuvre d'un artiste à l'aune des détails de sa vie, du cadre de sa production ;
- 2) Pour d'autres elle est liée à un dessein à plus général, à un projet global.

Dans le contexte de l'approche psychologique, l'intention est liée à un fait mental, à une projection qui a nourri la création de l'auteur. Poussée à l'extrême, cette idée nous mène à Collingwood et Croce et à la théorie mentaliste qui contraint l'œuvre à son inaccessibilité puisqu'elle ne peut être réellement connue que par l'auteur, le créateur lui-même. Il est le seul à en détenir le « secret ». L'objet dont nous faisons l'expérience en tant que spectateur n'est qu'un *medium* à travers lequel l'auteur transmet l'œuvre. C'est du moins ce que l'on peut déduire à la lecture de Collingwood :

⁴⁶¹ Collingwood, Robin George, *The Principles of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1938.

⁴⁶² Croce, Benedetto, *Aesthetics : As Science of Expression and General Linguistic*, New York, Noonday Press, 1956 [1902].

⁴⁶³ Picard, Raymond, *La Carrière de Jean Racine*, Paris, Gallimard, 1956.

⁴⁶⁴ Compagnon, Antoine, *Qu'est-ce qu'un auteur ? Cours d'Antoine Compagnon*, 11. *L'illusion de l'intention*, 2004, repris sur www.fabula.org/compagnon/auteur.php (page consultée le 10 octobre 2005).

⁴⁶⁵ Anscombe, Gertrude Elizabeth Margaret, *Intention*, Harvard, Harvard University Press, 2000 [1957].

« Quand un homme fait un air, il peut en même temps le fredonner, le chanter ou le jouer sur un instrument, et souvent il le fait. Il peut ne faire aucune de ces choses, mais l'écrire sur du papier. Ou il peut à la fois fredonner ou quelque chose comme cela, et aussi l'écrire sur du papier en même temps ou par la suite. Il peut aussi faire cela en public, de telle façon que l'air, dès son origine, devienne propriété publique [...]. Mais toutes ces choses sont des à-côtés de l'œuvre réelle, même si certaines d'entre-elles sont des à-côtés vraisemblablement utiles.⁴⁶⁶ »

Il n'y aurait donc œuvre que dans l'esprit de l'auteur, sa manifestation étant seconde, n'étant plus ce que l'on devrait appeler l'œuvre réelle. On comprendra, à la suite de ce dernier extrait, que soit née dans le courant du xx^e siècle une position s'opposant radicalement à cette approche. Il y a une différence substantielle entre l'œuvre potentielle (l'intention) et l'œuvre réalisée. Comment pouvait-il être possible d'en arriver à nier à ce point la perception d'un objet esthétique bien réel ?

6.2. L'approche anti-intentionnaliste

« Le caractère de réalité ne doit pas être exclu de l'objet intentionnel : même s'il ne fait pas partie du noyau noématique qui définit l'arbre et constitue son sens, il appartient au noème complet du perçu, comme aussi bien le caractère d'irréalité au noème de l'imaginé.⁴⁶⁷ »

Cette position qu'adopte Mikel Dufrenne dans *Phénoménologie de l'expérience esthétique*⁴⁶⁸ a d'abord été défendue en littérature par Proust qui, en réaction à Sainte-Beuve, cherchait à dénoncer la pertinence de l'intention d'auteur pour décrire ou déterminer la signification d'une œuvre. Mais la position de ces auteurs, bien qu'elle s'oppose à la distinction entre l'œuvre idéale, intentionnelle et l'œuvre perçue, n'est pas caractéristique du mouvement de bascule qui s'est produit dans l'entre-deux-guerres avec les *New Critics* américains et par la suite avec des auteurs du courant sémiotique, tels que Barthes ou encore Derrida.

⁴⁶⁶ Collingwood, Roger George, *op. cit.*, p. 134.

⁴⁶⁷ Dufrenne, Mikel, *op. cit.*, tome I, p. 269.

⁴⁶⁸ Dans le tome II, Dufrenne écrit : « Ce n'est pas Céline qui invente pour nous inculquer un monde du désespoir, c'est le désespoir du monde réel qui invente Céline et du même coup le public de Céline » (*ibid.*, tome II, p. 603).

« Récemment, beaucoup de théoriciens de l'art ont tenté de débarrasser la critique d'art de toutes considérations — supposées extérieures — consacrées à des faits auxquels l'inspection des œuvres ne permet pas (ou pas directement) d'accéder, et de focaliser l'attention sur les œuvres elles-mêmes. En particulier les circonstances liées à l'origine d'une œuvre sont souvent considérées comme n'ayant pas de rapport essentiel avec l'évaluation de sa nature esthétique. Ainsi, il n'est pas indispensable de savoir par qui, comment et quand une œuvre a été créée, ni de connaître les intentions et les attentes de l'artiste à son égard, ses opinions philosophiques, son état psychologique, sa vie amoureuse, ainsi que les traditions artistiques et l'atmosphère intellectuelle de la société dont il faisait partie. Une fois créée, l'œuvre ne doit valoir que par elle-même ; il faut la juger pour ce qu'elle est, sans tenir compte de ce qui l'a amenée à être ce qu'elle est⁴⁶⁹. »

En somme, cette position beaucoup plus radicale que celle de Dufrenne, Sainte-Beuve ou Proust, insiste sur le fait qu'il est inutile d'avoir recours à l'intention pour expliquer une œuvre. Ils défendent ainsi l'idée que le texte contient tout. « C'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur.⁴⁷⁰ » Dans cette simple formule, qui nous ramène non seulement au texte mais cherche aussi à faire impasse sur l'idée même d'auteur, Barthes développait l'idée centrale de cette approche. En fait, deux arguments priment dans cette position anti-intentionnaliste : le premier est qu'il n'y a pas nécessairement d'adéquation entre ce que l'auteur avait comme intention, ce qu'« il a voulu dire » et le sens de l'œuvre que découvre le spectateur, le lecteur ; le second est que l'œuvre survit à l'intention de l'auteur, une fois créée, elle s'en détache et mène sa propre vie.

Dans *The Intentional Fallacy*⁴⁷¹, Wimsatt et Beardsley développent ces deux aspects. Pour eux, la vie qu'a pu mener l'auteur, son expérience ainsi que son intention ne sont d'aucun intérêt pour la compréhension du sens d'une œuvre. Ils commencent leur texte par une définition de l'intention qui fait écho à la définition étymologique que nous avons précédemment mentionnée : « L'intention, à la façon dont nous utiliserons le terme, correspond à *ce que quelqu'un a visé*⁴⁷² ». À cette définition ils ajoutent toutefois une précision plus générale :

⁴⁶⁹ Walton, Kendall, « Catégories de l'art » (1970), in Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 83-84.

⁴⁷⁰ Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 63.

⁴⁷¹ Wimsatt, K. William Jr et Beardsley, Monroe C., *L'illusion de l'Intention (The Intentional Fallacy -1946)*, in Lories, Danielle, *op. cit.*, p. 223 à 237.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 223.

« l'intention est le dessein ou le plan qui se trouve dans l'esprit de l'auteur. L'intention a d'évidentes affinités avec l'attitude de l'auteur à l'égard de son œuvre, avec sa manière de sentir, avec ce qui le fait écrire.⁴⁷³ » Puis ils posent cinq propositions axiomatiques qui serviront à développer leur thèse : voici dans nos termes les propositions. Nous avons toutefois fait une transposition entre le thème porteur du texte de Wimsatt et Beardsley, qui est la poésie, et le nôtre, qui est l'art. Ainsi, lorsqu'ils parlent de poèmes, nous parlerons d'œuvres, lorsqu'ils parlent de poètes, nous parlerons d'artistes. Nous avons laissé le terme d'auteur étant donné le caractère général qu'il peut prendre.

- 1 - Leur première proposition est liée à l'existence de l'œuvre. L'œuvre ne naît pas de nulle part, elle n'est pas accidentelle. Elle est le fruit d'un intellect mais ce n'est pas parce qu'un homme a conçu le projet d'une œuvre que ce projet peut définir la norme qui permettra de juger de la performance de l'artiste.
- 2 - Il faut se demander comment le spectateur (le critique) peut découvrir quelles étaient les intentions de l'auteur. Si l'auteur réussit à les faire passer par l'œuvre, alors l'œuvre réussit très bien à le faire d'elle-même et il n'est plus besoin de passer par l'auteur et si au contraire il n'y parvient pas, alors il faudra pour découvrir les intentions chercher en dehors de l'œuvre (mais alors on pourra se demander si l'œuvre est réussie ou non puisqu'elle passe à côté des intentions de l'auteur).
- 3 - C'est parce que nous observons qu'il y a œuvre d'art que nous pouvons inférer à l'artiste l'intention de créer une œuvre d'art. L'œuvre ne devrait pas signifier mais être.
- 4 - Une œuvre peut être considérée comme personnelle puisqu'elle exprime une personnalité ou un état d'âme. Mais sa signification est aussi associée au contexte et aux pensées de celui qui regarde et si on l'attribue à l'auteur il ne s'agit que d'un « acte d'inférence biographique⁴⁷⁴ ».
- 5 - Il n'y a qu'une façon pour que l'auteur puisse réviser son intention initiale afin de mieux l'accomplir : ce sera lorsqu'il avait l'intention de faire une meilleure œuvre ou, tout au moins, meilleure dans un certain style, et que maintenant il y parvient. Mais il y a là un glissement dans son intention par rapport à l'intention concrète antérieure.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 224.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 225.

Ces cinq axiomes, et peut-être le deuxième plus particulièrement, mettent en lumière deux aspects qui isolent l'œuvre et qui renvoient l'intention à un fait sans intérêt. D'une part, soit l'artiste n'est pas parvenu à réaliser ses intentions et le sens de l'œuvre ne coïncide pas avec elles, auquel cas son témoignage qui pourrait nous éclairer sur ses intentions n'aura pas grand intérêt pour éclairer l'œuvre si ce n'est en nous disant ce qu'il voulait lui faire dire. Et il n'est pas impossible que le discours de l'auteur soit modifié selon le résultat exprimé ou obtenu. D'autre part, si l'auteur réussit et parvient à rendre ses intentions dans son œuvre, alors la recherche en dehors du texte pour éclairer le sens de l'œuvre n'a guère d'intérêt, elle n'apportera rien de plus à ce que l'œuvre pourrait dire. L'intention de l'auteur n'éclaire en rien la signification de l'œuvre.

Enfin, parmi les nombreuses justifications qu'Anscombe a observé dans la position de Wimsatt et Beardsley et des structuralistes, on retrouve un dernier argument amené pour débouter l'importance de l'intention de l'auteur dans l'analyse de l'œuvre. Cet argument repositionne l'intention dans son cadre philosophique et psychologique. Il soutient que, puisque le sens mis dans une œuvre n'est pas toujours lié à une intention consciente, il ne sert à rien d'essayer de chercher le sens dans l'intention. Le sens peut être lié à une intention inconsciente qu'aucun témoignage ne saurait alors expliquer.

Ce phénomène de production à la fois consciente et inconsciente pourrait, d'après Khatchadourian⁴⁷⁵ s'expliquer à travers deux théories, l'une dite « propulsive », l'autre, « finaliste » que développe Beardsley dans un article publié en 1965 et intitulé *On the Creation of Art*⁴⁷⁶. Selon la théorie propulsive, le processus de création de l'œuvre est sous-tendu jusqu'à l'accomplissement final par une sorte d'« inspiration germinale », alors que dans la théorie finaliste le processus de création n'est pas mené par une vision nette dans l'esprit de l'artiste de ce que sera l'œuvre réalisée, mais par une vision floue qui évolue au fur et à mesure que la production prend place. Pour Khatchadourian, ces théories d'héritage kantien ne sont pas incompatibles puisque, dans l'une comme dans l'autre, l'idée créatrice, que l'on rapprochera de l'intention, n'est pas entièrement présente à la conscience durant le processus de création. D'après lui, elle ne pourra d'ailleurs en fait « jamais venir complètement à la conscience si l'œuvre n'est pas réussie ». Et même une description détaillée ne saurait réellement rendre ce

⁴⁷⁵ Khatchadourian, Haig, « The Creative Process of Art », in *British Journal of Aesthetics*, 1977.

⁴⁷⁶ Beardsley, Monroe, C., « On the Creation of Art », in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1965 repris dans Osborne, Harold, « Le Concept de la créativité en art », in Lories, Danielle, *op. cit.*, p. 273.

qui s'est vraiment produit au moment de la création. Même en cherchant à expliquer le processus de création dans lequel l'intention de l'artiste s'inscrit en première place, il demeure toujours cette impossibilité à lire l'œuvre à travers l'intention qui pourtant s'y inscrit en première place.

Pour les anti-intentionnalistes, c'est donc à l'œuvre, et uniquement à celle-ci, qu'il faut s'attarder. La position de Wimsatt et Beardsley est d'ailleurs claire. Pour eux, l'œuvre « est détachée de l'auteur à la naissance et va de par le monde échappant au pouvoir qu'a l'auteur d'avoir des intentions à son égard ou de le contrôler. L'[œuvre] appartient au public.⁴⁷⁷ » L'œuvre est libre et sans attache. Peu importe le contexte et le pourquoi de son énonciation, l'œuvre, comme un tout indépendant, n'en a aucunement besoin pour délivrer le sens qu'elle contient.

6.3. L'approche médiane

La position médiane qui émerge aujourd'hui est celle ne niant ni complètement le rôle de l'auteur et du contexte auquel est liée sa production mais n'omettant pas non plus de laisser à l'œuvre, une fois qu'elle est créée, la possibilité d'évoluer selon son propre parcours.

Ainsi, l'approche médiane implique qu'il faut non seulement s'intéresser aux visées de l'énonciateur mais aussi prendre en compte qu'au moment de la réception (lecture), l'énoncé a évolué (ou va évoluer) et qu'il est distinct aux yeux de chaque énonciateur. Il n'y a pas dans cette approche qu'une intention du faire mais aussi une intention du percevoir à visée spécifique. « L'œuvre n'est plus un en soi ; [...] elle est aussi le terme d'un regard qui la constitue comme telle.⁴⁷⁸ » C'est lorsque production et expérience se rencontrent que nous pouvons dire qu'ils partagent un horizon voisin.

Dans ses écrits portant sur l'intention, Husserl introduit la notion d'horizon. Sa définition, bien qu'introduite dans une phénoménologie liée à l'expérience de réception, s'adapte aussi à l'intention du faire. En effet, l'horizon correspond pour Husserl à un champ aux limites plus ou moins établies dans lequel se pose toute visée. Il répond à des mondes plus ou moins

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁷⁸ Klein, Robert, *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1972, p. 379.

déterminés dans lesquels l'expérience⁴⁷⁹ a lieu : par exemple, le monde de la biologie, le monde du politique et, dans le cas qui nous intéresse, le monde de l'art. De ces mondes nous n'avons qu'une vision partielle. Jamais notre expérience ne nous permet d'y accéder en une seule fois, jamais il ne nous est possible d'en connaître instantanément la totalité. Denise Souches-Dagues, dans son texte portant sur *Le développement de l'intentionnalité dans la phénoménologie husserlienne*⁴⁸⁰, remarque que Husserl a lié ce phénomène à une double figure de l'horizon. Interne, l'horizon proviendrait de la « préconnaissance typique de l'objet en tant que « toujours déjà-donné » et par la suite en tant que connu de quelque manière.⁴⁸¹ » Externe, l'horizon correspondrait à « tous les objets réels qui sont à la fois anticipés ensemble, ou coordonnés à la conscience seulement en arrière-plan [...ils] sont pour la conscience des objets réels appartenant au monde, comme étant dans l'unique horizon spatio-temporel⁴⁸² ». Ces deux figures sont liées l'une à l'autre par le fait que la connaissance typique se construit par analogie, ressemblance, comparaison, etc. à travers la possibilité des autres types à accéder à l'expérience. Les types sont donc en constante redéfinition et ce en fonction des différents horizons auxquels est soumis l'homme. Se crée ainsi tout un système d'horizons, de mondes qui situent le champ d'évolution dans lequel s'établissent production et expérience de l'objet produit.

Le champ de notre étude se partagerait donc entre deux horizons : celui qui relève de l'art et celui qui relève d'une production non-artistique. Il serait cependant réducteur de croire que l'intention de production se confine à cet horizon général divisant le monde entre art et non-art, mais c'est cette distinction qui permet d'identifier l'œuvre en tant que telle qui nous intéresse. De plus, comme l'indique Robert Klein, peut-être que la seule intention qui reste réellement une fois l'énonciation de l'œuvre produite, est l'intention « art », cette intention formelle qui détermine l'horizon de la reproduction mais dont l'exploration « matérielle » serait à faire par le biais de l'énoncé produit.

⁴⁷⁹ Husserl l'entend dans son sens large dans lequel peut être inclus l'expérience esthétique.

⁴⁸⁰ Souches-Dagues, Denise, *Le Développement de l'intentionnalité dans la phénoménologie husserlienne*, La Haye, Nijhoff, 1972.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁸² Husserl, Edmund, *Expérience et jugement*, Paris, PUF, 1970 [1939], p. 38.

« Le modèle, l'œuvre, le travail humain de la fabrication, l'ingéniosité, la beauté, tout cela est mis entre parenthèses. Reste seule l'intention « art », sans support, sans créateur, sans amateur, sans but. [...] Mais de même que dans la philatélie, la pure intention collectionnante crée d'elle-même une psychologie du sujet, une valeur économique de l'objet, une esthétique avec ses normes et ses goûts, de même la seule recherche de l'intention « art » et ses trouvailles successives, secrètent une histoire, une sociologie, une économie et des valeurs.⁴⁸³ »

Nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises différents textes qui prennent position et qui confèrent à l'art ou au non-art tel ou tel statut, nous allons ici essayer d'observer comment un geste qui pouvait sembler même établi, en fonction d'horizons visés différents, un produit distinct.

Si l'on reprend les deux pôles que nous venons de distinguer, celui de l'artistique et celui du non-artistique, ceux-ci nous permettent déjà d'établir une première différenciation entre les acteurs que nous avons présentés dans la deuxième section. En effet, nous avons proposé trois grandes catégories d'acteurs (agents) : les artistes, l'institution et l'industrie. Commençons par le non-artistique et essayons de voir comment dans cet horizon se met en place aujourd'hui la reproduction d'une œuvre. Nous allons dans ce champ regrouper les énonciateurs de l'industrie et de l'institution, cela permettra de cerner comment globalement l'intention non-artistique se pose et de révéler quels sont les paramètres qui définissent ses motivations et ses choix.

6.3.1. Les horizons

6.3.1.1. L'horizon non-artistique

Au risque de simplifier notre propos, nous pouvons déjà nous entendre sur le fait qu'*a priori*, les gestes, l'énonciation de l'industrie et de l'institution sont dans un horizon qui n'est pas artistique au sens où ils ne cherchent pas à faire œuvre. C'est dans ce cadre non-artistique que nous allons donc regrouper ici ces deux derniers acteurs. Nous avons en effet précédemment distingué l'institution et l'industrie que nous regrouperons maintenant aux fins de l'analyse.

⁴⁸³ Klein, Robert, *op. cit.*, p. 380-381.

Car si nous les avons distinguées l'une comme reproduisant dans un but d'éducation (mais aussi et, avec l'avènement des boutiques de musées, de plus en plus dans un but commercial) l'autre de profit, toutes deux donnent lieu à un objet qui, au final, ne devrait pas être confondu avec une œuvre d'art⁴⁸⁴. D'ailleurs, on notera que, bien souvent, institution et industrie travaillent de concert dans le domaine de la reproduction. D'une part parce que pour avoir accès aux œuvres, l'industrie n'a pas d'autre choix que de passer par l'institution, d'autre part parce que pour toutes deux la reproduction des œuvres d'art se constitue autour d'une même suite d'activités qui sont : l'édition, la diffusion, la distribution et la vente. On peut dire que deux axes participent à la construction du milieu : d'abord un secteur privé qui abordera toutes les activités de la chaîne, ensuite, un secteur public qui lui aura plutôt tendance à se spécialiser dans l'édition et la vente (avec les boutiques de musées), en ayant généralement recours au secteur privé pour la diffusion et la distribution. Dans les deux cas, l'éditeur prend le risque de la reproduction. Il avance les fonds et fait une sélection des œuvres qui lui semblent les plus à même de trouver un public. Le diffuseur-distributeur aura, lui, pour tâche de faire le pont entre l'éditeur et le vendeur, en faisant circuler les différentes reproductions, en les présentant, à travers des catalogues illustrés, aux marchands. Ces derniers feront une sélection en fonction du type de boutiques qu'ils détiennent et du public qui les fréquente. Un public-cible éventuel est à chaque fois visé, cette donnée est, pour chacun, intégrée dans le choix d'œuvres à reproduire. C'est l'énonciataire dont nous avons fait mention dans la section II.

Toutefois, notre intérêt se limitera ici au premier maillon de la chaîne, soit celui qui « édite ». Ce dernier est à l'origine du geste posé, et donc de l'intention, qui nous intéresse : celui de reproduire. Mais qu'est-ce qui peut bien motiver son geste et ses choix et comment l'intention donne-t-elle à son produit le caractère non-artistique qui le distingue de l'œuvre reproduite par l'artiste ? C'est à travers l'observation de ses tâches de sélection et de son rapport à l'œuvre que nous allons essayer de le comprendre.

⁴⁸⁴ Nous insistons sur la modalité au conditionnel de « ne devrait pas » (qui avait aussi été évoqué dans le « *a priori* de la première phrase de ce paragraphe) car comme nous le verrons plus tard, il est des collaboration entre l'artiste et ces deux groupes qui donnent à l'œuvre reproduite le statut d'artistique. Il arrive aussi que l'institution se donne le droit de proclamer « œuvre » des reproductions qui pourtant ne sont pas issues d'une intention artistique consciente (c'est un des cas typiques auquel les pourfendeurs de l'intention faisaient allusion, la lecture des intentionnalistes considérant toute la production de l'artiste comme artistique).

a. La sélection : des critères économiques prévalent

En général, une personne est attirée pour la sélection des œuvres, chez les éditeurs du secteur privé afin de créer une ligne cohérente, dans les musées afin de mettre en valeur expositions et collections. Le choix de l'œuvre s'opère alors selon une série de critères que Christine Rioux, dans son étude sur la reproduction des œuvres d'art au Québec⁴⁸⁵ a défini au nombre de cinq. Le premier, qui revient le plus souvent dans ses entretiens avec des éditeurs, est celui de la vision personnelle que peut avoir le responsable des sélections sur l'œuvre et sur ses potentialités en tant qu'œuvre reproduite. L'aspect technique vient ensuite et a, lui aussi, une importance marquée.

Comme nous l'avons évoqué, l'éditeur prend un risque financier à chaque fois qu'il décide de s'engager dans la reproduction d'une œuvre car l'impression en quadrichromie de bonne qualité est chère. En effet, l'éditeur, pour s'assurer de la vente de la reproduction, veut chercher à rendre au mieux l'œuvre d'art mais toutes les couleurs, tous les *medium* employés ne donneront pas forcément un rendu agréable au spectateur une fois les opérations de reproduction établies. Enfin, les trois derniers critères de sélection sont : le sujet de l'œuvre, l'attrait ou, pour reprendre l'expression de Christine Rioux, l'émotion et enfin, la renommée de l'artiste.

<i>Vision personnelle</i>	Instinct Coup d'œil, goût personnel Amour de l'œuvre
<i>Technique</i>	Se prête bien à la reproduction Couleurs de base en fonction des couleurs à la mode Qualité technique et qualité du style Originalité
<i>Sujet</i>	Se prête bien à la reproduction Sujet charismatiques Originalité Imagerie « populaire » (à la mode)
<i>Émotion</i>	Attrait qui frappe les gens Touche le plus de gens possibles
<i>Popularité</i>	Renommée de l'artiste

VIII - Les critères de sélection pour l'édition de Christine Rioux⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Rioux, Christine, *op. cit.*, 1995, p. 176.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 176.

En général le geste que pose l'éditeur cherche à rencontrer et satisfaire la demande de son public. D'ailleurs, les demandes de reproduction qui parviennent aux musées sont bien souvent concentrées autour des mêmes œuvres ou d'un même type d'œuvres. D'après une entrevue que Christine Rioux a fait avec Marie-Claude Saia du service de photographie du musée des beaux-arts de Montréal, certaines œuvres d'art sont tellement en demande qu'elles informent directement sur le degré de reconnaissance ou d'intérêt porté à une œuvre. « Les demandes de reproduction sont faites pour les œuvres les plus célèbres du musée, celle des grands maîtres les plus connus. Les autres œuvres, moins connues ou d'artistes moins célèbres, sont délaissées par les éditeurs commerciaux.⁴⁸⁷ » Cette remarque est d'ailleurs soutenue plus loin dans son étude par deux commentaires. Celui de Yves Laroche, éditeur, qui voit le marché frileux par rapport à d'autres types d'œuvres : « J'aurais le goût de faire des affiches d'œuvres d'art contemporain, mais je sais que je vais crever avec cela [...] faut respecter les gens, même les plus kétaires.⁴⁸⁸ » Et celui de Pierre Murgia, du musée du Québec :

« Pour le public que nous visons en fait, on reproduit ces choses-là (il montre une reproduction d'une œuvre figurative) ou bien des noms célèbres comme Borduas, Riopelle qui tout en étant non figuratif et bien abstrait ont un aspect couleur très accessible. [...] On a le choix entre se rendre heureux, se récompenser par une reproduction d'un tableau bien faite qui est plus facile d'accès ou bien vraiment essayer de faire l'éducation des visiteurs, mais l'initiation à l'art à partir de reproductions n'est pas si simple. À cause des coûts importants investis dans la reproduction d'une œuvre, il est essentiel au moins de pouvoir récupérer ce qu'ils ont investi donc souvent de faire un choix d'œuvres plus accessibles et vendables sur une période de temps acceptable.⁴⁸⁹ »

Cette volonté de satisfaire le public est, comme l'exposent Pierre Murgia et Yves Laroche, directement liée à des nécessités économiques. Les reproductions doivent trouver un public pour être vendues et donc permettre non seulement de rembourser les frais avancés pour la reproduction, mais aussi d'assurer la survie et la pérennité de l'entreprise. Autrement dit, les choix sont liés au profit que peut entraîner la reproduction de telle ou telle œuvre.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁸⁸ Laroche, Yves, éditeur chez Multigraph, entrevue cité in Rioux, Christine, *ibid.*, p. 178. Les termes les plus près du sens de l'expression québécoise « kétaire » seraient « kitsch » ou « mauvais goût ».

⁴⁸⁹ Murgia, Pierre, musée du Québec, cité in Rioux, Christine, *ibid.*, p. 199.

De notre côté, les entretiens que nous avons eus avec des agents de l'édition livresque (et non de l'édition de poster, cartes postales, etc.), même si c'est souvent à mot couvert ou de façon moins directe que l'exposent Pierre Murgia et Yves Laroche, laissent entrevoir que la sélection n'est pas exempte de critères économiques.

b. L'obtention des droits de reproduction

L'acquisition des droits de reproduction et les frais qui y sont associés semblent en effet être un point sensible dans la sélection des œuvres à reproduire. L'éditeur doit en effet obtenir des reproductions de bonne qualité et, pour ce faire, il doit bien souvent communiquer avec le détenteur des droits et des reproductions. Pour les œuvres d'artistes contemporains ou tant que les œuvres sont soumises au droit d'auteur, l'éditeur peut communiquer directement avec l'artiste, ses ayants droit ou des sociétés (par exemple, en France, l'ADAGP⁴⁹⁰) qui se sont donné pour mission de gérer les droits d'auteur de leurs membres artistes visuels (peinture, sculpture, photographie, multimédia...). Certains artistes renvoient d'ailleurs systématiquement toute demande qui leur est adressée directement à ce type de société. C'est le cas notamment de Martin Parr qui est membre de Magnum. L'éditeur peut aussi contacter le musée détenteur de l'œuvre à reproduire (il en sera ainsi lorsque l'œuvre est passée dans le domaine public). En général, un droit de copie pour un usage précis lui est alors accordé. Dans un bon nombre de musées, ce sont les services photographiques qui ont la tâche de photographier les œuvres des collections et des nouvelles acquisitions et qui s'occupent de toutes ces images comme le ferait une banque d'images classiques.

⁴⁹⁰ L'ADAGP « permet aux auteurs qui en sont membres, un meilleur contrôle des utilisations de leurs œuvres et la meilleure perception de leurs droits aux meilleures conditions » (d'après la page d'accueil de son site www.adagp.fr).

En France, Cécile Kattnig dans son livre *Gestion et diffusion d'un fonds d'images*⁴⁹¹ conseille l'indication de conditions plus détaillées. Elle indique en effet dans un chapitre dédié à l'exploitation et à la valorisation d'un fonds d'images que les modalités de prêt, de location ou de cession doivent être précisées dans un bordereau établi par le gestionnaire. Le bordereau type comprend quatre parties : l'identification de l'utilisateur, l'utilisation prévue (y sont indiqués la durée du prêt, la date prévue de publication, le type de tirage et le nombre d'exemplaires), la description des images à reproduire et les conditions générales dont les éléments devant apparaître sont les suivants :

« Toute réalisation photographique relève des termes du Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992. Les parties signataires du présent bordereau-contrat entendent ici se soumettre, pour toutes dispositions financières non présentes, aux usages en vigueur en matière photographique et notamment au Code des usages établi par le Comité français du droit d'auteur des photographes et le Syndicat national de l'édition.

Les photographies sont notre propriété pleine et entière et doivent être restituées dans les délais convenus et en parfait état.

Frais de recherche : €⁴⁹²

Frais de maquette par photographie : €

Droit de garde par photographie : €

Perte ou détérioration de diapositive originale ou de négatif par photographie : €

Perte d'un duplicata couleur par photographie : €

Perte d'un tirage noir et blanc ou couleur par photographie : €

Détérioration d'un duplicata ou d'un tirage par photographie : €

Tous les retours de photographies doivent être accompagnés du bordereau-contrat délivré au moment du prêt. La signature par l'agence de ce bordereau-contrat vaudra décharge.

Le photographe décline toute responsabilité en cas de non-respect des légendes fournies.⁴⁹³ »⁴⁹⁴

⁴⁹¹ Kattnig, Cécile, *Gestion et diffusion d'un fond d'images*, Paris, Nathan VUEF, 2002.

⁴⁹² Les montants en euros sont déterminés à l'avance par le gestionnaire des images.

⁴⁹³ Ainsi le photographe responsable de la reproduction première (celui qui a photographié l'œuvre, par exemple), ne pourra pas être considéré comme responsable des manquements de celui qui reproduit.

⁴⁹⁴ Kattnig, Cécile, *ibid.*, p.110.

Enfin, les tarifs seront fixés en fonction des droits d'auteur, des frais de gestion, des frais d'indemnités et des frais techniques. Alors que les frais de gestion, les frais d'indemnités et les frais techniques sont directement liés au gestionnaire des images et à ses éventuels collaborateurs (pour les frais techniques par exemple) et qu'ils sont généralement fixes d'une œuvre à l'autre, les frais liés au droit d'auteur seront eux associés aux droits de reproduction (imprimé) ou de représentation (exposition, projection, audiovisuel, Internet) de l'œuvre en elle-même. Les critères pris en compte pour déterminer le montant des droits de reproduction de l'œuvre sont :

- « - le type de publication (édition, magazines avec numéro de commission paritaire ou non, posters, publicités, etc.) ;
- la place de la photographie dans la publication (couverture, in textes, hors textes) ;
- le tirage (nombre d'exemplaires) ;
- la nature de la photographie (noir et blanc ou couleur) ;
- les pays dans lesquels la diffusion est prévue.⁴⁹⁵ »

c. Les tarifs et la sélection des œuvres

Ces tarifs varient par ailleurs selon les musées et ils sont, dans certains pays, comme les États-Unis, très élevés ce qui ne donne parfois d'autre choix à l'éditeur que de se tourner vers une autre œuvre que celle sélectionnée au départ. De même en est-il si l'œuvre est encore régie par les droits d'auteurs (lorsque l'artiste est vivant et jusqu'à soixante-dix ans après sa mort⁴⁹⁶) et que l'artiste ou les ayants droit demandent un coût trop élevé ou s'opposent simplement à toute reproduction.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁹⁶ En France, la loi française a laissé des prorogations de guerre qui allongent la durée de protection des œuvres considérant que pendant ces années, l'exploitation des œuvres n'a pu être réellement maximale. Ainsi, les œuvres publiées avant le 2 août 1914 et non tombées dans le domaine public avant le 3 février 1919 ont droit à une protection de 70 ans plus 6 ans et 83 jours (art. 123-8) ; les œuvres publiées entre le 3 septembre 1939 et le 1^{er} janvier 1948 et non tombées dans le domaine public au 13 août 1941 ont droit à 70 ans plus 8 ans et 120 jours (art. 123-9) ; les œuvres parues et non tombées dans le domaine public avant le 31 décembre 1920 ont droit aux deux prorogations précédentes ; les œuvres parues entre le 1^{er} janvier 1921 et le 31 décembre 1948 n'ont droit qu'à la deuxième prorogation. De plus, les œuvres d'auteurs morts pour la France bénéficient de 30 ans supplémentaires (art. 123-10). (Massignon, Valérie, *La Recherche d'images*, Bruxelles, Ina/ De Boeck, 2002, p. 120).

Voici quelques remarques recueillies à ce propos lors d'entrevues ayant eu lieu en avril 2003 avec Petra Lamers-Schütze éditrice chez Taschen⁴⁹⁷, et Nathalie Boscher-Lenoir⁴⁹⁸, iconographe en chef chez Larousse :

« Il nous arrive d'avoir certaines difficultés pour obtenir certaines œuvres mais nous essayons d'éviter les pertes de temps. Et puis aux États-Unis les droits sont extrêmement chers. Par exemple, pour un livre dans la collection Basic Art sur Keith Haring, même si l'État a changé les termes du contrat, il demeurait tellement compliqué que nous avons abandonné la publication.⁴⁹⁹ »

« Les tarifs de droits de reproduction nous posent problèmes dans certains cas. Pour les œuvres dans le domaine public : lorsqu'elles sont dans des musées étrangers. Cela peut être cher, les délais peuvent être longs et la procédure compliquée. Pour les œuvres encore régies par les droits d'auteur : il peut y avoir des blocages.⁵⁰⁰ »

Cette question de procédure compliquée et de délais revient dans les deux cas. Un éditeur ne se permet pas de faire traîner un travail qui est en cours car il implique des compétences et des salaires qui pourraient être mis à contribution pour d'autres projets. Nous pouvons d'ailleurs noter l'importance du lien entre temps et budget dans ce commentaire de Nathalie Bocher-Lenoir. À la question posée du choix de garder ou non les mêmes reproductions d'un dictionnaire ou d'une encyclopédie à l'autre, elle explique en effet qu'une grande maison comme Larousse prendra le temps de sélectionner des images différentes des parutions précédentes si le budget le lui permet :

« Cela dépend et c'est selon le budget et le sujet. Lors de la création d'un nouveau dictionnaire, si le sujet est nouveau et si on a le budget, on va essayer de faire une nouvelle recherche. Autrement dit, si on a de la latitude, on va essayer d'être novateur. Lorsqu'on a, au contraire, des contraintes budgétaires, ce qui est généralement le cas, on va essayer de reprendre ce qui a déjà été fait ailleurs ou proposé dans les ouvrages précédents.⁵⁰¹ »

⁴⁹⁷ Lamers-Schütze, Petra, dans une entrevue téléphonique ayant eu lieu le 6 avril 2003. Pour un condensé de l'entretien, voir l'annexe 2.

⁴⁹⁸ Bocher-Lenoir, Nathalie, dans une entrevue téléphonique ayant eu lieu le 2 avril 2003. Pour un condensé de l'entretien, voir l'annexe 2.

⁴⁹⁹ Lamers-Schütze, Petra, *op. cit.*

⁵⁰⁰ Bocher-Lenoir, Nathalie, *op. cit.*

⁵⁰¹ *Ibid.*

Institution et industrie construisent donc leur rapport à la reproduction dans des horizons similaires. Bien que l'on puisse distinguer chez l'un une sensibilité plus forte pour une diffusion à caractère éducatif et chez l'autre à caractère de divertissement, leurs horizons sont liés aux mêmes problématiques économiques. Sans approfondir ici l'idée que le musée et l'institution sont poussés à être rentables, et ce de plus en plus, nous pouvons toutefois rappeler que ce phénomène amène à mettre en place des stratégies de communication autour du lieu et de ses œuvres et à développer au maximum, toujours dans une idée de profit, les produits de marketing. De même que l'avait vu Adorno, c'est donc dans cet horizon aux conditions économiques et commerciales fortes, et avec un type de choix lié au coût de l'opération que s'opère la reproduction de l'œuvre d'art par l'institution ou l'industrie. À aucun moment il n'y a là d'intention « artistique ».

6.3.1.2. L'horizon artistique

Nous devons par ailleurs faire bien attention dans la distinction art/non-art que nous posons ici car, bien que nous ayons mis l'emphase sur l'idée de commercialisation ou de marchandisation, nous ne pouvons nier que l'œuvre d'art s'inscrit, elle aussi, dans un rapport marchand. En effet, les coûts associés à la production de l'œuvre sont, bien entendu, fortement liés à la réalisation de celle-ci. Combien de projets, comme par exemple celui d'Arnaud Théval qui, avec le musée des beaux-arts d'Angers avait prévu de mettre en place une série de produits dérivés⁵⁰², tombent à l'eau faute de financement ? Mais bien que les moyens soient nécessaires à la réalisation de l'œuvre, l'horizon visé n'est pas le même. Il est artistique et cherche à être reconnu comme tel. Dans l'esprit Fluxus, il pourrait d'ailleurs être statué qu'il peut de toute façon y avoir œuvre même si la réalisation n'est pas effective. À la différence du projet non-artistique, qui ne prendra jamais les attributs de l'« objet » (livre, carte postale, produit dérivé) tant que sa réalisation ne sera effective, le projet artistique en lui-même peut être œuvre à partir du moment où il aura été déterminé comme tel. Ce qui nous renvoie au chapitre cinq sur l'énonciation et à la fameuse formule « ceci est de l'art ».

⁵⁰² Ce projet qui s'est développé entre l'hiver 2003 et le printemps 2005 devait faire partie des objets étudiés dans la section dérivation. N'ayant pas abouti, nous ne l'avons au final pas retenu.

a. Cage, le silence, le bruit et l'œuvre

Nous pouvons aussi essayer d'observer le phénomène de l'intention établissant l'œuvre sous un angle différent, à savoir celui que traite Éric de Visscher⁵⁰³, de la différence entre le silence, le bruit et la musique. Dans son texte *Silence et intentionnalité* qui nous servira d'appui à notre compréhension de l'artistique, Éric de Visscher tente en effet d'expliquer comment ce qui, pour la plupart d'entre nous, serait considéré comme le silence est pour John Cage, bruit, lorsqu'il parle de son expérience de la chambre anéchoïde, ou musique, lorsqu'il propose la pièce silencieuse 4'33''⁵⁰⁴.

Pour John Cage, le silence n'existe pas. L'expérience qu'il fait, en 1951, de la chambre anéchoïde de l'université de Harvard tend à confirmer son point de vue. Cage constate en effet que même dans les meilleures conditions d'isolement, l'homme est toujours en présence de sons, de bruits : les bruits de son propre corps. Dans la chambre anéchoïde, Cage perçoit un son grave, celui provenant de la circulation sanguine, et un son aigu, celui qu'on lui indiquera par la suite comme étant la transmission de son système nerveux. Des années plus tard, revenant sur cette expérience, il précisera d'ailleurs : « La chambre anéchoïde m'a révélé que j'étais un instrument de musique non-intentionnel⁵⁰⁵ ».

La pièce silencieuse 4'33'' aura sensiblement le même effet. Pendant les quatre minutes et trente trois secondes pendant lesquelles le pianiste ne doit produire aucun son, une fois passé les quelques premiers instants de surprise, le silence forcé mettra en relief tous les bruits ambiants : toux, frottements de vêtements, mouvements, etc. Mais comme pour les bruits du corps dans la chambre anéchoïdale, ces sons sont non intentionnels et ne contribuent que non-intentionnellement à la pièce car pour Cage la musique est une question d'intention. L'intention se situe au niveau du positionnement conceptuel, au niveau de l'idée. Ainsi, puisque le compositeur lui en a donné le caractère, les 4'33'' silencieuses ont-elles le statut de pièce musicale. Le silence de Cage peut dès lors devenir lui aussi art, musique.

⁵⁰³ Visscher, Éric de, « Silence et Intentionnalité », in *Revue d'esthétique*, Paris, Jean Michel Place, n° 21, 1992, p. 143-150.

⁵⁰⁴ La pièce a été imaginée en 1948 mais elle a été réalisée en 1952 avec le concours du pianiste David Tudor.

⁵⁰⁵ Table ronde à l'université du Québec à Montréal, novembre 1989, cité in Visscher, Éric de, *ibid.*, p. 143.

Le texte de Vischer met en avant la possible distinction entre art et non-art, à travers deux approches qui en apparence pourraient sembler éloignées l'une de l'autre. La première relève de la phénoménologie husserlienne, la seconde, de l'esthétique issue de la philosophie analytique anglo-saxonne. Comme il l'indique : « ce qui relie ces deux théories, c'est le fait qu'elles évitent d'objectifier la chose en lui attribuant des qualités précises sans passer par la relation de l'objet au sujet qui le perçoit et au monde qui l'environne.⁵⁰⁶ » Il ne s'agit pas seulement pour ces deux approches de définir l'essence des choses à partir de l'être qu'on aurait isolé de son rapport au monde mais plutôt de l'appréhender à travers l'expérience chosale, à travers ce que Husserl qualifie d'« être-pour-moi ». L'expérience et l'inscription au monde qui s'y associe sont pour ces deux théories constitutives des « conditions d'existence » de la chose.

De cette mise en parallèle, et bien qu'ils impliquent un exercice de déplacement du percevoir au faire⁵⁰⁷, deux éléments ont retenu notre attention quant à notre propre questionnement. D'une part, il y a la notion d'horizon déjà évoquée, d'autre part, et c'est principalement celle-ci qui mène l'auteur à distinguer les formes artistiques des formes usuelles, il y a ce rapport au type qui fait partie de l'horizon husserlien et que Margolis développe dans un esprit similaire.

b. Horizon, type et tokens

Rappelons brièvement ce que Husserl entend par horizon : *a priori* de la relation intentionnelle, il se pose comme un lien encadrant la relation entre la conscience percevante et l'objet perçu. « L'horizon en général [...] est le sol de toute saisie, puisque d'une part la saisie suppose avant elle une appréhension (Auffassung) et que d'autre part la saisie proprement dite (Erfassen) se dépose dans l'expérience acquise et s'y transforme en simple Auffassung.⁵⁰⁸ » L'horizon est, comme nous l'avons vu, double : interne et externe. Externe, il se rapproche de ce que l'on a coutume d'appeler le « monde ». En ce sens le monde est le corrélat d'un *habitus*. Il est ce vers quoi on peut s'acheminer, s'enfoncer. Il est ce qu'on a, le disponible, mais il n'est pas forcément encore thématiqué. Interne, l'horizon est aussi corollaire d'un *habitus* mais fonctionnant comme « soubassement de toute activité quelle qu'elle soit.⁵⁰⁹ »

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 144. De Vischer ajoute en note que ce lien entre les théories lui vient de Brough, John B. « Art and Artworld. Some Ideas for a Husserlian Aesthetics » in Sokolowski, Robert (ed.), *Edmund Husserl and the Phenomenological Tradition*, Washington, The Catholic University of America Press, 1988.

⁵⁰⁷ Comme nous l'avons précédemment indiqué, la phénoménologie husserlienne n'est pas liée à l'intention du faire mais à celle de l'expérience de réception.

⁵⁰⁸ Souche-Dagues, *op. cit.*, p. 105

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p.105

Sous son jour interne, il est cette familiarité qui permet la reconnaissance. Entre les horizons interne et externe s'effectue un incessant aller-retour à travers lequel la modélisation du monde et de son expérience est sans cesse revue, ré-évaluée. Les relations de ressemblances et d'analogies qui émergent de l'expérience permettent dès lors de fonder et surtout d'enrichir la typification du monde. Plusieurs horizons se mettent ainsi en place, chacun étant porteur d'attitudes, d'intentions différentes.

Cette modélisation du monde, Margolis la lit à travers la distinction entre type et tokens. Distinction classique en phénoménologie analytique, de Visscher la lie d'abord à la distinction qui s'opère entre l'objet usuel et l'objet d'art et il constate qu'il est insuffisant de croire, comme c'est le cas dans toute une branche de la tradition esthétique occidentale, qu'elle se fonde sur la possession « en soi » par l'objet d'art de qualités esthétiques qui doivent être saisies par la perception. En effet, comment peut-on distinguer un quelconque urinoir de *Fountain* de Duchamp, à partir du moment où ils sont de même type et donc absolument identiques ? Ou, pour en revenir à Cage, comment peut-on distinguer perceptivement la pièce silencieuse *4'33"* des sons qui auraient eu lieu dans l'espace si on n'avait pas joué la pièce à ce moment-là ?

En fait, pour de Visscher, si l'objet reste le même lorsqu'il se présente, ce qui varie, c'est l'horizon, le contexte de cette apparition. Soit l'objet apparaît dans le monde de l'art (*artworld*) pour reprendre l'expression de Danto, soit il apparaît dans un autre horizon. L'orientation que prend l'objet permet d'ailleurs d'imputer le « ceci est de l'art » à l'artiste. Son énonciation est orientée et induit à travers le « ceci » et le « est » une identification artistique. S'appuyant sur Margolis⁵¹⁰, de Visscher avance aussi l'idée selon laquelle l'objet ne peut avoir une double identité : il ne peut être à la fois objet usuel et objet d'art. Il faudrait plutôt envisager l'œuvre d'art comme incarnée dans l'objet physique. En fait, l'incarnation ramène l'objet à l'horizon dans lequel il prend place. Soit l'objet est incarné dans une sphère artistique et il devient œuvre d'art, soit il prend place dans le cadre familier des gestes du quotidien et il devient un objet usuel. C'est aussi à ce niveau que s'installe selon Margolis la distinction entre le type et l'emblème⁵¹¹ (entre type et tokens). En effet, l'incarnation de l'objet correspondrait à ce

⁵¹⁰ Margolis, Joseph, « La Spécificité ontologique des œuvres d'art », in Lories, Danielle, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988, p. 211-219.

⁵¹¹ « Emblème » est la traduction employée par Danielle Lories qui reprend la terminologie peircienne plutôt que d'employer l'expression « contre-marque » ou tout autre traduction employée par ailleurs.

rapport double mais indissociable que l'on trouvait dans l'intention interne et externe de Husserl. Ainsi, il ne peut y avoir de type sans emblème de ce type. Margolis résume les particularités ontologiques de la distinction type/emblème comme suit :

- « les types et les emblèmes sont individués en tant que particuliers ;
- les types et emblèmes ne sont pas séparables et ne peuvent pas exister séparément l'un de l'autre ;
- les types sont exemplarisés par des emblèmes et « emblème » est une expression elliptique pour « emblème-d'un-type » ;
- les types et les emblèmes peuvent être engendrés et détruits en ce sens que les emblèmes réels d'un type peuvent l'être quelles que puissent être les conditions de leur génération en tant qu'emblèmes réels ;
- les types ne sont des particuliers abstraits qu'au sens où une série d'entités réelles peuvent être individuées en tant qu'emblèmes d'un type particulier ;
- il est incohérent de vouloir comparer les propriétés de particuliers-emblèmes réels et de particuliers-types comme si on opposait cela à comparer les propriétés d'emblèmes-d'un-type réels particuliers ;
- la référence aux types en tant que particuliers sert exclusivement à faciliter la référence aux emblèmes-d'un-type réels ou possibles.⁵¹² »

Le type désigne selon Margolis « des particuliers abstraits d'un genre qu'on peut exemplariser⁵¹³ » et sa constitution passe nécessairement par la création et la perception de l'emblème. « Pour attribuer à un artiste la création d'un nouveau type d'art — un type d'art particulier — nous devons donc (normalement) la lui attribuer en vertu de l'œuvre particulière (emblème) qu'il a faite.⁵¹⁴ »

Lorsque l'artiste crée à partir d'un objet déjà existant (*ready-made*, 4'33"), il fait de l'objet en énonçant « ceci est de l'art », un emblème d'un certain type d'art. Il n'y a pas transformation spontanée de l'objet en œuvre d'art. C'est l'énonciation et l'intention associée à celle-ci qui a fait de l'objet un nouveau type d'art. L'intention portée à l'objet était différente, elle visait un horizon spécifique, celui de l'art. L'artiste n'a pas créé de nouvelles propriétés attribuables à

⁵¹² *Ibid.*, p. 214-215.

⁵¹³ Margolis, Joseph, *op. cit.*, p. 212.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 213.

l'objet physique (il reconnaît au contraire les propriétés déjà existantes de l'objet), il a créé de « nouvelles qualités (un nouveau type) qui s'incarne dans les qualités de l'objet. C'est par le contexte, l'horizon, dans lequel cette relation s'opère qu'ainsi de nouvelles qualités peuvent être attribuées à l'objet⁵¹⁵ ».

Dans notre cas, la reproduction doit être envisagée de manière similaire à celle qui explique le passage de l'objet usuel à l'objet artistique. La reproduction pourrait en effet demeurer un simple geste s'inscrivant dans un horizon non-artistique mais, lorsque posée par l'artiste qui vise l'horizon artistique, la reproduction devient dès lors œuvre d'art.

c. L'artiste et la visée artistique

Il faut toutefois faire attention à ne pas s'enfermer au niveau de l'identification en supposant que tout geste posé par l'artiste est forcément un geste à intention artistique et qu'ainsi, toute création par l'artiste est œuvre d'art. Certains artistes font une réelle distinction dans leur pratique et situent d'une part les productions à visée artistique et, d'autre part, les productions à visée commerciale ou communicationnelle. C'est entre autres le cas de Pierrick Sorin dont la visée fluctue en fonction de la commande.

Ainsi, en fonction des projets et surtout du commanditaire, il établira une « hiérarchisation des créations⁵¹⁶ », l'amenant à avoir deux attitudes face à son travail. D'un côté, une création spontanée (autoproduction) ou une commande faite par une institution aura le statut d'objet d'art. C'est par exemple le cas de *People's Corner*, une installation vidéo composée de trois triptyques de douze mètres de large chacun qui a été réalisée en 2004 dans le cadre de l'exposition « *City corners* ». L'œuvre avait été commandée par le Forum international des cultures de Barcelone qui était l'organisateur de la manifestation. De l'autre côté, lorsque nous demandons à Pierrick Sorin quel statut il donnerait aux réalisations faites à la suite de commandes commerciales, comme le sont par exemple les vitrines qu'il a réalisées pour le Shoobar — un magasin de chaussures sports à Nantes — il répond que ce sont pour lui plutôt des objets de communication de par leur « contenu plastique intellectuel, parce qu'elles ne procèdent pas d'un choix mais d'une obligation à avoir un rapport à un objet non choisi.⁵¹⁷ » Et pourtant il ne nie pas que l'on ait fait appel à lui pour ses qualités artistiques et sait bien

⁵¹⁵ Visscher, Éric de, *op. cit.*, p. 150.

⁵¹⁶ Sorin, Pierrick, propos recueillis lors d'une rencontre organisée au Shoobar par le CNAM des Pays de la Loire et la Société des amis du musée des beaux-arts de Nantes, le 18 avril 2007.

⁵¹⁷ Propos recueillis en février 2002 lors d'un entretien avec l'artiste.

qu'aux yeux du commanditaire la réalisation a un statut d'œuvre d'art. D'ailleurs, il nourrit lui-même l'ambiguïté existante en incluant ces productions à caractère « communicationnel » dans une liste de ses œuvres qu'il présente sur son site Internet⁵¹⁸. Mais cette double attitude doit être située non au moment de la création mais à celui de la réception⁵¹⁹. Il y a en fait une certaine incompatibilité des intentions liées à la commande, incompatibilité qui se transforme et qui perdure dans les réceptions ultérieures. Pour qu'aucun équivoque n'apparaisse, ce serait à l'artiste de bien marquer la différence pour chacune de ses productions entre les intentions artistiques ou non-artistiques qui l'ont motivé, mais aussi à l'historien, au commissaire ou conservateur de faire la part des choses et d'être attentif ne pas tout considérer d'emblée comme œuvre d'art.

Entrevoir toute la création d'un artiste à l'aune d'une visée artistique nous ramènerait à une position qui, sans pour autant être forcément psychologisante, inviterait les anti-intentionnalistes à une forte réaction. L'artiste a un rôle à tenir quant à l'inscription des objets dans notre univers perceptif mais il ne faut pas oublier que nombreux sont les horizons possibles et que notre appréhension doit elle aussi rester ouverte à cette multitude. Elle ne doit pas s'enfermer dans des *a priori* au risque d'entraîner confusion, incompréhension.

⁵¹⁸ <http://www.pierricksorin.com/liste.htm> (page consultée le 19 novembre 2006).

⁵¹⁹ Une fois la réalisation faite, l'artiste devient lui aussi regardeur. Ses intentions ne sont plus axées vers un faire mais vers un voir.

La confusion

« Jamais la fascination, la dictature de la chose imprimée n'auront risqué de rendre plus d'hommes aveugles. »

Jean Bazaine⁵²⁰

Le déplacement des frontières

L'une des caractéristiques de l'art est de toujours chercher à aller au-delà de ses frontières, c'est du moins ainsi qu'elle a été envisagée par bon nombre d'artistes, de critiques (dont Greenberg) et de théoriciens de l'art. Weitz ne disait-il pas qu'il est inutile de chercher à définir les conditions nécessaires pour obtenir une œuvre d'art étant donné que les formes artistiques ne sont pas statiques⁵²¹ ? Toutefois, si l'artiste cherche sans cesse à déplacer les frontières de l'art, il ne fait qu'en repousser les bornes, pour reprendre le terme kantien, qu'en ouvrir l'horizon. Il amène l'art sur des terrains qui ne lui sont pas acquis, qui appartiennent à d'autres monde, mais ce faisant, il les intègre à l'horizon artistique. Il faut donc par ailleurs que s'établisse pour le spectateur une traduction de ces nouvelles délimitations si celui-ci veut, et peut, accéder à l'œuvre en tant qu'art.

⁵²⁰ Bazaine, Jean, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1959 [1953], p. VII.

⁵²¹ Weitz, Morris, « The Role of Theory in *Æsthetics* », in Elton, William (sous la dir.), *Æsthetics and Language*, Oxford, Basil Blackwell, 1954.

Allant puiser, comme c'est le cas de plusieurs des exemples que nous avons jusqu'ici développés, dans la sphère du reproductible, s'en appropriant les formes, les situations d'énonciation, le langage de l'art s'enrichit à chaque fois au risque toutefois de n'être plus reconnu comme tel. La visée intentionnelle a beau être clairement définie par l'artiste, le spectateur, s'il a un temps de retard, risque de ne pas suivre, de ne pas avoir ouvert à temps, à cette redéfinition des frontières de l'art, le champ de son horizon de réception.

Dans ce dernier chapitre, nous allons essayer d'expliquer pourquoi la confusion persiste malgré le fait que les intentions de l'énonciateur définissent formellement un horizon à l'œuvre reproduite. Pourquoi le spectateur en vient à douter quant au statut de la reproduction à laquelle il fait face ? Nous verrons qu'il s'agit toujours d'un effet de frontière, un jeu de déplacement des horizons, des bornes qui délimitent et définissent l'art, mais que ce jeu dépasse en général le plan formel et trouve son intérêt dans le rapport qui s'installe entre le propos de l'œuvre et sa reproduction, qui s'installe au sein des modes d'énonciation que nous avons précédemment soulevés. Cependant, avant de développer un certain nombre de situations ambiguës illustrant ce fait, nous allons d'abord essayer d'expliquer comment s'établit le phénomène de reconnaissance d'une œuvre pour le récepteur.

L'effet trompeur

La reproduction a cet avantage de permettre à l'œuvre d'être multipliée et réinscrite avec l'illusion d'une forte, voire presque parfaite, ressemblance. Introduite en 1968 par Roland Barthes⁵²², l'expression *effet de réel*⁵²³ faisait état de cette illusion référentielle qui qualifie la relation entre l'objet du monde, l'original et l'objet le figurant. Dans cette relation, le signifiant et le signifié sont confondus alors qu'ils sont pourtant bien distincts. Le signifié semble en effet perdre sa fonction dénotative et prend un caractère connotatif. Il devient alors incapable de renvoyer au référent et devient signifiant lui-même.

⁵²² Barthes, Roland, « L'Effet de réel » in *Communications*, n° 11, Paris, Seuil, 1968.

⁵²³ Le phénomène avait été constaté bien avant Barthes (déjà Platon le remarquait dans *La Caverne*) mais l'expression employée par Barthes est fortement illustrative du phénomène.

C'est ce même phénomène que François Récanati⁵²⁴ explique schématiquement à travers l'absence de réflexivité dans l'appréhension du signe. Il nomme cette relation transparence car elle met le signe directement en relation à son référent sans qu'il n'y ait de réflexion sur son statut. Cette relation s'exprime par $\{x \rightarrow y\}$, soit la chose représentante mise en relation avec la chose représentée. À l'opposé, si le caractère métalangagier du signe est pris en compte, il y a opacité du signe. Dans cette relation exprimée par $\{\text{C}x \rightarrow y\}$, nous prenons conscience que le signe est quelque chose, et ce aux dépens de ce qu'il représente. « Transparence et opacité sont ainsi deux destins possibles du signe : soit le signe, opaque, apparaît comme chose, soit au contraire, il acquiert une quasi-invisibilité et, diaphane, s'évanouit devant la chose signifiée⁵²⁵ », laissant l'illusion d'être face à l'œuvre et non plus face à sa reproduction.

Néanmoins, même lorsque le spectateur a conscience du fait qu'il est face à une reproduction, au-delà du simple effet de réel décrit par Barthes ou de la relation opacité-transparence transcrite par François Récanati⁵²⁶, nous constatons que le spectateur a parfois du mal à situer la reproduction à laquelle il fait face, qu'il ne parvient pas, dans le « ceci est de l'art », à faire la part entre l'énonciation et son contenu. Est-ce l'œuvre, est-ce un objet commun ? Nous avons déjà dégagé quelques éléments de réponses à travers l'analyse de l'intention et de l'horizon visé. Nous avons vu comment l'énonciateur choisit une « scène de la parole ». Il peut viser le monde de l'art, celui de l'industrie culturelle, ou tout autre monde dans lequel une reproduction d'œuvre d'art pourra trouver sa place. Toutefois, comme le remarque Dufrenne,

« entre l'artiste et le spectateur il y a bien cette différence insurmontable que l'un fait et l'autre voit. [...] Si l'on considère l'œuvre en elle-même sans évoquer l'acte historique de sa création, si l'auteur n'est que celui dont l'œuvre témoigne et si la création n'est plus que le signe d'une affinité spirituelle, on peut dire que cette affinité qui se révèle entre l'œuvre et l'auteur est la même qui se révèle entre le spectateur et l'œuvre qu'il est capable de sentir et de reconnaître.⁵²⁷ »

⁵²⁴ Récanati, François, *La Transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil, 1979.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁵²⁶ Voir aussi Scheaffer, Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.

⁵²⁷ Dufrenne, Mikel, *op. cit.*, tome II, p. 553.

Du moins tel serait le meilleur des mondes, mais lorsque nous nous tournons du côté du spectateur, de l'énonciataire, nous constatons que l'intention du regard peut varier et ne pas rencontrer les intentions de l'énonciateur. Elle peut de plus impliquer certaines préconceptions que l'énonciateur ne parvient pas forcément à lever malgré la visée qu'il insuffle lors du geste de reproduction.

Ces *a priori* seraient d'après nous responsables d'une bonne part des réceptions équivoques. Nous observons en effet que certains schémas, que nous qualifierons de classiques, sont présents lorsque le récepteur fait face à une reproduction et que, lorsque ces schémas sont bousculés, il peut faire face à un malentendu. Ce phénomène correspond sommairement à ce que Binkley décrit lorsqu'il expose l'existence de conventions qui permettent à l'énonciataire de comprendre et même d'accepter l'énonciation posant la pièce comme œuvre d'art, et qu'en l'absence de ces modes d'indexation de l'œuvre, un équivoque de réception risque de se produire.

Ces préconceptions, nous allons les rattacher à la notion de l'*habitus* telle que développée par Husserl. Nous les avons précédemment discutés en tant qu'*a priori* mais dans son acception philosophique, l'*a priori* kantien est un concept entier et, bien qu'il s'apparente sur certains aspects à l'*habitus* (tous deux font référence au fondement, à l'antériorité dans l'expérience, à l'intention, au sujet), il est circonscrit dans un cadre transcendantal⁵²⁸ qui va bien au-delà de notre objet d'étude, ou du moins de notre rapport à lui. Nous préférons donc nous attacher à une notion de l'expérience phénoménologique⁵²⁹, celle de l'*habitus*, qui se rattache d'ailleurs au même esprit que les concepts d'intention et d'horizons auxquels nous avons jusqu'ici fait référence⁵³⁰.

⁵²⁸ Mikel Dufrenne a transposé l'*a priori* kantien à l'expérience esthétique. Cet empirisme transcendantal, comme il le qualifie (Dufrenne, Mikel, *La notion d'a priori*, Paris, PUF, 1959, p. 6), se rapproche un peu plus de notre rapport à l'œuvre. Il cherche lui aussi à définir cette idée de reconnaissance : « Devant ce monde que le sentiment révèle, je ne suis pas comme un étranger en terre inconnue ; il me semble que je sais déjà ce que je lis dans l'expression ; si le signe est immédiatement signifiant, c'est que la signification est connue avant d'avoir été apprise, en sorte que tout apprentissage ne fait que confirmer un savoir préalable. » (Dufrenne, Mikel, *op. cit.*, tome II, p. 577). Toutefois le biais du sentiment qu'il emprunte et met de l'avant nous éloigne à nouveau de notre propos.

⁵²⁹ Qui chez Husserl intègre aussi une réflexion sur le transcendantal.

⁵³⁰ Nous pouvons aussi rapprocher ce phénomène des *cartes mentales* qui chez Schank et Abelson prennent la forme de scripts (Roger C. Schank and Robert P. Abelson *Scripts, Plans, Goals and Understanding: an Inquiry into Human Knowledge Structures* (chap. 1-3), Hillsdale, NJ, L. Erlbaum, 1977) ou qui correspondent à l'idée de programme chez Greimas. Les cartes mentales permettent d'établir des réseaux sémantiques et sont à la base de ce qu'on nommera le « savoir encyclopédique ».

Dans cette dernière partie, nous allons donc essayer, à partir de la notion de l'*habitus*, de comprendre pourquoi il subsiste par moments une confusion, une équivoque quant au statut de l'œuvre reproduite, et ce malgré le fait que l'énonciateur investit dans la reproduction une intention spécifique et qu'il vise un horizon bien défini. Nous allons d'abord nous attarder à définir le concept de l'*habitus* tel qu'entendu par Husserl et allons spécifier le contexte dans lequel il est, à notre sens, efficient par rapport à notre propos. Ensuite, nous allons exposer quels sont les « *habitus* » observés et comment ils peuvent être à l'origine de situations équivoques, comment ils engendrent une confusion, lorsqu'ils sont bouleversés.

7.1. Husserl et l'*habitus*

Commençons par un postulat central à la pensée de Husserl⁵³¹ : « Toute conscience est conscience de ...quelque chose ». Cette phrase pose deux conséquences inséparables l'une de l'autre pour notre appréhension du monde. D'une part, elle insiste sur le fait que « la conscience de » correspond à une visée, en ce sens qu'elle est toujours en rapport avec un objet (réel ou imaginaire) ; d'autre part, elle formule le fait que la « conscience de » est intention, qu'elle est une précompréhension qui se sur-ajoute à l'objet visé. « La conscience de » précède toute représentation. Il y aurait ainsi deux temps dans la compréhension du monde : d'abord une précompréhension rattachée à un passé puis en lien avec une perception future.

L'*habitus* qui correspond à l'exercice de l'*Habitualität*⁵³² (traduit sous le nom d'habitualité ou habituabilité et correspondant à la forme transcendentale) permettra à Husserl d'expliquer cette médiation qui se produit entre la somme des expériences passées et les perceptions à venir. L'*habitus* est cette propriété, ce quelque chose de permanent qui fonde la reconnaissance, qui fonde toute évidence. L'*habitus* est une acquisition qui permet de reconnaître ce que j'ai déjà connu même si je le reconnais ensuite comme autre chose.

Robert Klein, dans un texte de 1961 intitulé *Appropriation et aliénation*⁵³³, dégage trois idées majeures permettant de cerner l'*habitus*. Il s'agit de deux thèmes fondamentaux à la tradition

⁵³¹ Husserl, Edmond, *Méditation Cartésienne*, Paris, Vrin, 1992. À la page 64, la phrase se retrouve sous cette forme : « ... tout état de conscience en général est, en lui-même, conscience de quelque chose. »

⁵³² Tel qu'indiqué notamment chez Robert Klein dans « Appropriation et aliénation » (in *La Forme et l'intelligible*, *op. cit.*, p. 459).

⁵³³ *Ibid.*, p. 459

philosophique, l'identité et la permanence, auquel un troisième terme est adjoind, celui de l'avoir. La suite de notre analyse sur l'*habitus* de Husserl se fondera sur cette lecture.

7.1.1. La permanence

Imaginons que je sois face à un livre d'art que je n'ai jamais vu. J'ai bien déjà vu d'autres livres mais celui-là je ne le connais pas. Comment se fait-il que je parvienne à l'identifier comme étant un « livre », et même éventuellement un « livre d'art », comme s'il était identique à ceux que je connais déjà ?

Si j'y parviens c'est parce qu'il y a, entre autres, permanence. La permanence est pour Husserl une évidence à laquelle « je peux toujours revenir à nouveau » ou, si l'on préfère, une présence au niveau de la conscience d'un objet effectivement présent physiquement au même moment et que « je peux toujours à nouveau » retrouver⁵³⁴. Toute évidence installe en moi quelque chose de permanent. Lorsque je reconnais quelque chose, je suis (au sens fort du verbe être) aussi celui qui l'a reconnu et j'ai acquis par là-même à la fois une évidence, à la fois une « propriété » qui devient partie prenante de moi. Je ne peux en effet pas nier que j'ai eu cette évidence. Je peux toujours la modifier, m'apercevoir quelle est autre chose et la reconnaître comme tel, mais, intacte ou non, quoi que je fasse, elle fera toujours partie de mon passé.

C'est cette propriété acquise qui correspond à l'*habitus*. Il est ce qui me permet de reconnaître « à nouveau » ce que j'ai connu précédemment, il est ce qui me permet de leur donner une identité.

7.1.2. L'identité

Identifier c'est attribuer un sens. À chaque objet que je perçois (ou même dans chaque vécu, car il ne faudrait pas voir ce processus comme un acte se réduisant aux objets individuels) s'installe une « synthèse de l'identification ». C'est un travail constant qui consiste à faire la synthèse du divers et qui vise la constitution d'unités identiques. En fait, parce que j'ai la possibilité de retrouver ces unités identiques, parce que je les resitue dans un horizon de

⁵³⁴ Husserl, Edmond, *Méditations cartésiennes*, III, § 27.

cadres fondés dès leur première connaissance, je réussis à nouveau à les identifier. Et c'est ainsi et dans la contiguïté de ces unités que je peux me faire une idée du monde. Pour Husserl, la représentation (du monde) passe par l'identification qui donne un sens aux évidences. La représentation constitue dès lors le fondement de toute conscience mais celle-ci repose sur un répertoire d'informations qui ont du sens seulement si elles sont correctement identifiées ou cataloguées ? L'exemple le plus juste pour illustrer ceci est la « systématique » dans le domaine du vivant, système d'identification mis en place par Linné⁵³⁵ et qui permet ensuite d'accumuler les informations sur chaque espèce identifiée. Il est en effet impossible d'accumuler de l'information (surtout par plusieurs individus) tant que l'espèce est inconnue.

L'identité est une propriété acquise non seulement rattachée à l'objet⁵³⁶ mais inséparable du sujet. D'une part, comme on l'a dit, le sujet n'est plus le même lorsqu'il a attribué une identité à une évidence et, d'autre part, les fondements qui permettent l'identité appartiennent au moi-propre et sont construits (ou déconstruits) par lui-même.

Klein observe d'ailleurs deux formes d'identités : l'identité du permanent et l'identité historique qui pourrait aussi porter le nom d'identité du vécu. L'identité du permanent (ou objective) est celle qui ne peut être définie que par l'*habitus* qui la retrouve. L'expression « j'y reviens », tirée de la possibilité mentionnée précédemment de toujours pouvoir « y » revenir à nouveau, indique à travers le présupposé du « y », un déjà-là, un déjà connu. L'identité du permanent implique une solidarité avec mon passé. L'évidence est acquise, je ne peux la rayer et, dans l'avenir, elle servira à définir l'identité des évidences appartenant au même horizon. L'*habitus* retrouvant l'identité permettra aussi de définir cette même identité. « L'identité « objective » est toujours complète dans le vécu, par la reconnaissance directe (grâce au prédonné habitué) de l'objet intentionnel permanent.⁵³⁷ »

L'identité historique est pour sa part plus fugace. C'est l'identité du fondement présent. Elle est toujours médiante et ne pourrait se saisir qu'au moment où elle a lieu. Autrement dit, je ne peux l'isoler, la fixer, puisqu'elle appartient au présent. « On ne pourrait revivre la *Stiftung* (le fondement) comme simplement présente, sans annuler le temps en faisant coïncider présent

⁵³⁵ Linné, Carl von, *op. cit.*

⁵³⁶ Pouivet associe l'identification à l'ontologie générale des entités de base : « En y faisant référence [aux entités], nous les identifions. Nous présupposons ainsi qu'elles existent et qu'elles possèdent les caractéristiques grâce auxquelles nous les identifions et ré-identifions. Pas d'entité sans identité. » (Pouivet, Roger, *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation, op. cit.*, p. 17).

⁵³⁷ Klein, Robert, *ibid.*, p. 461.

et passé.⁵³⁸ » L'identité historique a donc elle aussi une certaine forme de solidarité avec le passé. Cette solidarité se situe dans son rapport au sujet, au moi, dans le fait que « je suis et serai toujours celui qui a vécu tel moment.⁵³⁹ » La sphère qui m'est propre, la *Eigenheitssphäre*, est enrichie par toutes ces expériences que j'ai ou ai eues.

7.1.3. L'avoir

À travers cette courte ébauche des idées de permanence et d'identité dans l'*habitus*, on peut voir se dessiner comment l'avoir trouve sa place à leurs côtés. Nous avons à différents moments renvoyé l'identité et la permanence à l'acquisition, aux propriétés, au fait de « pouvoir » à nouveau. De plus, la traduction même d'*habitus* nous renvoie au verbe avoir. En latin *habitus* est « j'ai » mais aussi « je peux ». Avoir prend donc deux aspects : une première face se profilant du côté de la propriété ; une seconde prenant le caractère de la possession, au sens de posséder les facultés pour. « L'avoir le plus immédiat, le *habitus* est « propriété » constitutive du moi ; mais s'il est vécu en tant qu'horizon de possibilités, le *habitus* est « possédé » comme faculté ou puissance.⁵⁴⁰ » L'avoir est donc d'une part lié à l'être, de l'autre au pouvoir, à la potentialité (dans laquelle on peut envisager une part de virtualité si on l'embrasse « en puissance »).

L'avoir, nous l'avons vu, a des attributs temporels. Ainsi, lorsque nous parlions d'identité historique ou d'identité du permanent, nous avons noté qu'il existait dans les deux cas une solidarité avec le passé. En fait, le propre du fondement est de créer un antécédent⁵⁴¹, un « déjà-là » pour la conscience possédante. Mais si l'aspect « propriété » s'attache à un passé, l'aspect « possession », de par le fait qu'il se rapproche d'une modalité du pouvoir, se tourne vers le futur. « Je peux toujours à nouveau y revenir. » Il y a un passé puisque j'y suis déjà venu et la possibilité d'un futur (qui sera ou non activée) compte tenu de cet état de permanence du possédé.

⁵³⁸ Klein, Robert, *ibid.*, p. 461-462.

⁵³⁹ Klein, Robert, *ibid.*, p. 462.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 460.

⁵⁴¹ Comme le note Klein, ce passé que crée la Stiftung n'a pas été l'objet intentionnel d'un présent pour la conscience, ce qui a entraîné de nombreuses discussions compte tenu du paradoxe irréductible qui se pose par rapport à l'*habitus*.

« Les formes-cadres de la reconnaissance interviennent toujours dans un *Vormei-nen* anticipant, et s'il est vrai, comme disait Husserl, que le futur est « le futur de mon passé », le passé n'est capable de ce futur que parce qu'il a fondé les « habitudes » toujours prospectives. D'ailleurs le passé en tant qu'en soi possédé est aussi bien le passé de mon futur : car son existence déjà-là consiste dans le fait que je pourrai y revenir, donc dans la prospection qui l'engage.⁵⁴² »

Ceci nous renvoie à la relation d'habitude qui est liée à la double nature, interne et externe, de l'horizon. Comme nous l'avons vu dans notre chapitre sur l'intention, l'un et l'autre sont indissociables. L'horizon externe s'instaurant dans la potentialité de l'expérience à vivre, expérience dont même la virtualité nécessite l'horizon interne, c'est-à-dire l'expérience passée et sédimentée⁵⁴³.

Par ailleurs, dans son analyse, Klein soulève au détour d'un paragraphe une pierre d'achoppement quant à l'emploi de la notion d'*habitus* chez Husserl. L'*habitus* est en effet un terme repris à la scolastique et qui correspond en fait à la traduction latine du *hexis* grec d'Aristote. L'*hexis* correspond chez ce dernier à une disposition de caractère (ou corporelle) acquise durablement. Elle peut avoir pour origine la nature ou la culture⁵⁴⁴. Cette conception ne correspond pas à ce que Husserl entend de l'*habitus*, ou du moins elle est seconde. En fait, il distingue bien l'*habitus* appartenant au moi pur, celui de l'avoir dont les deux faces sont propriété et possession, d'un *habitus* compris dans le sens des dispositions habituelles de la personne, celui qui sous-tend un avoir des « traits de caractères » et des « dispositions ». « Le *habitus* husserlien appartient à l'« âme » telle qu'elle surgit dans l'auto-objectivation de la monade ; la disposition et le caractère empirique n'apparaissent que dans une perspective extérieure d'emblée, et possible seulement après le passage du point de vue intersubjectif.⁵⁴⁵ » L'auto-objectivation se met en place lorsque je prends conscience de la subjectivité de mon « monde » ; l'intersubjectivité, lorsque j'accepte qu'il appartienne (tout comme moi) à un monde « commun », à un « monde hanté par la présence de l'autre, non pas à la façon dont cette présence se trouve indiquée dans l'objectivité nue des formations scientifiques, mais à la façon d'une exigence de compréhension réciproque.⁵⁴⁶ »

⁵⁴² Klein, Robert, *ibid.*, p. 461.

⁵⁴³ Souches-Dagues, Danielle, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁴⁴ Conception que l'on retrouve dans l'*habitus* de Bourdieu.

⁵⁴⁵ Klein, Robert, *op. cit.*, p. 462.

⁵⁴⁶ Souches-Dagues, Danielle, *op. cit.*, p. 130.

Même si nous pointons le fait qu'à travers l'expérience de constitution du sens (qui peut être perceptive mais aussi pourquoi pas linguistique, émotive, mnésique...) le sujet acquiert des *habitus*, il faut aussi envisager le fait qu'il acquiert ces expériences mêmes. Toute expérience enrichit la sphère du monde propre du sujet et devient élément constitutif, avoir, de son esprit. Ainsi, il n'y a ni mécanisme, ni intellectualisme, ni déterminisme. L'esprit, dont les *habitus* sont constitutifs, est actif. Il se modélise au fur et à mesure des évidences, des expériences. Il « est aussi à l'origine de ce qu'il reçoit⁵⁴⁷ ». En ce sens, nous pouvons supposer qu'il y a intention au moment de la réception et donc que la réception est « orientée » d'une manière ou d'une autre en fonction de notre propre monde, en fonction des *habitus* acquis. Nous revenons à notre point de départ : « toute conscience est conscience de... ».

7.1.4. *Habitus* et reconnaissance

Reprenons maintenant ce livre d'art que j'ai reconnu comme tel, sans ne l'avoir pourtant jamais vu. Nous pouvons maintenant expliquer comment s'est passé la reconnaissance de l'objet.

Si nous suivons en effet la proposition de Husserl, c'est parce que nous avons eu des expériences antérieures similaires que nous pouvons aller chercher les éléments permettant d'identifier l'objet dans l'*habitus* correspondant à l'évidence qui se donne à nous, celle du livre. Cet *habitus* est la zone médiane entre les éléments de mon passé, mon monde déjà constitué et l'évidence face à laquelle je suis. L'*habitus*, comme un schème complexe se modélise au fil des expériences, il enrichit mon monde-propre et ses horizons variés. Cet *habitus* qui me permet la reconnaissance est lié à l'intention que je porte face au livre qui se présente à moi. Prendre conscience, et donc reconnaître, identifier, est selon Husserl une activité intentionnelle. De plus, « toute donation de sens est une mise en perspective de l'horizon ou des horizons de ce sens.⁵⁴⁸ » Un horizon est à chaque fois visé en fonction du terrain de familiarité que je pourrai trouver entre l'évidence du livre et mes expériences antérieures. Cet horizon, de même que l'*habitus* me permettant la reconnaissance, font partie de ce qu'on appellera plus communément mes « références ». Elles me permettent un accès au monde et m'ouvrent les potentialités de reconnaissances futures mais sont aussi ce qui m'enchaîne à mon passé.

⁵⁴⁷ Levinas, Emmanuel, « L'Œuvre d'Edmond Husserl » dans *En Découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, [1947] 2^e édition augmentée 1967, p. 7-52.

⁵⁴⁸ Klein, Robert, *op. cit.*, p. 465.

Nous pourrions voir, à l'instar de Klein, une forme d'aliénation dans ce processus de constitution de la personne à travers l'*habitus*. En effet, « le passé dépose en moi des cadres d'expériences futures, des réactions typisées, des attentes qui faussent [éventuellement] l'expérience : à la limite on peut imaginer qu'il [l'*habitus*] rogne complètement ma liberté de décision, et que mes tours d'esprit, mes sensibilités particulières, etc., finissent par me transformer en automate dont les réactions seraient entièrement prévisibles⁵⁴⁹ ».

Heureusement ce processus qui mènerait à la mort est contraint à la *Eigensphäre*, au monde approprié, et au fait qu'il est toujours possible de redéfinir l'*habitus*, le moi à travers chaque expérience. En fait, même si je me laisse guider par mes expériences passées⁵⁵⁰, au risque de me méprendre, je peux toujours par la suite réorienter mon identification et ouvrir le champ de la sphère qui m'est propre à de nouveaux *habitus* et à de nouveaux mondes. L'information dont je dispose permet et contraint l'identification mais elle ne contraint pas le futur avec la même force, l'individu ayant la latitude d'attribuer l'importance qu'il veut aux informations emmagasinées, toutes les informations n'ayant pas valeur égale dans chaque situation.

7.2. Schémas de réception

7.2.1. Quoi de plus classique

Un schème de réception dans lequel les intentions de l'énonciateur et de l'énonciataire se rencontrent et dans lequel l'objet et son statut, artistique ou non artistique, sont bien identifiés pourrait être esquissé à travers la relation qui suit :

$$X \leftrightarrow X^1$$

Dans cette relation, X correspond à la résultante de l'énonciation, l'énoncé, dans lequel s'inscrit l'intention de l'énonciateur, de l'auteur, et sous sa forme « prime », la réception de l'énonciataire, du récepteur. Lorsque X correspond à X¹, nous pouvons dire que l'énonciation est réussie, en ce sens qu'énonciateur et énonciataire s'entendent sur le statut de la reproduction.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 469.

⁵⁵⁰ L'exemple le plus classique d'un *habitus* conduisant à une réaction faussée est celui du stéréotype.

Si énonciation et réception sont concordants, c'est que l'identification émanant de l'*habitus* était juste. Cela correspond à ce que nous pourrions situer comme des formes « classiques » de réception, celles auxquelles nous sommes familières, celles qui nous sont habituelles. Il ne s'agit pas, bien entendu, de supposer que tous les paramètres de la réception sont parfaitement concordants avec les intentions de l'auteur. Il existe, et nous en avons déjà discuté dans le chapitre sur l'intention, toujours une part personnelle à la réception, ne serait-ce que parce que les relations faites entre la reproduction observée et les références du sujet sont distinctes pour chacun. L'*habitus* des uns et des autres n'est pas composé des mêmes expériences, des mêmes évidences passées. Lorsque nous envisageons l'idée d'une rencontre entre l'énonciation et sa réception, nous situons notre analyse sur la frontière de l'art et du non-art. Ce qui compte, et nous l'avons déjà mentionné à plusieurs reprises, ce n'est pas tant le propos de l'auteur⁵⁵¹ que l'horizon visé par l'énonciation, horizon qui rencontrera ou non le spectateur qui observe l'objet de l'énonciation.

Lorsque la rencontre n'a pas lieu, la relation entre l'énonciation et sa réception prendra la forme suivante :

$$X \rightarrow Y$$

Comme dans le schéma $X \leftrightarrow X^1$, X correspond à la résultante de l'énonciation, mais il ne trouve pas écho dans sa forme reçue. X tel qu'envisagé par l'énonciateur devient Y pour l'énonciataire. Le dialogue amorcé risque de tourner court parce qu'il y a mésentente dans les termes de l'échange, la perception de l'énonciataire s'éloignant du « domaine » visé par l'énonciateur.

Différents marqueurs pourront servir à la reconnaissance et à l'identification de la reproduction. Nous les avons situés à différents niveaux. Ils se concrétisent en effet dans l'*habitus* à travers la relation établie entre la reproduction et tantôt l'agent qui l'entreprend, tantôt la forme qu'elle prend, tantôt le cadre dans lequel elle est mise en scène, voire à travers la relation qui fait se rencontrer tous ces moments dans la reproduction. Chacun y reconnaîtra les éléments constitutifs à l'énonciation : celui qui entreprend correspond à l'énonciateur ; la forme qu'elle prend, à l'énoncé ; et le cadre de sa mise en scène correspond à la situation, aux éléments périphériques tels le lieu, le temps, etc. Ce sont les mêmes marqueurs et les relations qui les unissent qui, faute de se conformer à un schéma familier, vont brouiller les pistes et amener le récepteur à se méprendre sur le statut de la reproduction.

⁵⁵¹ Bien que celui-ci se rattache et stimule souvent fortement le choix de l'une ou l'autre des formes.

Voici à travers quelques exemples comment ces paramètres de l'énonciation peuvent entraîner une réception équivoque de la reproduction. Nous ne reprendrons pas un à un les modes d'énonciation que nous avons posés au cours de la deuxième section mais y ferons référence à plusieurs reprises afin de faire ressortir comment les *habitus* liés à l'énonciation peuvent engendrer la confusion. Nous examinerons plutôt comment, au sein même des différents modes d'énonciation que sont le témoignage, la dérivation et la récupération, des échanges s'opèrent, nous amenant à devoir reconsidérer nos *habitus*. Nous observerons comment les bornes de délimitation de l'horizon artistique sont sans cesse déplacées, nous conduisant à redéfinir l'art, l'œuvre et les valeurs qui lui sont associées. Ce qu'il faut retenir de cette relation entre horizon et *habitus* : lorsqu'un *habitus* doit être revu, réévalué, c'est que l'horizon a probablement lui aussi évolué.

7.2.2. L'énonciateur comme *habitus*

Commençons par le rapport classique que nous entretenons à l'énonciateur, regard qui n'entraîne aucune confusion et qui forge nos *habitus* : un bon nombre d'énonciations que nous avons évoquées précédemment entrent tout à fait dans ce cadre où l'énonciateur a un rôle conforme à celui que lui attribue l'énonciataire.

Comment cela se pose-t-il ? Il suffit de revoir les relations classiques entre les acteurs et la production à laquelle ils prennent généralement part. On peut en effet constater qu'un rôle est attribué à chacun en fonction de sa casquette : l'artiste crée des œuvres d'art ; l'éditeur édite ; le critique critique ; le galeriste expose et vend ; le commissaire organise des expositions ; le conservateur s'occupe de collections et de fonds qu'il expose ; le collectionneur achète et collectionne ; l'historien retrace l'histoire, etc.

Cette question de n'avoir qu'une tâche associée à un rôle n'est pas nouvelle. Platon, dans *La République* aborde l'idée que le principe d'une communauté bien organisée est que chacun n'y fasse qu'une chose, celle à laquelle il est destiné de par sa « nature »⁵⁵². Pour Rancière,

⁵⁵² « Je réfléchis au fait que chacun de nous, au point de départ, ne s'est pas développé naturellement de manière tout à fait semblable, mais que la nature nous a différenciés, chacun s'adonnant à une activité différente. N'est-ce pas ton avis ? [...] Qui exercerait l'activité la mieux réussie, celui qui travaillerait dans plusieurs métiers, ou celui qui n'en exercerait qu'un seul ? - Celui qui n'en exercerait qu'un seul. » (Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 2002, Livre II, 369).

« l'idée du travail n'est pas d'abord celle d'une activité déterminée, d'un processus de transformation matériel. Elle est un partage du sensible : une impossibilité de faire « autre chose », fondée sur une « absence de temps »⁵⁵³ ». Comme Platon le fait dire à Socrate : « chacun, selon ses aptitudes et dans le temps convenable, se livre à un seul travail étant dispensé de tous les autres.⁵⁵⁴ »

Cette attente face au rôle que tient chaque acteur peut aussi être perçue comme prenant naissance dans la tâche que nous nous assignons à nous-même en endossant un rôle et les comportements qui s'y associent.

Tout ceci est lié à l'*habitus*, à l'intention et aux horizons visés. Nous l'avons vu, c'est l'appropriation, le fait que j'ai acquis une expérience, qui, devenue à la fois actuelle et virtuelle, contribue à enrichir mes situations et acquisitions présentes et à venir. Mais si je parviens à me définir chaque fois plus durablement, c'est aussi parce que « toute visée suppose un statut du sujet, qui agit en tant que concerné ; même le statut d'« observateur indifférent » est toujours accepté en vertu de quelque intérêt immédiat »⁵⁵⁵. Ma situation, ce statut que j'accepte, m'assigne un rôle. Parce que je prête un intérêt et que je me sens concerné par l'évidence qui se profile devant moi, la situation, qui se définit comme le milieu dans lequel je me trouve, m'impose une attitude en correspondance avec ce qu'elle est.

La situation est corrélative de la tâche du sujet. En effet, comme l'expose Klein⁵⁵⁶, à toute situation sont rattachées premièrement une autodéfinition du moi, deuxièmement l'attitude qui se conforme à cette autodéfinition et troisièmement, la tâche qui impose l'adoption de cette attitude et qui dicte un agir en fonction de cette attitude. Klein associe cette corrélation entre la tâche et la situation à « *l'ego cogito cogitatum* de la praxis, travail ou devoir. Je ne suis pas pensable sans ce que « j'ai », c'est-à-dire, au sens le plus fort du mot, « ce à quoi je tiens » à chaque instant ; et ce à quoi je tiens m'impose, suivant mon rôle, d'« agir comme... », sous peine de me renier.⁵⁵⁷ »

⁵⁵³ Rancière, Jacques, *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 67.

⁵⁵⁴ Platon, *op. cit.*, 370.

⁵⁵⁵ Klein, Robert, *ibid.*, p. 465-466.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 464-472.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 467.

De plus, comme toute autodéfinition du moi renvoie à l'intersubjectivité, un lien fort s'établit entre ce que le sujet s'assigne comme tâche et autrui. Déjà, le rapport établi entre l'avoir et la praxis marquait un lien entre le sujet et le monde qu'il habite. Dans le monde intersubjectif, c'est l'idée d'une connaissance virtuellement partagée des situations qui lui dicte ses tâches. La perspective de l'autre impose une conduite à adopter en fonction de la situation dans laquelle il se trouve. Ainsi, le sujet s'assigne lui-même des devoirs et obligations. À travers le rôle qu'il se donne, il transforme sa responsabilité propre en une responsabilité envers autrui.

Étant donné qu'il considère qu'il y a partage, il s'attend à ce que l'autre, tout comme lui, fasse de même. Ainsi, le sujet croit-il que l'autre répond aux tâches et buts associés à son rôle puisqu'il se donne lui-même l'injonction d'un rôle précis et parce que l'intersubjectivité lui impose une idée de son être et des devoirs qui lui sont associés. Ces devoirs et obligations lui apparaissent comme évidents à travers ses *habitus*.

Dès que cette situation est établie comme *habitus*, deux formes de décalage peuvent ensuite venir s'installer pour l'énonciataire qui s'intéresse à la relation entretenue par l'énonciateur à son énonciation. Ces formes sont, en général, liées à l'artiste qui, d'une part, bouleversera l'ordre des titres en s'octroyant un ou des titres qui de coutume ne lui sont pas propres, ou qui, d'autre part, partagera le rôle qui lui est communément admis avec des collaborateurs d'un autre milieu. Ces deux formes s'installent ainsi comme les deux pôles opposés du rôle de l'énonciateur, l'un fonctionnant sur un mode additif par cumul des rôles, le second sur un mode soustractif par le partage des tâches que l'on attribue généralement à un.

7.2.2.1. La fonction en jeu de chapeaux

Dans le cadre d'une énonciation prenant la forme du témoignage, la tâche est généralement imputée à l'historien, au critique ou à l'institution (le musée, la galerie, le centre d'artiste). Les différents écrits de Marie Fraser dans la revue *Parachute*, de Bernard Lamarche dans la revue *Esse*, et du musée des beaux-arts de Nantes dans son programme de l'hiver 2004, et qui relatent chacune l'œuvre de Jana Sterbak en sont tout à fait représentatifs. Notre attente face à cette historienne de l'art et commissaire, à ce critique et à cette institution est en effet que les uns et les autres nous exposent l'œuvre de façon informative, documentaire.

Si, en inversant le rapport fonction → énonciation pour la relation énonciation → fonction, on pose la question « qui a énoncé ce témoignage ? », il y a de grandes chances que l'historien, le critique ou le commissaire soit identifié comme énonciateur. En ce sens, lorsque nous reprenons les définitions nous informant sur ces différents titres, il se dégage un consensus autour de la tâche de chacun.

Ainsi, la définition du commissaire d'exposition donnée par Élisabeth Couturier dans *L'Art contemporain mode d'emploi*, nous rappelle qu'« il agit comme un directeur artistique en choisissant le thème ou la ligne éditoriale d'une exposition. Conservateur, universitaire ou critique d'art, attaché à une institution ou travailleur indépendant, le commissaire d'exposition constitue aujourd'hui un acteur essentiel du monde de l'art. Le curateur⁵⁵⁸, lorsqu'il travaille dans de grandes institutions comme la Tate Gallery à Londres, est notamment tenu à une « obligation de documenter ou de collectionner telle ou telle tendance⁵⁵⁹ ».

À l'éditeur on attribue généralement l'acte de « publier et de mettre en vente un ouvrage, en l'imprimant ou en le faisant imprimer et en assurant ou faisant assurer sa diffusion⁵⁶⁰ » Le rapport entre l'éditeur et l'auteur est fort et, entre les deux, il s'établit une sorte de consensus quant à la fonction de chacun. L'éditeur fait figure de passeur, d'intermédiaire, il a un rôle restreint sur le contenu de l'ouvrage ou du moins malgré les quelques modifications qu'il peut infliger à l'œuvre, laisse-t-il normalement à l'auteur le privilège de la création et du dernier mot.

Étant tenu par des objectifs économiques, l'éditeur (dans son acception française⁵⁶¹), en tant qu'acteur dans la constitution du « témoignage », fera souvent appel à une figure dont l'autorité du « titre » sera la garantie du sérieux pour le public. Ainsi, tour à tour, seront convoqués historiens de l'art et critiques. Dans son rapport aux images, l'historien de l'art devrait

⁵⁵⁸ Les anglicismes ayant la cote, curateur est la version française du « curator » anglo-saxon, le curateur étant en fait le commissaire.

⁵⁵⁹ Comme l'indique le curateur Jens Hoffman, dans une entrevue qu'il accorde à Vincent Honoré pour un dossier spécial sur le « curating » dans la revue *O2* # 35, automne 2005, p. 22.

⁵⁶⁰ Bigourdan, Dominique, « Éditer un livre », in Combiar, Marc, Pesez, Yvette (sous la dir.), *Encyclopédie de la chose imprimée*, Paris, Retz, 1999, p. 280.

⁵⁶¹ La figure de l'éditeur diffère en fonction des pays. Par exemple, en France, l'éditeur cumule deux fonctions : il arbore à la fois la figure de l'intellectuel mais aussi celle du gestionnaire. Son rôle est par là différent de celui du « publisher » anglo-saxon. En effet, l'éditeur est souvent double dans les pays anglo-saxons, le « publisher » se chargeant de la gestion, de l'aspect financier de l'entreprise éditoriale, l'« editor » de la relecture, de la conception et de la réalisation de l'ouvrage. À ce propos, on peut lire le texte de Jean-Yves Mollier, « Qui est l'éditeur ? » in Legendre, Bertrand et Robin, Christian (sous la dir.), *Figures de l'éditeur. Représentations, savoirs, compétences, territoires*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005.

d'ailleurs, comme l'indique Haskell, « savoir ce qu'il a sous les yeux, c'est-à-dire en déterminer l'authenticité, la date, la raison d'être et même se demander si elle [la représentation] passait pour belle. Il doit aussi avoir quelques connaissances des conventions et des contraintes qui régissent le travail de l'artiste, ceci à toutes époques, ainsi que tous les moyens techniques à sa disposition⁵⁶² ». Ces impératifs dénotent le sérieux de son travail et lui accordent une valeur scientifique, garante d'autorité. De même, dans son texte *La mise en ordre. Note sur l'histoire du catalogue*, Robert Recht note que « l'exigence d'attributions assurées repose sur la « manière », qui doit alors permettre d'écarter les œuvres plus ou moins douteuses.⁵⁶³ »

Plus difficilement identifiable parce que souvent perçu comme un auteur anonyme, l'énonciateur « classique » de la dérivation sous la forme du produit dérivé sera caractérisé en tant que concepteur-producteur, en opposition au créateur-réalisateur qui généralement tient haut et fort à ce qu'on associe son nom à sa réalisation. Ce concepteur-producteur ne peut être identifié par un nom ni un titre précis si ce n'est en le situant comme entreprise ou institution. En fait, on n'attend d'ailleurs pas de ce producteur qu'il se fasse connaître en tant qu'individu étant donné que l'on considère qu'il applique un processus formalisé, sans affectivité⁵⁶⁴. « Le producteur n'est qu'un émetteur pour le producteur suivant.⁵⁶⁵ » L'énonciateur de l'objet dérivé sera partie prenante de l'industrie culturelle.

Ainsi, la Réunion des musées nationaux dont nous avons parlé précédemment est productrice et distributrice d'objets dérivés produits par les musées français, ou plus précisément, sous-traités par les musées à des entreprises comme l'Officiel des musées. Il s'agit bien souvent d'une question d'investissement que le musée ne peut pas toujours tenir, ayant un double rôle : financièrement, il peut en effet difficilement à la fois énoncer l'œuvre sous la forme du témoignage, à la fois sous la forme de la dérivation. Comme le rappelle Pouivet, « le musée conserve, montre l'objet premier, propose dans sa « boutique » de multiples reproductions de l'œuvre type⁵⁶⁶ ».

⁵⁶² Haskell, Francis, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁶³ Recht, Roland, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁶⁴ Selon la définition donnée du « produit » par Yves Deforge dans *L'Œuvre et le produit*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, p. 33.

⁵⁶⁵ Bourriaud, Nicolas, *PostProduction*, Lukas & Sternberg, New York, 2000, p. 34.

⁵⁶⁶ Pouivet, Roger, *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, *op. cit.*, 2003, p. 33.

Les boutiques de musées sont d'ailleurs peut-être plus spécifiquement associées au produit dérivé que le musée lui-même. En effet, ce sont elles qui nous donnent la possibilité d'acquérir l'objet. De plus, elles proposent bien souvent en plus des quelques objets produits en fonction de ses collections, des objets dérivés d'œuvres appartenant à d'autres musées, des objets que l'on retrouvera aussi dans d'autres boutiques de musées, les fabricants et distributeurs étant à l'origine de la dispersion des signes qui s'opère alors.

Ces énonciateurs que nous venons de présenter donnent en général lieu à un objet non-artistique mais il est des fois où les rôles s'échangent et que l'artiste revête le manteau du critique, du commissaire, de l'éditeur ou encore qu'il se transforme en producteur et que la ré-énonciation, qu'il produit sous l'égide de cette fonction qui n'est traditionnellement pas sienne, soit faite dans une intention artistique. C'est le cas notamment des artistes qui récupèrent à leur propre compte la prise en charge énonciative que peut représenter la reproduction de l'œuvre. Les chantiers qu'ils mettent en œuvre ne seront alors pas des productions artistiques à occurrences uniques mais des constructions dans lesquelles la récupération et la multiplicité seront gérés par l'artiste lui-même.

Les différents titres se rattachant à la reproduction de l'œuvre d'art et leur fonctions afférentes ont été reprises principalement dans le cadre du témoignage, ou du moins, c'est sous cette forme qu'elles sont le plus facilement repérables.

Nous avons sous cette forme d'énonciation déjà évoqué les artistes du Land Art qui, comme le souligne Anne Moeglin-Delcroix, « s'intéressent à l'imprimé en général et [...] revendiquent une grande part de responsabilité dans les publications les concernant⁵⁶⁷ ». La question que pose Anne Moeglin-Delcroix parallèlement à ce constat est de savoir à quelle condition on peut parler de livre d'artiste lorsque le livre est signé par l'artiste ? Sa réponse est la suivante : « à condition que le livre soit une création, autrement dit, qu'il ne soit pas le moyen de reproduction d'une œuvre préexistante.⁵⁶⁸ » Mais, à cette réponse, elle ajoute un bémol car, chez un bon nombre d'artistes, l'usage fait de la reproduction joue sur cette frontière, le geste se situant parfois du côté artistique, parfois du non artistique, parfois se positionnant spécifiquement à la rencontre des deux.

⁵⁶⁷ Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, op. cit., p. 51.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 51.

Par exemple, on retrouve bien souvent Richard Long en maquettiste de ses catalogues d'exposition [*Piedras* (1986), *Mexico 1979* (1982), *Twelves Works* (1981) ou encore *Sixteen Works* (1984)]. Ces livres ne sont pas considérés par Anne Moeglin-Delcoix comme des livres d'artistes car elle considère les reproductions comme la simple redite des photographies prises et exposées par l'artiste.

70. Richard Long, pages intérieures de *Piedras* (1986)

Mais les avis sur les différents livres de Long sont partagés. Comme elle l'indique à propos de *Sculpture by Richard Long for Martin & Mia Visser, Bergeik* (1969) : « Tout dépend en fait du crédit que l'on accorde à l'information donnée dans le livre selon laquelle les sept images de la sculpture sont l'œuvre même et non sa documentation parce que l'œuvre fut conçue pour la reproduction⁵⁶⁹ »⁵⁷⁰. De plus, elle remarque que la confusion entre livre d'artiste et documentation est souvent faite chez Long, comme en témoigne la salle « documentation » lors de sa rétrospective au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1993. Dans cette salle, catalogues et livres d'artistes se côtoyaient les uns les autres, sans qu'aucune distinction ne soit faite. Les livres d'artistes furent « relégués dans un réduit mal éclairé, précisément annoncé « documentation » et mêlés aux catalogues au lieu d'être présentés avec ses autres œuvres⁵⁷¹ ». Si Anne Moeglin-Delcroix le déplore, nous préférons supposer qu'il consistait à rendre vivante une des caractéristiques du livre d'artiste, en le rendant accessible, plutôt qu'en le mettant à distance en le plaquant dans l'espace muséal. De plus, nous voyons dans ces éventuelles ambivalences quant aux énonciations toute la bipolarité (artistique, non-artistique) qui peut s'installer lorsque l'artiste participe de la reproduction.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁷⁰ Ce qui pourrait nous mener, si nous respectons à la lettre ce postulat, à considérer que toute reproduction diachronique n'est pas artistique.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 52.

7.2.2.2. La collaboration

Si l'artiste joue du trait d'union et se donne tour à tour des rôles différents en se faisant nommer artiste-éditeur, artiste-commissaire (artiste-curateur⁵⁷²), artiste-critique, etc.⁵⁷³, il arrive aussi qu'il ne mette pas forcément tous les chapeaux mais qu'il les partage avec ceux à qui ils appartiennent vraiment. La collaboration est un phénomène reconnu en art⁵⁷⁴, mais il arrive parfois qu'elle aille au-delà de l'accepté et qu'elle bouleverse la part individuelle normalement accordée à l'artiste. En effet, la collaboration remet en cause plusieurs caractéristiques souvent encore perçues comme étant des éléments clés de l'idée que le spectateur se fait de l'artiste. Ces traits, souvent associés par ses détracteurs à la figure romantique de l'artiste font référence à l'artiste tel qu'il a pu être envisagé depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. Nous constatons en effet que la collaboration suppose que l'artiste n'est pas forcément un génie isolé, qu'il n'est pas nécessairement innovant et qu'il n'est pas systématiquement indépendant.

Dans son rapport à la reproduction, l'artiste collabore souvent avec l'éditeur qui, bien qu'étant une figure en retrait, participe parfois pleinement à la construction de l'œuvre. Dans ce type de coopération, l'équivoque peut apparaître d'une part, pour le non connaisseur qui ne reconnaîtra pas forcément dans la collaboration le geste de l'artiste et d'autre part, pour l'amateur d'art, le connaisseur, qui ne rencontrera pas son idéal artistique, celui d'une œuvre entièrement pensée et produite par l'artiste lui-même. Gill Saunders et Rosie Miles témoignent de ce phénomène dans la collaboration établie entre Damien Hirst et Paragon Press, son éditeur : « Il y a eu débat à savoir si les imprimés produits par des artistes comme Damien Hirst

⁵⁷² L'artiste commissaire n'est pas qu'une figure contemporaine de l'artiste. Il suffit de se rappeler qu'en 1874 Nadar louait son atelier à un groupe de peintres afin qu'ils montrent leurs tableaux dans des conditions satisfaisantes. C'était le Salon des refusés. Pour une définition de l'artiste-commissaire contemporain, nous renvoyons à l'article de Paul O'Neil, « Le curating est la réponse, mais qu'elle était la question ? », dans *O2* # 35, automne 2005, p. 14-16.

⁵⁷³ Toutes ses additions nous rappellent, d'une certaine façon, que le terme « artiste » en lui-même est peut-être pour plusieurs une belle coquille vide à laquelle il faut ajouter un substantif pour parvenir à définir le champ d'action dudit artiste. Ainsi on parle de l'artiste-peintre, l'artiste-sculpteur, l'artiste-photographe, etc. Il expose aussi la gêne que l'on peut avoir lorsque quelqu'un se présente comme « artiste ». On n'a alors qu'une envie, lui demander : « mais encore ? ». C'est dans les années 1950-1960 avec le mouvement Fluxus notamment, que s'est entamé un brouillage des identités et qu'une nouvelle façon d'envisager la pratique artistique a entraîné l'identification de l'artiste, non plus en tant que peintre ou sculpteur mais en tant que « plasticien ». Un terme plus général qui contient toutes les formes de l'art contemporain.

⁵⁷⁴ En droit, l'œuvre de collaboration se définit ainsi : est dite de collaboration l'œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques [...] en un même temps et un même but. » (article L 113-2).

à travers la médiation d'éditeurs tels que Paragon Press, peuvent être considérés comme égaux des imprimés qui sont non seulement conçus par l'artiste mais aussi mis en place et imprimés par eux.⁵⁷⁵ »

a. *L'artiste n'est pas seul*

On connaît les ravages qu'a pu entraîner cette façon d'envisager l'art qui instaurait l'artiste comme un individu solitaire face à la création et les réactions qu'elle a pu susciter au gré des derniers siècles. Nous avons déjà discuté du fait que l'arrivée de la photographie a entraîné de grandes discussions quant à la fabrication de l'œuvre et quant à l'action de l'artiste sur celle-ci. Le rapport à la main qui fait et non à l'œil qui voit ou à l'esprit qui conçoit, le rapport à l'artiste isolé qui ne pourrait sous-traiter sous peine de pervertir son œuvre, trouve encore aujourd'hui écho dans une bonne frange du public. Pourtant, depuis près d'un siècle, plusieurs artistes ont cherché à remettre en question cette image de l'œuvre qui associe authenticité, originalité à l'auteur unique, à sa signature ou encore à la facture manuelle des productions de celui-ci⁵⁷⁶. Duchamp a signé des objets qu'il n'avait pas fait, il a récupéré des images toutes faites, déjà reproduites, Laszlò Moholy-Nagy a délégué la réalisation à des usines, Dali a signé avant sa mort un très grand nombre de cartons non encore imprimés en prévision de tirages futurs. Ces artistes à eux seuls mettent en avant les trois possibilités de remise en cause du faire par l'artiste lui-même. L'un s'accapare d'un faire qui ne lui serait pas *a priori* attribué, le deuxième se décharge de l'exécution en faisant intervenir un acteur extérieur, le troisième anticipe la possibilité de reproductions posthumes — trois possibilités de déplacer les bornes de l'artistique.

Comme le note Rosalind Krauss, c'est à l'inverse de l'idéologie de l'avant-garde moderniste qui voyait dans l'individu l'origine d'une œuvre originale, nouvelle, que se situent ces pratiques. « L'individu comme origine est protégé de la contamination de la tradition parce qu'il possède une forme de naïveté originelle⁵⁷⁷. » Si les artistes de l'avant-garde peuvent clamer à

⁵⁷⁵ « There have been some debate about whether prints produced by artists such as Damien Hirst, through the mediation of print publishers such as Paragon Press, can be considered the equal of prints that are not only conceived by the artist, but also worked on and printed by them. » (Saunders, Gill et Miles, Rosie, *op. cit.*, p. 10).

⁵⁷⁶ Si comme nous l'avons précédemment relevé après Heinich, le public a quatre temps de retard sur l'avant-garde artistique, s'il en est aujourd'hui à peine à Warhol et que pour lui, la figure exemplaire de l'artiste demeure encore le peintre impressionniste, il n'a probablement pas encore intégré les manigances trouvées depuis pour mettre à mal cet artiste en héros (souvent maudit et solitaire).

⁵⁷⁷ Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modern Myths*, Cambridge, MA, and London, 1986, p. 151.

travers l'individu leur originalité, il devrait en découler pour toute leur production la même singularité. Et ainsi, Krauss situera-t-elle les Mondrian, Picasso, Léger, etc. comme tout à fait représentatifs de cette conception.

On peut dès lors imaginer la place que peut avoir la collaboration dans ce type de représentation de l'artiste. De même que la reproduction n'était pas acceptable parce qu'elle ne se situait plus dans le rapport traditionnel à l'art dont les critères sont principalement fondés sur la pratique de la peinture cette « opération unique et non reproductible⁵⁷⁸ », l'individu pour garder son statut et ainsi assurer l'originalité de son travail, devrait rester seul face à la création. Les premiers livres d'art et notamment ceux d'Ed Ruscha, étaient des réalisations dans lesquelles l'artiste tenait un rôle à toutes les étapes de la production. Peut-être que l'un des faits du caractère « acceptable » de cette nouvelle forme d'art était-elle d'ailleurs liée à ce retour du livre dans un cadre de production individuelle ?

Le travail indivisé du créateur est cependant remis en cause par le fait que l'artiste et sa production s'inscrivent dans un réseau. Ce réseau fait appel non seulement à des connaissances antérieures qui nourrissent son travail, voire à des références explicites, mais il se situe aussi sur le plan interpersonnel et permet à l'artiste de développer son œuvre. C'est le cas de Martin Parr qui, dans le cadre de *Common Sense* que nous avons abordé dans la section sur la dérivation, a collaboré avec *Point d'ironie* pour son numéro spécial, avec Magnum pour la mise en place des nombreuses expositions et avec son éditeur, Dewi Lewis, pour établir la mise en pages de son livre. « Lui et moi avons travaillé ensemble pour sélectionner les images et leur enchaînement⁵⁷⁹ », ce qui n'interdit pas d'y voir un travail artistique indépendant et cohérent⁵⁸⁰.

Jean-Paul Fourmentraux soulève la même question dans son livre *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*⁵⁸¹ lorsqu'il fait le constat, dans son analyse de *Des_Frags* de Raynald Drouhin⁵⁸², que pour que l'œuvre puisse exister, l'artiste doit se confronter à l'outil technique et collaborer avec un informaticien. Dans cette coopération, une nécessaire négociation entre les parties s'amorce, transfigurant le projet initial, au gré des restrictions techniques ou des

⁵⁷⁸ Robic, Jean-François, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁷⁹ D'après une correspondance avec Dewi Lewis datant du 25 février 2003.

⁵⁸⁰ À la question de savoir si l'on peut considérer le livre « Common Sense » comme un travail artistique indépendant et cohérent, Dewi Lewis donne un « oui » franc.

⁵⁸¹ Fourmentraux, Jean-Paul, *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS Édition, 2005.

⁵⁸² On peut toujours essayer et nourrir l'œuvre sur <http://desfrags.cicv.fr/> (page consultée le 2 février 2007).

possibilités qui apparaissent. Le projet évoluera en effet au niveau de la confection de l'interface, tant au niveau de sa forme plastique que de sa fonctionnalité. L'informaticien, Sébastien Courvoisier, ira même jusqu'à réaliser « en cachette » une deuxième maquette afin de corriger les imperfections de la première faite à l'initiative de l'artiste. Afin de pallier au design austère et non-ergonomique, il ajoutera des illustrations permettant à l'utilisateur de mieux comprendre les fonctionnalités de l'interface. Courvoisier explique : « J'ai mis en place des petites images, des petites icônes qui essayaient de démontrer de la manière la plus simple possible les résultats que cela pouvait donner en fonction des différents paramètres. D'après ce que Raynald m'a dit, c'est quelque chose à laquelle il n'avait pas pensé, et qu'apparemment il va intégrer dans l'interface finale... Donc là, peut-être, il y a eu une influence...⁵⁸³ ». Fourmentraux note toutefois que, pour chacun des acteurs, une répartition se fait selon l'axe art/tech-

nique et, chacun des deux, même s'il consent qu'il y a eu échange, retourne à sa position, l'artiste développant sur la singularité de son œuvre, l'informaticien cherchant à exposer comment les particularités de l'œuvre sont corollaires du programme informatique. L'un inscrit l'œuvre dans une « histoire de l'art et de la pratique artistique », l'autre, son dispositif dans une histoire des « innovations techniques » et de la « programmation informatique⁵⁸⁴ ».

71. Raynald Drouhin, Capture écran du site : <http://desfrags.cicv.fr/> (18 juin 2007)

Ainsi, face à ces deux acteurs ayant nourri la réalisation de l'œuvre, la question que pose finalement Fourmentraux est la suivante : si l'œuvre se trouve autant dans l'outil — le programme informatique — que dans sa matérialisation au travers de son interface, de son contenu et résultat, l'artiste et l'informaticien apparaissent-ils, à part égale, comme les deux concepteurs de l'œuvre ? La question soulève deux interrogations distinctes : d'abord, comment se définit le rôle du concepteur et ensuite, ce rôle peut-il être également partagé ? Pour l'artiste Raynald Drouhin, la solution se trouve dans l'ancienne dichotomie art/tehnê qu'il invoque et qui suppose une hiérarchie qu'il avoue lui-même. Comme le remarque Fourmentraux, cette

⁵⁸³ Fourmentraux, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 54.

façon d'envisager la collaboration renvoie au générique de cinéma dans lequel on a, d'une part, le réalisateur et, d'autre part, le reste de l'équipe sans laquelle le film aurait eu une autre couleur, une autre saveur. L'artiste Raynald Drouhin défend ainsi sa position :

« Je ne peux quand même pas dire qu'il est co-artiste parce que ce n'est pas sa fonction. Il ne se présente pas comme ça non plus. Je ne sais pas comment le formuler, c'est vrai que ça coince, là. Si je sais quoi lui demander, je ne sais pas comment définir sa position. Non, mais je vais me mettre au-dessus, ça c'est sûr, parce que je suis là au début du projet et puis à la fin, dans la forme que ça donne [...] C'est vrai que c'est assez réducteur par rapport au boulot qu'il est en train de faire, mais on privilégie celui qui a l'idée quand même et c'est vrai que c'est normal. Mais au niveau des implications et des échanges qu'on a, il rentre dans le projet là, il donne des idées.⁵⁸⁵ »

C'est la solution générique qui serait, selon Fourmentraux la meilleure des solutions dans le cadre de ce type de réalisation⁵⁸⁶, puisqu'elle permettrait d'éviter l'écueil de l'assimilation et du relativisme du « tout auteur », de l'« auteur sans collectif⁵⁸⁷ », et qu'elle permet de mettre en avant à la fois l'effort collectif et l'apport de chacun⁵⁸⁸. D'ailleurs, « le générique clôt désormais un nombre important de productions contemporaines : la publication scientifique co-signée où l'autorité individuelle cède fréquemment la place à une paternité distribuée ; la « génération » littéraire informatisée et la génération artistique ; [la chanson composée de deux parties, paroles et musique, et dont chacun des auteurs assume la paternité] ; les productions musicales (remix) et cinématographiques (fictions hypermédias) ou informatiques (cd-roms).⁵⁸⁹ » Le générique, comme l'indique Weissberg, doit permettre d'éviter une mauvaise analyse du phénomène qui consisterait à concevoir le travail de coopération comme un travail sans « tête », sans auteur. La mise en place des génériques est très importante car, non seulement elle respecte le souci de nomination dans notre société mais en plus elle « touche au

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁸⁶ Anne Cauquelin souligne ce phénomène lorsqu'elle indique qu'avec l'art technologique le catalogue d'exposition ne pourra plus s'éterniser sur la vie de l'artiste, ses intentions et choix. Le catalogue d'exposition devra, d'après elle, remplacer ces éléments à la composition d'une équipe, l'équipement dûment utilisé, etc. (Cauquelin, Anne, *Les théories de l'art*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998, p. 99).

⁵⁸⁷ Weissberg, Jean-Louis, « Auteur, nomination individuelle et coopération productive », dans *Solaris*, Décembre 2000 - Janvier 2001, réédité sous forme numérique sur le site : biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d07/7weissberg.html. L'auteur sans collectif correspond à « la version romantique où l'auteur exprime une intériorité close ».

⁵⁸⁸ En droit, l'œuvre collective se définit ainsi : « Est dite collective, l'œuvre créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie et la divulgue sous la direction de son nom et dans laquelle la contribution personnelle des auteurs [...] se fond dans l'ensemble. » (article L 113-2).

⁵⁸⁹ Fourmentraux, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 181.

statut de la valorisation et à la nature du travail dans nos sociétés. [...] Coopération en collectif et préoccupation de distinction personnelle ne sont nullement antagoniques mais bien au contraire, elles se présupposent et s'alimentent réciproquement.⁵⁹⁰ »

Toutefois l'imprimé serait, d'après Weissberg, à l'origine de l'« auteur uninominal », ce même auteur revendiqué par l'artiste de Fourmentaux : il est celui qui a l'idée, qui se situe dans la sphère de la création et non de la technique, de l'ingénierie. Ainsi, lorsque la collaboration entre celui qui « possède » la technique et celui qui crée est revendiquée au niveau des idées, la réception peut être confuse.

Le partage des idées est d'ailleurs plus fréquent que ne le laisse entendre notre acception de l'artiste en auteur. Certains « génériques » de livres en témoignent. C'est le cas notamment de la conception d'un livre d'artiste de Pascal Grandmaison publié en 2004, dans le cadre de l'exposition intitulé du nom de l'artiste à la galerie Séquence – Arts visuels et Médiatiques de Chicoutimi (Québec, Canada). L'ouvrage⁵⁹¹ en trois tomes « comprend la présentation de sept projets réalisés pendant les années 2002 et 2003⁵⁹² ». *Reproductions*, le premier des tomes contient uniquement des reproductions des œuvres produites par l'artiste. *Reproductions-idées*, le deuxième tome, présente les mêmes reproductions mais partiellement recouvertes de masses noires flottantes, qui se veulent être les traces « de la chronologie de l'émergence des idées et de leur relation entre elles⁵⁹³ ». Enfin, le troisième tome, *Idées*, ne comprend que les masses flottantes, sans qu'aucune reproduction des œuvres photographiques n'apparaisse. À la fin de chaque tome, un générique est mis en place :

Conception de la publication :

Pascal Grandmaison et Patrick Pellerin

Design : uniform

Révision : Christina Horeau

Crédits photographiques :

Pascal Grandmaison, sauf

Althea Thauberger 47.48.49

Richard-Max Tremblay 29.34.35.37

Impression : Alter Ego

72. Pascal Grandmaison, *Reproductions, Reproductions-idées, Idées*, Chicoutimi, Séquence, 2004. Le livre ouvert est *Reproductions-idées*

⁵⁹⁰ Weissberg, *op. cit.*, non-paginé.

⁵⁹¹ Grandmaison, Pascal, *Reproductions, Reproductions-idées, Idées*, Chicoutimi, Séquence, 2004.

⁵⁹² Tel qu'indiqué dans le rabat de la deuxième de couverture des trois tomes.

⁵⁹³ *Ibid.*

La conception est donc partagée entre Pascal Grandmaison et Patrick Pellerin, le graphiste de Uniform bien que le copyright soit au final attribué à Pascal Grandmaison. Il est par ailleurs intéressant de noter comment chacun s'approprie le travail : pour le graphiste il s'agit d'un catalogue d'exposition⁵⁹⁴ — ce qui lui valut le grand prix du concours Grafika 2005, un concours récompensant les meilleures réalisations en design graphique au Québec —, alors que pour l'artiste, il s'agit bel et bien d'un livre d'artiste, comme il l'indique dans son curriculum vitae⁵⁹⁵.

Ce cas que nous venons d'exposer, mais qui n'est qu'un exemple parmi tant d'autres, nous mène dès lors à une mésentente quant au statut de l'objet livre et quant au statut de la reproduction de l'œuvre. Pour les uns *Reproductions, Reproductions-idées, Idées* fait œuvre puisqu'il émane d'une intention artistique et qu'il est conçu comme tel, pour les autres il renvoie au catalogue d'exposition puisqu'il provient d'une intention graphique. Une confrontation s'installe dans le partage des idées et le schéma classique de l'auteur dans l'imprimé en tant que figure singulière est dès lors bouleversé. En fait, tout partage de la conception remet en cause l'identité de l'artiste qui est fondée notamment sur les dimensions imaginaire et symbolique de la création solitaire.

Le partage des idées, de même que le générique nous rappelle par ailleurs cette manière qu'ont les artistes dits « appropriationnistes » de mettre en relief, à travers la chaîne des noms, les auteurs des œuvres qu'ils détournent. Cette façon de redonner le nom de l'artiste qu'ils dépouillent sert à pointer le fait que tout est déjà fait et que l'artiste peut puiser dans le capital des œuvres afin de les ré-énoncer, de les ré-exposer selon ses propres principes. Si nous reprenons par exemple le travail de Sherrie Levine, et plus particulièrement sa série intitulée « after Duchamp », « after Evans », « after Man Ray », etc., c'est en ayant recours à la création d'un autre, en s'y référant (« d'après ») et en se situant « après »⁵⁹⁶, qu'un échange s'installe

⁵⁹⁴ www.infopresse.com/prixgrafika/resultats/2005/?s=cat10 (page consultée le 18 novembre 2006).

⁵⁹⁵ www.pascalgrandmaison.com/HOME_PAGE/INFO/cv_2006/cv_2006.pdf (page consultée le 18 novembre 2006).

⁵⁹⁶ L'idée de Sherrie Levine a fait des émules dont Michael Mandiberg qui, reprenant cette idée du « after » mais l'adaptant au web — une forme de reproduction autre que la photographie — a mis en place deux sites : www.afterSherrieLevine.com et www.afterWalkerEvans.com (pages consultées le 6 décembre 2006). Ce deuxième site consiste en la numérisation des photographies de Evans que Sherrie Levine avait photographiées dans le catalogue de l'exposition *First and Last*, en 1979. Ces sites, établis en toute évidence dans le sillon de Levine, ont été créés afin de faciliter la dissémination des photographies et d'établir un commentaire sur notre rapport à l'information à l'ère du numérique.

entre l'artiste qui met en place la récupération et l'artiste dont l'œuvre est récupérée. La collaboration se situe alors non pas dans un échange de savoir-faire mais dans le partage d'un patrimoine culturel, c'est-à-dire dans la mise en commun des richesses produites par chacun et auxquelles chacun fait appel lors de la création. Par le collectivisme⁵⁹⁷ qu'elle met à profit, cette forme de collaboration nous projette dans une lecture intertextuelle des œuvres.

73. Sherrie Levine, *After Walker Evans*,
1981

Le même rapport se retrouve dans la récupération façon Art libre ou Creative Commons. Une mise en commun s'établit autour d'une collaboration non pas vécue comme un échange actif mais comme un échange des énonciations. Les œuvres réalisées sont offertes aux autres, comme un savoir-faire pourrait être offert afin de construire un édifice nouveau. Cette forme de collaboration peut être perçue comme équivoque car elle remet en cause l'*habitus* fondé sur cette idée (fausse) de l'artiste qui crée seul et dont l'inspiration viendrait d'une force interne (ou externe) l'entraînant sans cesse à innover, à conquérir seul l'inconnu.

b. L'artiste innovant ?

Nous voyons là poindre cet autre adage voulant que l'artiste participe d'un « régime de singularité » et que ses propositions, en accord avec ce régime, émanent d'un « eureka ! ». Il arrive toutefois que l'artiste ne soit tout simplement pas à l'origine de l'œuvre et qu'on lui en propose même la forme. En effet l'éditeur, par exemple, peut être l'instigateur d'un projet et qu'il donne à l'artiste les bases d'un travail à mettre en place. C'est le cas notamment de certaines collections dont le statut n'est jamais bien défini, ni pour l'éditeur, ni pour l'artiste, et encore moins pour le spectateur qui, face à un objet ayant une double origine, choisit et positionne l'objet sur l'une ou l'autre des faces artistique ou non-artistique.

⁵⁹⁷ Pour reprendre l'expression de Nicolas Bourriaud, cité in Guillo, Anna, « La reprise d'une œuvre existante peut aujourd'hui s'effectuer dans un espace idéologiquement et esthétiquement neutre », in « Et Re ! » *La Voix du Regard*, n° 18, automne 2005, p. 85.

Ainsi, doublement problématique se pose le caractère de la collection LezZzart au Seuil Jeunesse. Dirigée et fondée par un artiste, Christophe Boutin, elle propose à d'autres artistes un espace de « création » et de médiation à destination des enfants.

« Le principe de LezZzart ? Demander à des artistes de réaliser des livres pour les petits sans rien renier de leur univers plastique. Deux contraintes : un format unique, un nombre identique de pages. Et un support tout carton. Les artistes ont joué le jeu avec enthousiasme et chacun a développé un sujet original, né de ses préoccupations particulières. Les ouvrages sont mis en pages par les artistes.⁵⁹⁸ »

Le format choisi par Christophe Boutin comporte quatorze pages, il est en carton épais aux coins arrondis, ses illustrations sont en couleur et ses dimensions sont de 18 x 18 cm.

Plusieurs petits livres originaux sont nés de cette proposition. On retrouve entre autres un livre de Markus Hansen, de Laurence Weiner ou encore un d'Annette Messenger. *Fa(r)ces*⁵⁹⁹ est le titre du livre de cette dernière et, comme dans son numéro de *Point d'ironie*, elle installe une dérivation d'œuvres sans jamais vraiment en marquer la référence.

74. Annette Messenger, *Fa(r)ces* (2003), Seuil, collection LezZzart

75. Pages intérieures de *Fa(r)ces* (2003) d'Annette Messenger

⁵⁹⁸ www.onestarpres.com/v2/event.php?id_event=11 (page consultée le 20 septembre 2004).

⁵⁹⁹ Messenger, Annette, *Fa(r)ces*, Paris, Seuil, collection LezZzart, 2003.

Cette collaboration entre artistes, si on s'y attarde, nous laisse apparaître l'énonciateur comme étant l'artiste invité à réaliser un livre compte tenu du fait que c'est lui qui en établit la mise en scène. Cependant, si la proposition émane d'un artiste (Christophe Boutin), il faut tout de suite écarter cette position dans le projet (même si elle influence certainement la proposition). Christophe Boutin agit ici en tant qu'éditeur ou, si l'on préfère, il peut éventuellement être considéré comme un commissaire qui met en place l'exposition du travail de différents artistes. La collaboration s'installe donc entre un éditeur et un artiste. Cela n'empêche pas toutefois que la réalisation de l'artiste puisse à première vue jeter un doute, car, dans sa forme, elle rappelle les autres livres de la collection, renvoyant à la banalité de l'objet commun⁶⁰⁰ ; dans son fond, elle reprend des éléments provenant d'autres œuvres exposées ; et enfin, elle nous renvoie à la renommée de la maison d'édition établie dans des domaines autres que celui de l'art à proprement parler. Elle propose un livre commercial, un conteneur, au contenu artistique.

Cette forme de collaboration s'attaque au préjugé attribuant à l'artiste les qualités du génie et à sa production celle d'originalité. L'idée de nouveauté comme recherche correspond à une façon de se distinguer et d'exprimer sa singularité.

« La recherche constante du nouveau n'a pas simplement pour raison le caprice et la fantaisie, mais correspond au désir profond de conférer une valeur significative à ce qui est menacé de disparition. [...] Lorsque le nouveau est recherché pour lui-même l'art risque de rejoindre la mode par sa vacuité : c'est ce qui fonde les critiques adressées aux productions de l'art contemporain lorsqu'on dit que chacun cherche un créneau singulier ou l'originalité pour l'originalité, sans que l'œuvre ait de sens.⁶⁰¹ »

La tendance au nouveau en réponse à la nécessité de l'artiste d'exister et d'inscrire sa trace dans l'histoire de l'art, entraînerait donc l'art vers cette quête de l'originalité à tout prix, au risque que cette poursuite ne crée un systématisme sans sens autre que celui de sa propre répétition. « L'originalité va de pair avec la transgression des canons, avec l'acceptation voire la valorisation de l'anormalité, de sorte que c'est le hors norme qui tend à devenir la norme.⁶⁰² » C'est ce type d'effet que la collaboration proposée par Christophe Boutin remet illico en cause puisqu'elle déplace le problème du rapport artiste/œuvre en faisant évoluer l'artiste au sein de règles formelles prédéfinies plutôt que dans la simple quête de « valeurs » à acquérir.

⁶⁰⁰ Nous renvoyons ici pour plus de détails à la section qui suit sur forme et confusion.

⁶⁰¹ Fabbri, Véronique, *op. cit.*, p. 126 et 136.

⁶⁰² Heinich, Nathalie, *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 68.

Et puis il y a d'autres formes de remise en cause du rôle innovant de l'artiste : notamment celle de la commande. Ainsi, à titre d'exemple, nous pouvons nous remémorer que pour la réalisation des couvertures de ses catalogues de vente, l'éditeur Printed Matter⁶⁰³ (New York) a collaboré avec différents artistes, dont entre autres Barbara Kruger⁶⁰⁴. La couverture qu'elle proposa était en fait une reprise de sa typographie habituelle, adaptée au titre du catalogue,

Catalog Addendum Printed Matter, 84-85 : Books by artists. Ou encore pouvons-nous évoquer la galerie Magda Danysz qui, dans un geste double, commercial mais se réfugiant derrière une caution artistique, a fait une proposition à dix artistes (Gary Baseman, Dalek, Shepard Fairey, P. Nicolas Ledoux, Lotie, Marion Peck, Mark Ryden, Space Invader, Icon Tada et Ultralab) afin qu'ils produisent un papier-cadeau pour la période des fêtes 2006. Les papiers imprimés étaient utilisés pour emballer des cadeaux géants à travers lesquels le visiteur du Carrousel du Louvre pouvait se promener.

76. Barbara Kruger, couverture
du *Printed Matter Catalogue*
1984-1985 : *books by artists*

c. L'artiste n'est pas indépendant

La collaboration a aussi parfois lieu entre l'artiste et une entreprise qui sera tour à tour vue comme commanditaire (mécène) ou comme productrice. La brasserie Beck's a mis en place ce genre de « collaboration ». Habitée depuis 1985 de financer des événements artistiques en contrepartie de publicité, la brasserie Beck's a instauré un système d'échange dans lequel elle invite des artistes à créer, en éditions limitées, des

77. Bouteilles Beck's avec étiquettes (de gauche à droite) de Tim Head (1992), Damien Hirst (1995) et Rebecca Horn (1994).

⁶⁰³ www.printedmatter.org. Il est fait mention de cette production de pages couvertures par des artistes dans la section « About Artist's Book » : printedmatter.org/about/books.cfm (page consultée en janvier 2007).

⁶⁰⁴ Printed Matter a aussi collaboré en 1986-1987 avec Louise Lawler. Sur un fond jaune, deux rectangles se côtoient. À gauche, le plus petit est noir, l'autre, plus grand est blanc. Le texte en blanc est inséré dans le rectangle noir et il rappelle que seuls 11\$ sont dépensés pour la recherche en santé par la communauté européenne et les États-Unis alors que 45\$ (symbolisés par le rectangle blanc) sont prévus pour la recherche militaire.

étiquettes pour ses bouteilles⁶⁰⁵. Chaque étiquette, dans l'espace restreint qu'elle représente, permet de donner un petit aperçu du travail de l'artiste invité. Bien souvent elles sont une dérivation d'un travail déjà existant. Fin 2006, on comptait en tout trente-trois artistes invités, les premiers étant Gilbert & George qui, en 1987, ont proposé une étiquette reprenant l'œuvre *WE* exposée lors de leur rétrospective « The Complete Pictures » à la Hayward Gallery. L'étiquette, conçue comme une affiche, indique les dates et le lieu de l'exposition en blanc sur le cadre rouge qui reçoit la reproduction visuelle de l'œuvre *WE*.

78. Gilbert & George *WE*, 1987,
bouteille Beck's

Comme de réels produits industriels, les étiquettes émanant de l'artiste figurent seules sur une des faces de la bouteille. Pour la plupart des bouteilles (ce qui n'est pas le cas de la bouteille de 1987 de Gilbert & George) on retrouve sur l'autre face le nom de l'artiste, l'événement ayant entraîné la production de l'étiquette et sa date, ainsi qu'une mention « limited édition ». L'objet est aujourd'hui devenu un objet de collection pour plusieurs, mais il peut, puisqu'il demeure produit par Beck's, apparaître comme une simple volonté de la brasserie de se donner les attributs du cool, de l'original, de la jeunesse, de l'irrévérence, de la controverse et pourquoi pas du glamour⁶⁰⁶. Le geste de reproduction est ambigu car la collaboration installe une « fascinante synthèse entre art et design, culture populaire, marketing et consommation, de même qu'elle incarne le jeunisme des campagnes de commandites de Beck's⁶⁰⁷ ». L'objet artistique issu de la dérivation a dans ce contexte du mal à réellement émerger.

Ici, c'est d'une part la figure du génie qui est mise à mal, et d'autre part l'idée que l'artiste n'a pas besoin de financement pour pouvoir mettre en place son œuvre. C'est en quelque sorte le mouvement intentionniste, dont la figure de proue est Berenson, qui est remis en cause. Pour ce mouvement, « le monde de l'art est uniquement dans la conscience ; il constitue un univers de potentialités et de qualités, un royaume de satisfactions imaginaires. Ainsi l'artiste créera lorsqu'il se laissera aller au libre jeu de ses facultés [...]. L'artiste sera toujours libre et l'œuvre toujours exemplaire, aura reçue la trace de son génie.⁶⁰⁸ »

⁶⁰⁵ On peut retrouver toutes les étiquettes sur le site : www.becks.co.uk/main.html (page consultée le 28 novembre 2006).

⁶⁰⁶ Pour reprendre en partie la liste des attributs donnés par Gill Saunders et Rosie Miles dans *Prints Now*, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁰⁸ Francastel, Pierre, *Art et Technique*, Paris, Tel Gallimard, 1988 [1956], p. 258.

Le mécénat n'est pas une forme nouvelle de rapport à l'art. Peut-être ce qui semble nouveau dans l'exemple de Beck's, ou dans celui de Coca-Cola light au Lieu Unique de Nantes, c'est que le commanditaire demande à ce que ce soient les objets de sa propre production, ou encore son nom et l'image qu'il projette qui soient repris et mis en valeur. À Nantes, Coca-Cola light a, en effet, proposé à des artistes de financer une résidence d'une durée de trois mois au Lieu Unique. De l'événement devait résulter la production de diverses publicités pour la compagnie. Ce sont les artistes David Michael Clarke, Claude, Béatrice Dacher, Cyrille Diatkine, Patrice Gaillard, Michel Gerson, Annabelle Hulaut, Ronan Masson et Sandy Queudrus qui se sont prêtés au jeu et qui ont cherché tant bien que mal de se distancier de l'échange imposé. Au terme de l'événement, alors que devait paraître une nouvelle collection de « packs » de Coca-Cola light et l'édition par la multinationale d'une série de multiples issus de la production des artistes, il n'y eu qu'une reproduction restreinte sur cannettes des visuels des trois lauréats (Cyrille Diatkine, Michel Gerson et Sandy Queudrus).

De ce genre de mécénat, le capital symbolique demeure pour Coca-Cola light qui veut développer une image liée à la créativité et à la capacité d'être ouverte à sa réappropriation. La marque s'inscrit comme un label pour tous, sa réappropriation confirme son inscription comme un produit de culture jeune. Dans ce type de partenariat, le mécène ne reste pas discret et « extérieur » à la production, il en est partie prenante et tient à en récolter fortement les bénéfices, ne serait-ce qu'en récupérant un visuel adapté et adaptable à ses propres objets (dans les deux cas exposés ici : la bouteille ou la cannette). Toutefois, lorsque, comme à Nantes, les artistes décident de se jouer de la marque, de son logo, lorsque, dans la population, la réaction face à cette proposition d'allier art et commerce est trop forte, la multinationale préférera se désengager, du moins partiellement, afin de préserver son image⁶⁰⁹.

Richard Serra résume cette situation quand, dans son cours de Yale de janvier 1990, il critique sévèrement le rapport de dépendance qui s'installe entre l'artiste, son œuvre et le commanditaire. « La commandite d'entreprise pour l'art engendre l'opportunisme économique et renforce les conventions artistiques acceptables. Les artistes qui acceptent de plein gré un soutien de l'entreprise sont de fait soumis à son contrôle. Ils deviennent des créateurs-marionnettes.⁶¹⁰ »

⁶⁰⁹ À ce propos, voir la *Lettre à Lulu*, n° 47, décembre 2004.

⁶¹⁰ Serra, Richard, « The Yale Lecture », *Kunst & Museum Journal*, Amsterdam, vol. 1, n° 6, 1990, p. 23-33. Réédité en parti dans Harrison, Charles & Wood, Paul, *op. cit.*, p. 1099.

7.2.3. La forme comme *habitus*

Peut-être plus fortement encore que l'énonciateur, la forme de l'énoncé est à même d'entraîner une confusion quant au statut artistique ou non-artistique de l'œuvre reproduite. La forme que prend la reproduction est en effet souvent rattachée à un usage spécifique. Il suffit de penser aux différents objets que sont les catalogues d'exposition pour envisager la possibilité de voir ou revoir ce qui a été exposé ; les disques vinyles pour songer à la musique et éventuellement au graphisme de sa pochette ; les aimants « magnets » pour y voir un moyen d'accrochage servant à afficher des mémos ou photos sur la porte de son réfrigérateur. Nos *habitus* nous amènent à associer une fonction à un objet, et ce malgré le fait que cet objet puisse être détourné ou repris non pas dans son acception fonctionnelle — du moins dans un premier temps — mais dans une acception artistique.

Nous allons ici chercher à dévoiler comment la confusion s'imisce au niveau de la forme que prend l'énonciation. À cette fin, nous allons d'abord exposer comment notre rapport à l'objet, à la forme que prend la reproduction, s'établit, puis nous développerons pourquoi l'une ou l'autre des formes peut être désignée comme réceptrice de l'énonciation et enfin nous développerons quelques exemples de formes se dédoublant entre les deux pôles de l'artistique et du non-artistique. Il s'agira d'observer comment s'opère le basculement d'un pôle à l'autre.

7.2.3.1. Objet et fonction

Objet et fonction sont liés l'un à l'autre. L'objet est fabriqué, il est produit en vue de servir. C'est là l'intention de sa production. Comme l'indique Roger Pouivet « un couteau suppose une intention de couper et l'intention de couper est spécifiée par l'existence d'objets qui ont cette fonction. Ce caractère circulaire des intentions et des objets des intentions se manifeste dès qu'il s'agit d'objets artefactuels, comme un couteau, ou institutionnels, comme une loi.⁶¹¹ » Tel est le point de départ qui donne à l'objet une orientation non-artistique au moment de sa « fabrication ». Mais il ajoute que, de la même façon, « les œuvres d'art sont constituées par des intentions d'art et ces intentions sont spécifiées par l'espèce d'objet qu'elles constituent.⁶¹² » Seulement, ce qui les constitue ne se situe pas dans une intention « utilitaire », d'où une différence entre les deux natures d'objets.

⁶¹¹ Pouivet, Roger, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 66.

⁶¹² *Ibid.*, p. 66.

Du point de vue de leur réception, Yves Deforge distingue un produit ou une œuvre en fonction de ce rapport à l'utilité et de leur force signifiante. Deforge établit la distinction entre l'œuvre et le produit de la manière suivante : pour lui, « il y a produit quand la fonction utilité l'emporte sur la fonction signe et/ou quand il y a apparence (pour le consommateur) de banalité⁶¹³ » alors qu'« il y a œuvre quand la fonction signe l'emporte sur la fonction utilité et/ou quand il y a apparence (pour le consommateur) de singularité⁶¹⁴ ». De telles définitions, bien qu'elles renvoient à la réception, s'appliquent à l'objet tel qu'il a été entendu au moment de sa création, elles renvoient directement à l'intention de production sans faire de détour. La réception est toutefois un phénomène compliqué. Comme le note Deforge, on peut supposer que si la fonction utilitaire d'un objet est estompée, elle pourra alors laisser place à l'affectif et au perceptif⁶¹⁵. Ce qui amènera l'objet à être considéré comme un objet esthétique ou encore, une œuvre d'art.

Le tableau suivant⁶¹⁶ indique comment Deforge conçoit l'évolution temporelle de la valeur affective qu'il considère comme évoluant de façon similaire à la valeur commerciale (marchande) de l'objet. Ce parallèle met en évidence la nécessité lorsqu'il y a un lien fort entre l'objet, sa fonction et l'œuvre d'occulter la valeur d'usage par, entre autres, la valeur d'échange, pour transformer l'objet en signe. « La valeur d'échange est médiatrice entre un objet enfoncé dans ses déterminations matérielles et fonctionnelles et un objet pourvu de sa valeur auratique.⁶¹⁷ »

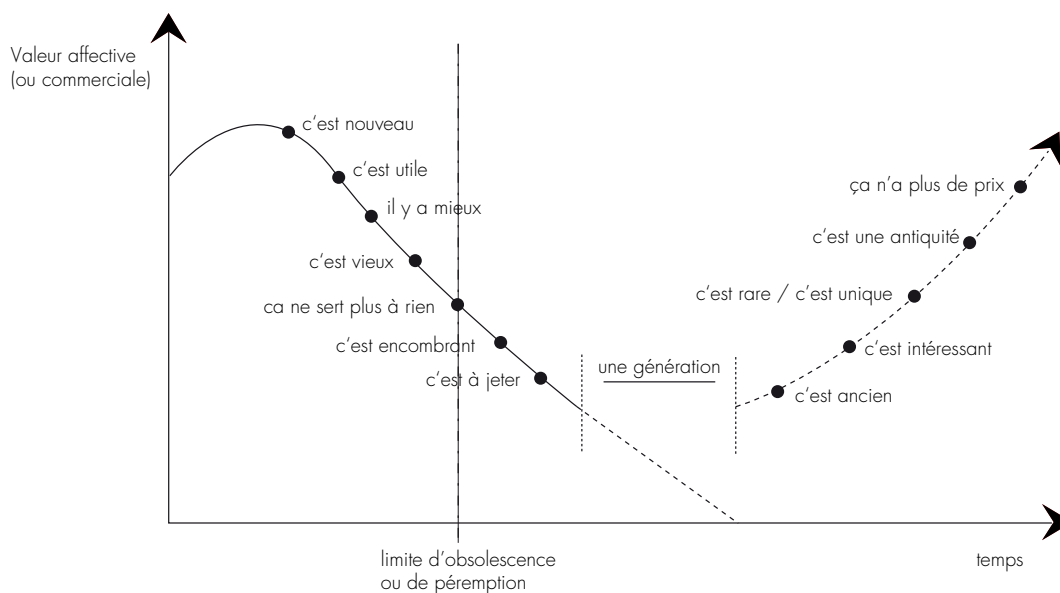
⁶¹³ Deforge, Yves, *op. cit.*, p. 19-20.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 19-20.

⁶¹⁵ Simondon note que tout objet technique (l'objet « concret », non artisanal, industriel) peut être esthétique pour le spectateur, « comme s'il existait en fait deux objets, l'objet esthétique enveloppant et manquant l'objet technique. » (Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958, p.185).

⁶¹⁶ Deforge, Yves, *op. cit.*, p. 18.

⁶¹⁷ Fabbri, Véronique, *op. cit.*, p. 123-124.



IX - Tableau de l'évolution temporelle de la valeur affective d'un objet⁶¹⁸

Comme Deforge l'indique, « au bout de quelque temps, on peut voir réapparaître des objets investis d'une charge « affective qui les font passer du statut de produit utilitaire à celui d'œuvre artistique et qui fait trouver du charme à ce qui est vieux et miraculeuse l'alliance de la forme et de la fonction perdue⁶¹⁹ ». Sur le plan temporel, il établit à une génération cette transition entre le déclin de la valeur affective face à un objet et sa remontée, entre le passage d'une valeur utilitaire désuète et l'entrée de l'objet dans le domaine du signifiant.

La distinction entre l'objet utilitaire et l'objet signe, nous permet aisément de comprendre la confusion qui peut être entretenue quant au statut du multiple. En fonction de sa réception, l'objet peut être, tour à tour, artistique ou non-artistique. Le regardeur peut en effet avoir une double attitude à l'égard du multiple. Il peut y constater dans un premier temps une fonction usuelle liée au caractère banal de l'objet et dans un second temps y voir la spécificité qui en fait un objet esthétique. Puis, il peut revenir à sa première perception et ainsi de suite. Plusieurs artistes envisagent d'ailleurs le multiple à travers cette dualité. Comme le rappelle Anne-Moeglin-Delcroix, Lawrence Weiner disait : « Un artiste peut dire qu'une tasse de café est de l'art, mais c'est un sacré fou s'il dit qu'une tasse de café n'est pas une tasse de café, même si c'est de l'art.⁶²⁰ »

⁶¹⁸ Deforge, Yves, *op. cit.*, p. 18.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁶²⁰ Weiner, Lawrence, entretien avec Willoughby Sharp, « Lawrence Weiner at Amsterdam », *Avalanche*, n° 4, Spring 1972, p. 67. Cité in Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Jean-Michel Place, 1997, p. 8.

À titre d'exemple, illustrant ce double rapport à l'œuvre multiple qui reprend la forme d'un objet, nous pouvons revenir sur une anecdote qui concerne la série d'autocollants qu'Arnaud Théval a présenté lors de son exposition à la Garenne Lemot de Gétigné. Lors du repas qui suivit le vernissage, Arnaud Théval ne quitta pas son objectif de faire circuler une rumeur quant à l'exposition et à ses modèles (mais qui donc est derrière le masque ?), rumeur qui se voulait non seulement comme une accroche afin de faire vivre l'exposition en dehors de son lieu d'exposition, mais aussi qui devait en même temps attirer les curieux à aller la voir. Il tenta donc de convaincre la serveuse d'aller constater d'elle-même que son patron était bel et bien exposé dans la posture d'un super-héros. Voyant qu'elle doutait fort de ses propos, il lui présenta la série d'autocollants, lui expliquant l'œuvre et le fait que les Clissonnais avaient bel et bien été invités à aller à une nuit de « braconnage » dans le jardin, tous déguisés en super-héros. Regardant les images reproduites, et bien qu'elle ne reconnut pas son patron, elle observa : « Ah ! mais lui, je le reconnais, c'était mon professeur d'arts plastiques au collège ». Déjà la rumeur commençait à faire son chemin : on y était bel et bien allé en habits de héros. Au terme de l'échange, Arnaud Théval lui offrit une série d'autocollants tout en l'invitant à nouveau à aller voir l'exposition. La jeune femme, sans se soucier du caractère artistique des autocollants répondit candidement à l'artiste : « Je vais les offrir à mon petit frère, il va adorer ! »⁶²¹. Cette anecdote, qui amusa beaucoup l'artiste, nous ramène au fait que l'objet, en dépit de toutes les précautions prises, même avec des explications sur son caractère artistique, gardera malgré sa signifiante un caractère trivial pour certains.

7.2.3.2. De la représentation

Lorsque l'on évoque la signifiante d'un objet, sa valeur signe, nous renvoyons à l'idée de représentation. Si pour le produit dérivé nous pouvions parler de matrices variées choisies pour leur valeur marchande, le multiple ne correspond pas à une forme réceptacle choisie uniquement sur cet aspect économique et sans lien avec l'œuvre reproduite. Les formes du produit dérivé sont en effet bien souvent diverses et variées pour une même image reproduite, comme en témoigne la longue liste de produits aux reproductions des *Nénuphars* de Monet édités par Jnf Productions. Par contraste, l'objet dérivé artistique est souvent unique⁶²² dans sa forme (pas dans son nombre cependant, ce qui irait à l'encontre même de sa nature « multiple »). Le choix de sa forme est donc pesé, et si elle représente un objet par ailleurs usuel, cet objet a un

⁶²¹ Il y a aussi eu dans les cours d'école de Clisson toute une partie d'échange et de collection des autocollants.

⁶²² Quoique pas toujours comme en témoigne le IMPRINT Project que nous développons plus loin ou encore comme chez Julian Opie qui multiplie les supports pour un même visuel (mais chez cet artiste, l'emploi de la reproduction réside justement aussi dans cette possibilité de dénombrement des formes).

sens fort pour l'artiste. Sa force significative est représentationnelle en ce sens que l'objet est choisi pour à la fois être et représenter l'objet usuel. La valeur utilitaire n'est plus première mais déplacée dans le champ de la représentation.

Si nous employons ici la notion de représentation, ce n'est pas dans une simple idée de ressemblance mais bien parce qu'elle s'inscrit aussi et surtout dans un cadre signifiant. L'objet est peut-être figuratif et peut-être est-il à l'image d'un autre mais la question à se poser face à lui n'est plus « à quoi cela ressemble-t-il ? », comme ce fut longtemps le cas pour les arts dits figuratifs, mais plutôt, « qu'est-ce que cela signifie ? »⁶²³. La même transition se pose, comme le soulève Deborah Wye, dans l'emploi de l'imprimé par différents artistes. Pendant longtemps en effet, le support de l'œuvre d'art n'a pas été réellement remis en cause ni questionné. On s'inquiétait beaucoup plus du sujet et de la qualité de la représentation que de sa forme. « Alors qu'une œuvre d'art était autrefois seulement interprétée visuellement, elle peut maintenant être reconnue par son approche, son contenu, ainsi qu'à travers ses effets émotionnels, intellectuels ou encore sociaux.⁶²⁴ » Et son support se pose comme atout signifiant (voire critique) de l'œuvre. Ce support, cette forme, devient donc, pour reprendre la préférence de Dick Higgins et afin d'éviter toute confusion possible avec le formalisme de la peinture abstraite du milieu du xx^e siècle, un *medium* : « L'âge du *medium* est arrivé. [...] La forme doit être désormais ce en quoi une œuvre se conforme à son *medium*, non ce en fonction de quoi celle-ci est taillée et ajustée.⁶²⁵ » La forme⁶²⁶ n'est pas simplement un « cadre » pour l'œuvre, elle en détermine la signification.

⁶²³ Il est intéressant de noter que certains jeunes artistes nous renvoient à l'absurde lorsque malgré nous, nous cherchons à comprendre ce « qu'est-ce que cela signifie ? » et que nous n'y trouvons guère plus qu'un « à quoi cela ressemble-t-il ? ». Nous pensons notamment aux sculptures de Daniel Dewar et Gregory Gicquel, comme en témoigne cet extrait de commentaire de l'œuvre ukiyo-e, exposée au FRAC des Pays de la Loire du 10 mars au 16 avril 2006 : « Pour la salle Mario Toran, les deux artistes réalisent un grand éléphant de mer, de sexe mâle, travaillé en cuir épais, aux bourrelets forcés par le poids de la sciure de bois dont il est rempli. L'animal repose sur une structure évoquant le caillebotis ou le pont flottant, assemblage de poutrelles de bois aux arêtes adoucies, tenues par d'épais brins de laine. Cet éléphant de mer est semi-vêtu d'un kimono rouge et noir agrémenté d'une large ceinture à boucle. Enfin, dernier signe de customisation aux accents anthropomorphes, l'animal est rehaussé d'accessoires un peu abstraits évoquant l'univers de la bijouterie de façon déviante : colliers de laine et boutons de bois, pots d'échappement de Monkeys — mini-motos — conglomérés en forme de lustre. »

⁶²⁴ Wye, Deborah, *Thinking Print : Books to Billboards, 1980-1995*, New York, Museum of Modern Art, 1996, p. 9.

⁶²⁵ Higgins, Dick, « The Publisher's Foreword », in Alison Knowles, Thomas Schmit, Benjamin Patterson, Philip Corner, *The Four Suits*, New York, Something Else Press, 1965, p. XIV, cité in Moeglin-Delcroix, *op. cit.*, p. 8.

⁶²⁶ Anne Moeglin-Delcroix suggère dans sa définition du livre d'artiste que « le livre ne peut pas être un simple format, mais une forme, entendue comme l'organisation signifiante d'une matière » (*ibid.*, p. 10).

Ce rapport à la représentation que nous impose la forme choisie nous renvoie à la notion d'*habitus* qui permet la reconnaissance de l'objet. Si nous sommes aptes à reconnaître un objet c'est qu'il s'inscrit dans la sphère de nos *habitus* qui, généralement, se sont élaborés avec l'objet trivial fréquenté au quotidien. Anne-Moeglin Delcroix cite d'ailleurs Husserl lorsqu'elle tente de définir le livre, et plus spécifiquement le livre d'artiste, lorsqu'elle cherche à exposer comment ce dernier est à la fois un objet usuel et un objet idéal :

« L'on peut en effet soutenir à son propos [le livre d'artiste], dans les mêmes termes que Husserl à propos de l'« objet d'usage », une cuillère par exemple, que « certaines déterminations sensibles de l'existence propres à celui-ci entrent dans l'appréhension d'ensemble » et que « je porte le regard sur la forme de la cuillère, etc. [ou du livre] car cette forme appartient par essence à une cuillère [à un livre], et qu'en conséquence « la perception avec sa thèse d'existence, est directement un soubassement pour la saisie spirituelle.⁶²⁷ »

Pour l'artiste, cette reconnaissance de l'objet, même usuel, et sa signification auront une importance certaine quant à ses choix. Ainsi, ce que l'objet connote pour l'artiste (et ce qu'il pense qu'il connote pour le public) l'encouragera à choisir telle ou telle forme. Julian Opie a choisi pour plusieurs de ses œuvres dont *Sara gets undressed* (2004) les impressions lenticulaires, Arnaud Théval a choisi les autocollants à Clisson et les magnets à Bruxelles.

79. Julian Opie, *1996-present*, autocollants, sacs, cartes postales, magnets, couvertures de livre

Les impressions lenticulaires de Julian Opie permettent en effet d'animer une image fixe ou de lui donner un effet de profondeur⁶²⁸. Elles renvoient à la fois à la publicité qui en a fait précédemment usage sur des posters ou des panneaux d'affichage, mais aussi à la culture

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 9-10.

⁶²⁸ Les images lenticulaires sont composées de deux (ou plus) images fixes de même taille qui sont coupées en toutes petites bandes et qui sont ensuite entrelacées (la bande 1 correspondra à l'image 1, la 2 à l'image 2, la 3 à l'image 1, la 4 à l'image 2 et ainsi de suite). Cet entrelacement donne lieu à une image finale qui est imprimée et sur laquelle une pellicule plastique est apposée. La pellicule lenticulaire est composée d'une série de petites lentilles cylindriques disposée en bandes, comme l'est l'image. Chaque lentille permet de mettre en évidence l'une ou l'autre des bandes, en fonction de l'angle de vue (cf. Saunders, Gill et Miles, Rosie, *op. cit.*, p. 26).

populaire dont les cartes postales et souvenirs kitschs en sont les usages les plus communs⁶²⁹. Par l'animation obtenue avec l'imprimé lenticulaire, Opie pouvait ainsi donner par la dérivation de la version filmique de *Sara gets undressed* une dimension imprimée mais animée à ses films.

À Clisson, nous avons vu qu'Arnaud Théval a choisi les autocollants parce que représentant une série de héros incarnés, ils rappellent par leur forme le jeu de rôle (qui comme le jeu *Magic* fait appel aux cartes) et l'icône industrialisée du héros moderne, de l'idole (cartes Panini de joueurs de foot en France et en Italie, de hockey au Canada, etc.). À Bruxelles, Théval a choisi de faire des magnets. Ceux-ci sont en fait issus d'un projet plus vaste qui découle du réaménagement de la cour isolée de la cité Saint-François, près de la gare Bruxelles-Nord. Avec *Vestibule*, Arnaud Théval cherche à rétablir pour les habitants un lien avec ce lieu de passage obligé. Ce lieu déserté est en effet pour les habitants de l'immeuble, au pied duquel il se situe, un passage faisant le pont entre la ville et le chez-soi. C'est afin de redonner un peu d'âme à cette place bétonnée, grillagée et isolée par deux chemins en cul-de-sac qu'il propose deux formules visuelles, l'une s'installant dans l'espace extérieur qu'est la place, l'autre, dans l'espace privatif qu'est l'appartement. Ces deux formes reprennent le même visuel, douze images renvoyant par leur forme et leur couleur au Post-it dont la fonction est l'aide-mémoire : ce qu'il ne faut pas oublier... Chaque image correspond à un photomontage des « habitants » du lieu. Aucun d'entre eux n'est réellement identifiable, chacun pouvant dès lors s'y projeter, s'identifier aux figures présentées.

Dans ce projet, la première forme est incrustée dans un mobilier architectural (douze colonnes) installé sur la place afin de la redynamiser. Il s'agit de sérigraphies sur tôle émaillée au format de 50 x 50 cm. L'œuvre est publique, accessible à tous. La seconde forme est celle du « magnet » et sera offerte à chaque habitant. Chez lui, les magnets pourront servir d'introduction du lieu dans l'espace privé du domicile et, de là, par un usage singulier, ils permettront peut-être une appropriation personnelle et de l'espace public (car un dialogue s'installe avec les panneaux extérieurs) et de ses occupants. Ils permettront peut-être une cohabitation entre le domestique, l'intime, et le publique. Mais les magnets sont reproduits en quantité bien supérieure au nombre d'habitants. Leur distribution à distance du site du projet introduira donc en plus un autre rapport à la reproduction.

⁶²⁹ Arnaud Théval a aussi employé l'impression lenticulaire pour une carte de souhaits commandée par la ville de Nantes en 2004.

80. Arnaud Théval, magnets *Vestibule*, 200681. Arnaud Théval, plaques *Vestibule*, 2006

Arnaud Théval a voulu deux œuvres indépendantes bien qu'issues du même motif, les deux œuvres peuvent dialoguer mais elles peuvent aussi évoluer l'une sans l'autre. Le Post-it de l'espace de visibilité extérieure n'a rien de plus authentique que le magnet posé sur le réfrigérateur d'un habitant du lieu ou d'un représentant du monde de l'art Bruxellois. Ses deux formes ont été distinguées en fonction du lieu choisi de leur exposition : ne voulant pas ajouter à la surcharge architecturale de la place rénovée, Arnaud Théval a choisi d'incruster des plaques dans les colonnes néo-classiques dessinées par l'architecte, comme on y installe des plaques commémoratives. Et puis il a choisi les magnets « jaunes »⁶³⁰, parce que tel le « Post-it », ils représentent l'aide-mémoire et parce que, lorsque posés sur un réfrigérateur, leur forme s'inscrit dans la sphère intime des foyers.

Chez Théval mais chez beaucoup d'autres artistes aussi, la forme est souvent choisie parce qu'elle abolit la distance du spectateur à l'œuvre, et ce

parce qu'elle correspond à une fonction bien précise dans notre activité quotidienne. Cette relation quotidienne nous engagera à adopter avec l'œuvre un rapport similaire à celui de l'objet trivial que nos *habitus* nous encouragent à resituer comme tel. Ainsi, même si l'objet est envisagé comme une œuvre d'art, nous aurons tendance à lui faire adopter son rôle d'objet trivial, et ce au risque de voir sa nature artistique négligée.

⁶³⁰ Sans s'en rendre compte, l'artiste a choisi les couleurs de la Belgique pour ses magnets. D'une manière générale, la connotation des objets et leurs qualités se situant dans la sphère intersubjective de l'artiste impliquent que des éléments de sens pourront lui échapper et donner lieu à diverses petites inconnues au moment de la réception.

7.2.3.3. Le catalogue d'exposition

Le catalogue d'exposition est lui aussi d'une forme fortement prisée pour ce qu'elle connote. Il a d'ailleurs fortement contribué à l'ambiguïté de la reproduction de l'œuvre d'art. Généralement non-artistique, il est parfois œuvre d'art. Aborder cette dernière forme peut dès lors pour le spectateur relever du défi, et n'est-ce pas là aussi un peu l'intention de l'artiste qui en utilise la forme ?

Le catalogue d'exposition que nous allons ici aborder plus longuement à travers un nombre varié de ses emplois nous amènera à observer comment une même forme peut passer d'un statut non-artistique à un statut artistique puis revenir à un statut non-artistique, et ainsi de suite. Nous verrons comment à chaque fois la forme s'en trouve changée et comment à chaque fois elle déplace les frontières de ce qui est communément admis dans l'une ou l'autre des deux sphères.

a. Définir l'objet

Mais qu'est-ce au juste qu'un catalogue ? Le catalogue consiste en une des plus anciennes formes de reproduction des œuvres d'art, il suffit de penser au catalogue publié en 1660 par David Téniers, le *Theatrum Pittoricum*, dont nous avons fait mention dans la première partie de ce travail. D'abord permettant d'inventorier et de présenter les œuvres, le catalogue était — et est toujours — un moyen privilégié de donner un accès « public » à des collections privées. Il serait présenté sous forme de liste accompagnée d'explications descriptives et/ou critiques à laquelle des reproductions d'œuvres peuvent être jointes. Mais contrairement à un inventaire exhaustif, le catalogue « organise un ensemble de données et les rangent par objet, de façon à les rendre comparables entre elles.⁶³¹ »

⁶³¹ Recht, Roland, *op. cit.*, p. 25.

Par ailleurs, le catalogue a une fonction particulière dans l'histoire de l'art. Dans son article « La mise en ordre. Note sur l'histoire du catalogue⁶³² », Roland Recht spécifie que l'outil principal de l'historien demeure le catalogue. « L'historien fait du catalogue l'ensemble des pièces justificatives à partir desquelles l'acte de naissance d'un artiste singulier peut être établi.⁶³³ » Puis il note que :

« aux yeux de Wöfflin, le catalogue possède nécessairement une fonction didactique. Il le conçoit comme l'accompagnement, le cicerone, obligé de toute visite du musée — c'est la fonction attribuée aux descriptions et catalogues depuis le XVII^e siècle —, mais aussi comme instrument d'optique qui permet de déchiffrer l'œuvre puis de la fixer, ainsi « lu », dans la mémoire du visiteur. Le catalogue entrerait donc dans la perspective plus vaste d'une herméneutique de l'art : il remplirait une fonction proche de celle du cours magistral.⁶³⁴ »

Toujours du point de vue de l'histoire de l'art, s'il est un complément essentiel à l'exposition, le catalogue est aussi devenu, dans le courant du XX^e siècle, un ouvrage de référence évoluant en dehors du sillon de l'exposition, en dehors du statut annexe qui l'avait jusque-là constitué. Le catalogue sert d'accès à l'œuvre et doit permettre une (re)connaissance de celle-ci.

Le catalogue est aussi un objet graphique qu'il faut appréhender comme un tout afin de ne pas nuire à la bonne réception des œuvres. En effet, « des cadrages mal choisis, une typographie envahissante, des œuvres mal reproduites⁶³⁵, un format inconfortable, etc., sont autant de facteurs qui peuvent rendre la lecture confuse, entraver le plaisir de la consultation et exercer une influence négative sur la réception de l'objet.⁶³⁶ » Il ne s'agit pas de proposer une liste des œuvres, d'en faire une simple description, ni de simplement présenter des reproductions. Le catalogue doit être conçu afin que le lecteur se retrouve aisément et qu'il soit apte à y découvrir la richesse des œuvres, même si celles-ci ne sont plus accessibles.

⁶³² *Ibid.*, p. 21 à 35.

⁶³³ *Ibid.*, p. 22.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁶³⁵ Concernant le choix de la reproduction, Wöfflin avait d'ailleurs une remarque allant en ce sens dans ses *Réflexions sur l'histoire de l'art*. En effet, il constate qu'on « tolère les prises de vue avec beaucoup d'insouciance, et les reproductions dans les livres illustrés les plus courants, tels qu'on les a publiés jusqu'à une date récente, demandent largement à être révisées et remplacées. Il ne s'agirait pas de mettre une meilleure photographie à la place d'une photographie moins bonne, mais la photographie adéquate à la place de la photographie fautive et trompeuse. » (Wöfflin, Heinrich, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1997 [1946], p. 102-103).

⁶³⁶ Jubert, Roxane, « Entre voir et lire. La conception visuelle des catalogues d'exposition », in *Les cahiers du MNAM*, « Du catalogue », n° 56-57, été-automne, 1996, p. 38.

b. *Déceler la mutation*

Guy Schraenen⁶³⁷ considère qu'avant 1950 le catalogue d'exposition était constitué selon un modèle que l'on pourrait dire classique : « une introduction, un texte analytique, une liste des œuvres exposées avec dates, dimensions, supports et matières, des reproductions généralement en noir et blanc — souvent plus fiables que les reproductions en couleur — et une biographie⁶³⁸ ». Ce catalogue, bien qu'il ait évolué depuis avec l'amélioration des techniques de reproduction et l'affinement des techniques graphiques, est celui auquel beaucoup se réfèrent lorsqu'ils se font l'idée d'un « catalogue ». Les œuvres sont maintenant reproduites en couleur, un court texte les accompagne parfois, mais dans l'ensemble ce sont les mêmes caractéristiques qui sont présentes. Toutefois, si Schraenen situe ce catalogue classique avant les années mille neuf cent cinquante, c'est qu'ensuite un tournant s'opère et que de nouvelles formes du catalogue d'exposition apparaissent et notamment les « catalogues d'artistes » s'inscrivant dans la mouvance d'un art conceptuel et du développement du livre d'artiste.

« Jusque dans les années cinquante le catalogue était entièrement réalisé par les organisateurs d'expositions, galeries et musées, et les catalogues consacrés à l'exposition d'un cubiste, d'un impressionniste, d'un abstrait géométrique ou d'un abstrait lyrique ne se différenciaient essentiellement pas les uns des autres.⁶³⁹ »

Lorsque l'artiste intervient dans le catalogue, celui-ci, toujours catalogue, peut aussi revêtir le statut d'œuvre. Ainsi, Lawrence Weiner emploie-t-il la forme du catalogue parce qu'il « utilise le format du livre comme une autre mise en scène pour la présentation d'une œuvre qui, sinon, serait confinée dans le contexte de la galerie ou du musée.⁶⁴⁰ » D'autres catalogues d'artistes seront peut-être plus facilement identifiables en tant qu'œuvres puisqu'ils s'éloignent fortement des caractéristiques classiques du catalogue pour s'apparenter à un objet unique comme peut l'être le livre d'artiste⁶⁴¹. Mais, dans un cas comme dans l'autre, plusieurs éléments marqueront cette différence : la touche de l'artiste, notamment par la constitution d'une identité graphique propre à l'artiste et revenant d'un catalogue à l'autre ; l'insertion

⁶³⁷ Schraenen, Guy, « Catalogues : passation de pouvoir », in *Les cahiers du MNAM*, « Du catalogue », n° 56-57, été-automne, 1996, p. 119-127.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 120.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁴⁰ Schwarz, Dieter, *Lawrence Weiner. Books 1968-1969. Catalogue Raisonné*, Cologne, Buchhandlung Walther König ; Villeurbanne, Le Nouveau musée, 1989, p.77, cité in Moeglin-Delcroix, Anne, « Du catalogue comme œuvre d'art », in *Les cahiers du MNAM*, « Du catalogue », n° 56-57, été-automne, 1996, p. 100.

⁶⁴¹ D'après Anne Moeglin-Delcroix, Weiner marque bien la différence entre ses catalogues et ses livres qui « occupent un espace de fonctionnement dans quelque contexte où il se trouve » (Weiner, Laurence, *op. cit.*, p. 9. cité in Moeglin-Delcroix, Anne, *ibid.*, p. 100).

d'œuvres autonomes ne participant pas de l'exposition mais conçues spécialement pour le catalogue, voire la conception dans son ensemble d'un objet distinct de l'exposition mais dialoguant avec elle ; ou encore, plus simplement, l'abandon du texte explicatif ou son déplacement en annexes⁶⁴².

82. Lawrence Weiner,
*Having from Time to Time
a relation to : van tijdt tot tijd
in een relatie staan tot*, 1973
Amsterdam, Art & Project
Catalogue 10 x 20,8 cm
300 exemplaires

Nous retrouvons ces caractéristiques chez différents artistes dont notamment chez Richard Long qui, pour bon nombre de ses publications, a employé un format à l'italienne — format dit « paysage » et qui serait plus adapté à son observation — et une typographie épurée qui lui est propre. On les retrouve aussi chez Gilbert & George qui ont inséré *Oh ! The Grand Old Duke of York*, une œuvre photographique, dans le catalogue de l'exposition de Lucerne en 1972⁶⁴³, chez James Lee Byars, ou Daniel Buren, qui proposent autant que possible des créations originales pour les catalogues d'expositions collectives auxquelles ils participent⁶⁴⁴, chez de jeunes artistes comme Bevis Martin & Charlie Youle, qui établissent la mise en page de leurs catalogues à partir de contributions originales⁶⁴⁵, ou encore chez Ian Hamilton Finlay qui, sans réellement abandonner le texte explicatif à l'instar de quelques-uns des artistes que nous venons de mentionner, le rend secondaire et distinct de la pièce « catalogue » en le situant, par exemple, en annexe⁶⁴⁶. Dans une lettre à Anne Moeglin-Delcroix, Ian Hamilton Finlay a d'ailleurs cette remarque intéressante à propos du catalogue :

⁶⁴² D'après Anne Moeglin-Delcroix, les publications d'artistes qui accompagnent une exposition s'opposent de trois manières au catalogue : 1 – « Le catalogue est au minimum la trace d'une œuvre ou la mémoire d'une exposition », 2 – « la publication d'artiste est une création originale », 3 – la publication d'artiste « s'ajoute à ses œuvres et participe, à ce titre, de l'exposition » (Moeglin-Delcroix, Anne, *ibid.*, p. 96).

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁴⁴ Schraenen, Guy, « Catalogues : passation de pouvoir », *op. cit.*, p. 124.

⁶⁴⁵ Les deux artistes ont à ce jour réalisés quatre catalogues soit à titre d'artistes exposants (*Rain & Tears*, et *IO*), soit à titre d'artistes invités spécifiquement pour la réalisation d'un catalogue accompagnant un événement (*Malakoff 2004* publié par le collectif La Valise et *Nouvelles Impressions* publié lors de *Beautés Afriques* au Lieu Unique en 2005). Pour chacune de ces publications ils ont adopté le parti pris de la collaboration, une forme de travail qu'ils ont développé non seulement à travers l'imprimé mais aussi lors de l'« édition » d'une cassette *New Opportunities for Focused Listening (nouvelles opportunités pour une écoute attentive)*, publiée lors de l'exposition *Contact* au Lieu Unique de Nantes du 15 octobre au 30 décembre 2005. Pour eux, l'« objet devient un espace de rassemblement qu'ils peuvent ensuite redistribuer, redonner à plusieurs ». Le choix de l'objet (le livre ou la cassette) se fait en fonction du rapport qu'on en a dans notre vie sans pour autant en faire un élément de fétichisme. (D'après un entretien avec l'auteure datant du 7 janvier 2007, pour plus de détails voir l'annexe 2).

⁶⁴⁶ Tous les exemples hormis celui de Charlie Youle et Bevis Martin sont développés plus avant dans les textes de Anne Moeglin-Delcroix ou Guy Schraenen.

« Depuis quelque temps, j'avais des sentiments très critiques à l'égard du catalogue normal d'aujourd'hui. Il semblait sans valeur, mécanique, et selon toute vraisemblance illisible : une offrande symbolique [a token offering]... à qui ? C'est ainsi que j'ai imaginé la solution de traiter le catalogue comme un livre, qui doit être indépendant de l'exposition et cependant lié à l'exposition. [...] Chacun est un livre indépendant qui est toutefois lié par une relation essentielle à une exposition particulière. J'étais conscient que c'était une nouvelle possibilité, bien plus stimulante que ces moroses articles, biographies, listes d'expositions passées, etc. (Ceux-ci peuvent être annexés, de façon séparée, si besoin est ; on peut imaginer des moyens de faire les choses.⁶⁴⁷ »

83. Gilbert & George, *Oh ! The Grand Old Duke of York*, Lucerne, Kunstmuseum, 1972, Catalogue 21 x 29,7 cm

c. Créer l'événement

Une autre façon d'aborder le catalogue d'exposition est celle que proposent certains artistes qui font du catalogue un objet de témoignage d'une exposition qui, en fait, n'a lieu que par l'existence même de cette publication. Douglas Huebler et Seth Sieglaub, et plus récemment Hubert Renard, se sont ainsi immiscés dans l'histoire de l'art en jouant, entre autres, du format du catalogue et des attentes qui lui sont liées.

Publié à New York par Seth Sieglaub, le catalogue de Douglas Huebler a une forme habituelle : il présente des reproductions de diverses pièces accompagnées d'indications précises. Le titre du catalogue, *November 1968*, correspond au titre de l'exposition. Mais bien que le catalogue existe, il n'est pas, malgré sa forme issue d'une exposition ayant réellement pris

⁶⁴⁷ Hamilton Finlay, Ian, extrait d'une correspondance entre l'artiste et Anne Moeglin-Delcroix, 7 mai 1996. cité in Moeglin-Delcroix, Anne, « Du catalogue comme œuvre d'art », *op. cit.*, p. 107.

place dans une galerie. L'exposition existe mais dans et par le catalogue. En effet, la juxtaposition des œuvres, leur « inventaire », les rallie dans un même espace et les amène à dialoguer

les unes avec les autres, tout comme le fait par ailleurs l'exposition mais avec ceci en plus qu'elle est mise en scène dans un espace de témoignage. Ici, « le catalogue n'est pas comme de coutume subordonné — par le biais de sa fonction documentaire d'identification et de reproduction ou par le biais de sa fonction économique de promotion d'une œuvre — à l'exposition d'une série d'objets. Il est premier, voire auto-suffisant.⁶⁴⁸ »

84. Douglas Huebler, *November 1968* (New York, Seth Seiglaub, 1969) et *January 5-31, 1969* (New York, Seth Seiglaub, 1968)

Cet exemple ne sera pas le seul du genre à être édité par Seth Seiglaub. Comme le note Anne Moeglin-Delcroix, Sieglaub publia en 1969 trois ouvrages (*January 5-31* — aussi nommé le *January Show, 1969, 1969 March 1969 et July, August, September 1969. Juillet, Août, Septembre 1969. July, August, September 1969*), fonctionnant eux aussi selon cette même idée que le catalogue permet à l'exposition d'exister sans même qu'elle n'ait lieu. À la différence du catalogue de Douglas Huebler, les catalogues étaient toutefois orchestrées par Sieglaub lui-même. Pour le premier, il invita Barry, Huebler, Kosuth et Weiner. Pour le deuxième, trente-et-un

artistes, pour les trente-et-un jours du mois (dont Carl André, Sol LeWitt, Laurence Weiner, Richard Long, Robert Barry, Ian Wilson...), pour le dernier, onze artistes (Carl André, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, N.E. Thing Co. Ltd., Robert Smithson et Lawrence Weiner). L'attitude de Seth Seiglaub à travers ces publications renvoyait dos à dos l'œuvre et sa trace. « Dans mon esprit, dit Seth Sieglaub à Jack Burnham, l'exposition existait tout à fait complètement dans le catalogue. Le document et l'œuvre, la reproduction et l'art s'équivalent.⁶⁴⁹ »

85. *July, August, September 1969* (New York, Seth Sieglaub, 1969)
Catalogue, 21,5 x 27,8 cm

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 108. La citation de Seth Sieglaub reprise par Anne Moeglin-Delcroix est extraite de : Burnham, Jack, « Alices Head. Reflections on Conceptual Art », *Art Forum*, february 1970, p. 39. Elle a été traduite en français et publiée dans *VH 101*, n° 5, printemps 1971, p. 51.

De son côté, Hubert Renard donne à *Stille Gesten* la tournure d'un jeu autour du témoignage. Son exposition à la Kunsthalle de Krefeld, du moins celle dont on peut retrouver la trace visuelle sur le site des Éditions Incertain Sens⁶⁵⁰, a donné lieu dix ans plus tard à deux productions artistiques : celle d'un catalogue d'artiste, *Stille Gesten*⁶⁵¹, essayant de réactiver le contenu de son exposition, et celle d'un site web témoignant de l'ensemble de l'exposition. Sur ce dernier, une première série de photographies permet d'avoir une idée des œuvres exposées (des photographies couleurs de germes de lentilles, des tirages noirs et blancs d'espaces architecturaux et les dessins des meubles-sculptures qui étaient positionnés au centre des pièces du lieu) tandis qu'une



86. Hubert Renard, *Stille Gesten*, l'exposition

seconde série donne une idée de leur disposition dans les pièces de la Kunsthalle. Trois articles⁶⁵² constituant un petit dossier de presse de l'événement ayant eu lieu du 28 novembre au 16 janvier 1991, y sont aussi accessibles. Face à ces pièces témoins, nous ne pouvons que constater que l'artiste a établi un retour à une œuvre antérieure et que, récupérant ses éléments, il essaie aujourd'hui d'établir les traces qui inscriront l'événement dans l'histoire.

De même, les vingt-quatre pages du catalogue *Stille Gesten* nous donnent un accès aux œuvres comme pourrait le faire un catalogue d'exposition. Seulement l'exposition de Krefeld est peut-être un leurre. Vérification faite, l'article d'*Art press*, mentionné sur le site, ne figure pas dans le numéro indiqué et il est impossible de nous assurer de l'existence des œuvres puisque notre seul accès passe aujourd'hui, après plus de dix ans, par le biais de la reproduction. Nous sommes en droit de nous demander si l'exposition a vraiment existé ou si elle n'est que virtuelle. Peut-être s'est-elle imposée comme événement appartenant au passé, par le biais des quelques indices mis en place par Renard ?



87. Hubert Renard, le livre *Stille Gesten*, Rennes, Éditions Incertain-sens, 2001

⁶⁵⁰ www.uhb.fr/alc/grac/incertain-sens/exposition%20hubert%20renard%20krefeld.htm (page consultée le 22 mars 2007).

⁶⁵¹ Hubert Renard, *Stille Gesten*, Rennes, Éditions Incertain-sens, 2001.

⁶⁵² D'après les indications, les articles ont été publiés dans les revues *Art press* (n° 155, février 1991) et *Kunstforum* (n° 111, janvier/février 1991) et dans le quotidien *Westdeutsche Zeitung* (4 décembre 1990).

À travers la forme que prend leur énonciation, ces traces ne peuvent qu'être perçues par le spectateur comme les éléments d'une œuvre passée. Et pourtant, pour celui qui prend conscience qu'il y a peut-être eu jeu, elles se transforment en œuvres autonomes, constructions actuelles qui introduisent par une ambiguïté volontairement induite le fictionnel dans les repères de l'histoire de l'art. En constituant l'empreinte construite de l'existence de l'exposition, Hubert Renard provoque l'activation⁶⁵³ d'une exposition et pose un nouveau pion, dans le grand échiquier de l'histoire de l'art.

Voilà donc différents exemples illustrant les évolutions qu'a pu connaître le catalogue d'exposition après les années mille neuf cent cinquante et qui exigent que le spectateur revoit sa conception de l'objet. Le catalogue d'exposition a en effet mué et s'est ouvert à bien d'autres possibilités. Mais ce nouveau regard qui déplace les repères du catalogue et en brouille les limites a par ailleurs entraîné à sa suite deux développements qui perturbent d'autant plus la réception de l'objet « catalogue d'exposition » en général.

d. Débusquer le non-artistique

La première de ces formes est un catalogue produit par l'artiste lui-même et publié lors d'une exposition, mais dont l'objet n'a pas « clairement » le statut d'œuvre et dont le contenu ne porte pas uniquement sur l'exposition ; la seconde est celle d'organismes d'exposition, d'éditeurs, qui cherchent à donner au catalogue une forme en adéquation avec l'exposition et le travail de l'artiste ou des artistes exposés. Nous nous attarderons quelque peu sur ces deux développements car ils font basculer les qualités nouvellement attribuées au catalogue d'artiste dans la sphère du non-artistique, perturbant à nouveau les schèmes de réception.

Le catalogue « non-artistique » produit par l'artiste

La première forme, le catalogue produit par l'artiste, publié lors de l'exposition, mais dont l'objet est ambigu car il en assume lui-même en grande partie la paternité. Ce catalogue ne revêt toutefois pas pour lui le statut d'œuvre parce que justement, il est catalogue, et qu'il réfère à des œuvres déjà exposées. Pourtant, certains catalogues sont conçus avec tellement de soin et ils laissent apparaître à un tel point l'empreinte de l'artiste qu'il est difficile pour le lecteur de ne pas y voir un « catalogue d'artiste ».

⁶⁵³ Au sens entendu par Nelson Goodman : l'activation correspond au fait de « faire fonctionner une œuvre » et ce, entre autres, à travers différents moyens tels l'exposition, l'exécution, etc. L'activation permet la rencontre de l'œuvre et du public. (Nelson Goodman, « L'art en action », in *Les cahiers du MNAM*, n° 41, 1992, p. 7.

Le catalogue *Documents*⁶⁵⁴ de Jérôme Saint-Loubert-Bié, publié au moment de son exposition Richard/Dada à l'atelier Cardenas Bellanger du 14 janvier au 18 février 2006 est un bon exemple de ce cas de figure. Le catalogue est composé de deux cent cinquante-quatre pages dont les premières quarante-cinq laissent place à une légende (p. 3), à un texte de Cécile Dazord, *Pratique photographique et stratégies appropriationnistes* (p. 5 à 21), à sa traduction en anglais (p. 25 à 40), aux notes de lecture de l'artiste Yann Sérandour (p. 21 à 24) et à leur traduction (p. 40 à 43). Le reste du catalogue porte sur la présentation textuelle et visuelle de vingt-deux projets et expositions de Jérôme Saint-Loubert-Bié. Cette dernière partie, reproduite sur papier glacé et entre-coupée de feuilles jaunes (pour distinguer les projets) et vertes (pour les indications textuelles), nous donne l'impression de consulter les fragments d'un porte-folio. L'effet est d'autant plus fort que, dans certains de ses projets, le travail de l'artiste remet en scène à travers la reproduction différentes reproductions d'œuvres que nous connaissons déjà bien d'autres sources : ici (*Richard/Dada* – 2006), nous avons sur un rectangle rouge *La Joconde* à travers *L.H.O.O.Q.* de Duchamp reproduit sur la couverture de *Dadaïsme* de Dietmar Elger publié chez Taschen et apposé en couverture du *Hors série* sur l'exposition Dada au centre George-Pompidou, du catalogue Beaux-Arts. Les niveaux de reproduction se superposent et mettent dès lors l'accent sur leur agencement, plutôt que sur leur reprise même. Là (*Film und foto* – 2001), sur fond rouge, nous avons des reproductions d'images tirées de livres reproduisant six photographies exposées lors de l'exposition *Film und Foto* qui a eu lieu à Stuttgart en 1929. Le catalogue dialogue avec l'objet d'archivage. Une seule indication apparaît sur la couverture : en majuscules orangées, tout en haut à gauche de la

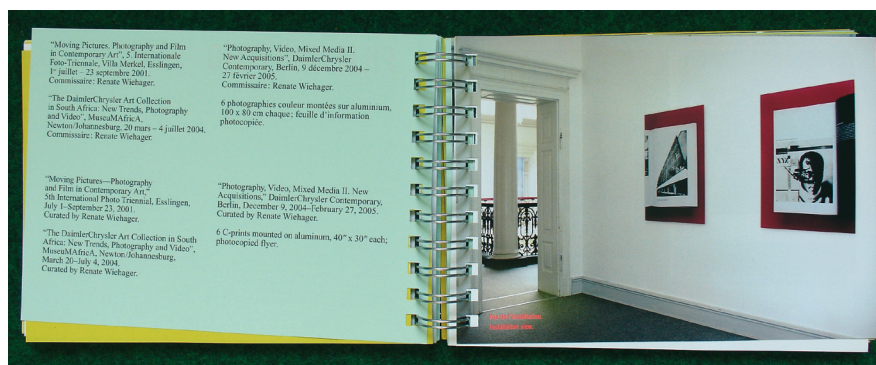


88. Jérôme Saint-Loubert-Bié, *Documents* (2006)

première de couverture, le titre, *Documents*, qui nous renvoie à la nature documentaire de la publication, à sa qualité de témoin. Enfin, *Documents* est aussi une forme, celle d'une reliure en spirale et d'une couverture en papier cartonné de couleur jaune à l'allure brute.

⁶⁵⁴ Saint-Loubert-Bié, Jérôme, *op. cit.*

Jérôme Saint-Loubert-Bié a mis en place un catalogue qui use des ruses de la forme et en fait dès lors un objet singulier. Sa position est d'ailleurs de nature double, comme son intérêt pour la reproduction, la reproduction de la reproduction et pour les formes de sa présentation.



89. Jérôme Saint-Loubert-Bié, *Film und Foto* (2001) dans *Documents* (2006)

« Ce qui m'intéresse très précisément dans la reproduction et dans la documentation est leur statut intermédiaire : ni vraiment art, ni vraiment du non-art, c'est-à-dire appartenant à la sphère artistique sans pourtant — et comme beaucoup d'autres choses — être des œuvres d'art. Mon travail ne cherche pas du tout à résoudre cette distinction, mais se placerait plutôt dans cette indétermination, ce qui je crois est aussi le cas de mon livre, que j'ai par conséquent du mal à assimiler à une catégorie plutôt qu'à une autre. En tous cas, je le considère comme un projet, au même titre qu'une exposition par exemple, mais dont l'objet est mon propre travail.⁶⁵⁵ »

Comme l'indique Jérôme Saint-Loubert-Bié, si le catalogue a une double nature c'est aussi en fonction de l'orientation de son travail. S'il s'intéresse à la zone de partage de l'art et du non-art, d'autres qui seraient davantage dans l'esprit de l'autopromotion seraient peut-être plus catégoriques quant à leur position et donneraient d'emblée le statut d'œuvre à leur catalogue. En fait, la nature de ce type de catalogue demeure parfois indistincte parce que l'objet a lui-même un double statut. Pour un grand nombre de jeunes artistes, le catalogue participe en effet souvent de la promotion de leur travail et l'exposition apparaît comme une opportunité pour son lancement. Le catalogue répond en fait non seulement à l'envie de constituer une trace tangible de leur propre travail mais, à travers le travail de commercialisation de sa

⁶⁵⁵ Jérôme Saint-Loubert-Bié, correspondance avec l'artiste, le dimanche 14 janvier 2007.

proposition artistique, il concorde aussi avec le désir d'une reconnaissance plus vaste et l'espoir que d'autres publications plus officielles suivront. Objet de communication, il est dès lors difficile pour un bon nombre d'artistes de l'admettre comme faisant partie de leur œuvre. Et pourtant, il est en général mis en place par l'artiste qui, non encore complètement intégré au monde institutionnel de l'art, n'a d'autre choix que d'en être l'instigateur⁶⁵⁶.

Publier pour l'événementiel

La seconde forme qui brouille les *habitus* liés au catalogue d'exposition est la conséquence d'une inversion, ou plus précisément de ce que l'on associe souvent à une ponction, par le monde du graphisme, du domaine de l'art. Il s'agit en fait des catalogues mis en place par des organisateurs d'exposition qui, renonçant à sa forme classique, tentent de lui donner une forme originale. Ils créent ainsi des objets dont le contenant et le contenu sont, tant que possible, cohérents avec le propos de l'événement, de l'artiste ou des artistes.

La publication par l'association Vidéozarts et la Zoo Galerie d'une série de seize cartes à collectionner lors de l'événement *No Foot Last Night* de 2002 me permettra d'illustrer mon propos. L'événement consiste en la programmation d'une soirée d'art vidéo qui a lieu, depuis 1998, lors du Mondial de football. Pour sa deuxième édition, *No foot Last Night* a été diffusé dans différents lieux⁶⁵⁷ : durant le festival Scopitone, au café Le Flesselles et à la Zoo Galerie à Nantes, au musée des beaux-arts de Niigata au Japon, au palais de Tokyo, chez Colette et au Nouveau



90. *No foot last night* : double page parue dans *O2* (n° 22, 2002) et vignettes. Association Vidéozarts et la Zoogalerie, Nantes, 2002.

Casino à Paris, à l'école des beaux-arts du Mans et au Centre régional des arts de la terre d'Angers. Chacune des cartes, comme des cartes de foot à collectionner, présentait un vidéogramme extrait des petites vidéos présentées lors de l'événement. Une double page était de plus publiée dans le magazine *O2*⁶⁵⁸ afin de permettre au collectionneur d'y établir sa collection complète. En titre : « No foot last night, collez ici vos vignettes ». En fond,

⁶⁵⁶ Nous pourrions faire ici un lien avec les sites Internet d'artistes qui, fonctionnant comme un catalogue (raisonné ou non), se donnent pour mission de donner un accès à leur travail par d'autres biais que l'exposition.

⁶⁵⁷ En 1998, sa première édition avait eu lieu à Nantes devant près de 2 500 personnes. (D'après « La vidéo est-elle un jeu de combat », un article écrit par Patrice Allain, membre fondateur de Vidéozarts et publié dans le n° 22 de la revue *O2* (3^e trimestre 2002, p. 19), dont le directeur et rédacteur en chef est Patrice Joly, aussi directeur de la Zoo Galerie. — Une façon intéressante de faire l'histoire de l'art !)

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 20-21.

seize vignettes en grisé réparties sur les deux pages. Les vignettes ainsi que la revue *02* contenant ces doubles pages étaient accessibles dans les lieux où l'événement a pris place. Cet objet, non complètement catalogue parce qu'il prend une forme différente — sa forme est beaucoup plus près des publications d'artistes qui jouent avec des formes commerciales d'iconicité (cf. Arnaud Théval et ses autocollants) — est pourtant un objet similaire parce qu'il constitue la trace de l'événement, de ses artistes et des œuvres présentées. Comme ils l'indiquent eux-mêmes :

« Il s'agissait d'abord de donner une visibilité au projet. À cette époque Vidéo-zarts cherchait à développer une stratégie de communication « agressive » mais qui toutefois prolongeait l'esprit des manifestations et travaillait comme en écho aux productions présentées. La fameuse question du curator et de ses velléités d'intervention dans le processus de production de l'exposition prend ici tout son sens... C'était très à l'ordre du jour à ce moment-là.

[...]

Les stickers s'inscrivaient ironiquement dans la tradition des vignettes panini échangées dans les cours d'école. Les collecs' de footballeurs ayant particulièrement connu le succès et marqué durablement les troussees et cartables de notre adolescence. Bref un clin d'œil nostalgique doucement régressif destiné à raviver les envies de collections ! Évidemment, il s'agissait de communiquer sur des travaux d'artistes qui prenaient les codes footballistiques comme objet. À notre tour nous faisons œuvre !⁶⁵⁹ »

La forme du catalogue que nous avons longuement parcourue nous a permis d'envisager à quel point un objet peut constituer un espace d'ambiguïté et à quel point l'intention de l'énonciation a un rôle à jouer dans le statut que prendra l'objet. Non seulement l'objet s'ouvre à une pratique artistique et acquiert « une autonomie telle qu'elle fait oublier, si on l'a jamais su, l'exposition qui en fut l'origine ou l'occasion, la matière ou le prétexte⁶⁶⁰», mais il permet aussi de déplacer les frontières de l'artistique, et déplace en retour les bornes du non-artistique par une ré-appropriation de ces nouvelles formes artistiques. L'énoncé, parce qu'il revêt les mêmes caractères formels, n'est plus à même de permettre la distinction de l'œuvre. Il faut chercher en amont lors de son énonciation.

⁶⁵⁹ Allain, Patrice, correspondance avec l'auteure du 22 février 2007.

⁶⁶⁰ Moeglin-Delcroix, Anne, « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement », *op. cit.*, p. 106.

7.2.4. La situation comme *habitus*

Il est un dernier point qu'il faut prendre en compte lorsque l'on veut aborder l'énonciation dans son ensemble, c'est le contexte dans lequel elle prend place. Celui-ci devrait normalement permettre de situer la frontière entre une énonciation artistique et une énonciation non-artistique comme en attestent des commentaires du type : « la différence entre le produit dérivé et le multiple est le circuit qu'ils empruntent ». Ce constat, sans être totalement faux, n'est pourtant pas non plus entièrement juste. En effet, bien qu'il corresponde aujourd'hui généralement à « la part sous-entendue, la part présupposée de l'œuvre⁶⁶¹ », on ne peut considérer le musée et les autres espaces institutionnels comme seuls « cadres » de l'œuvre. Depuis les années soixante, les frontières de l'art et les lieux de sa diffusion se sont largement multipliés et cet éclatement a entraîné certaines œuvres à s'immiscer dans les sphères généralement réservées au non-artistique.

Nous avons précédemment discuté de l'importance de l'inscription d'un objet dans telle ou telle sphère afin qu'il obtienne un statut précis. Ainsi, la question du devenir de ces objets transcendant les frontières de l'art ne devrait donc pas se poser puisque la nature de l'objet serait prédéterminée en fonction de son lieu de visibilité. Le contexte dans lequel une œuvre est reproduite oriente en effet bien souvent le regard que nous lui portons, l'*habitus* des uns et des autres se fondant sur une réception coutumière. Mais il semblerait que son parcours puisse être double, en appartenant à la fois à la sphère artistique et à la sphère non-artistique.

Résumons brièvement comment historiquement l'art s'est mis à brouiller les pistes pour ensuite nous attarder à quelques exemples contemporains qui permettent d'illustrer comment le contexte d'énonciation, parce qu'il extrait l'œuvre de son cadre le définissant comme objet esthétique et qu'il en déplace ainsi les *habitus* de visibilité, peut entraîner le spectateur à se méprendre sur le statut de la reproduction d'une œuvre d'art. Mais avant tout, nous voulons revenir sur la récupération qui, si elle introduit un glissement quant au statut de l'œuvre, ne le fait pas sur le mode de l'ambiguïté, contrairement aux autres exemples que nous allons développer par la suite, mais par assimilation de l'œuvre au contexte de sa reproduction.

⁶⁶¹ Poinot, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu*, op. cit., p. 30.

7.2.4.1. La récupération de l'œuvre d'art

La décontextualisation d'une œuvre à travers sa reproduction est par essence même présente dans la récupération. Nous en avons déjà décrit différents paramètres, mais aimerions revenir sur quelques aspects de ce « décadrage ». Le principe même de la récupération est l'extraction de l'œuvre de son milieu originel pour la réintroduire dans un nouveau contexte. Le contexte doit en ce sens être pris non seulement en termes de lieu de diffusion mais aussi en termes de contiguïté des éléments. Dans la récupération, l'œuvre reproduite est en effet amenée à dialoguer avec des éléments relevant d'un autre discours et ce, que sa re-énonciation soit artistique ou non-artistique. Toutes les possibilités sont dès lors ouvertes. L'œuvre peut être reproduite dans son entièreté, par fragments, elle peut prendre place dans des espaces divers et variés (affiches, livres, etc.), et tous les paramètres d'accompagnement de l'œuvre pourront être revus (titre, signature, couleurs, etc.). La récupération ne mène en général pas réellement à une confusion quant au statut de la reproduction, c'est plutôt une assimilation de l'œuvre à son nouveau contexte qui risque de se produire. La seule condition, afin d'éviter ce glissement, est la nécessaire reconnaissance de l'œuvre et de son déplacement. Si l'extraction de l'œuvre de son contexte original n'est pas reconnue comme telle, si la reproduction n'est pas identifiée pour ce qu'elle est, la récupération passera inaperçue pour le récepteur. Sans sa reconnaissance, l'œuvre risque de passer simplement pour la création d'un autre artiste, d'un graphiste ou d'un publiciste. Elle sera l'objet d'une lecture en transparence et ne portera plus en elle l'intérêt qui avait mené à sa reproduction. Tout au plus ne sera-t-elle qu'un nouveau discours et non un discours intertextuel amenant à la réinterprétation de l'œuvre.

7.2.4.2 Un art pour tous

« Un nombre considérable d'œuvres d'art (les plus exclusivement idéalistes, cf. *ready-made* de toutes sortes, par exemple) « n'existent » que parce que le lieu où elles sont vues est sous-entendu comme allant de soi.⁶⁶² » Voilà une citation de Daniel Buren qui débute le premier chapitre du livre *Quand l'œuvre a lieu* de Jean-Marc Poinot. De ces lieux « allant de soi », le musée en serait bien évidemment l'endroit le plus évident, et à lui se joindraient les autres lieux dits « institutionnels » que sont les salons, les galeries, les biennales et autres expositions. Et on pourrait ajouter à cette liste les deux opposés que sont la place publique et les murs ou tables d'une maison.

⁶⁶² Buren, Daniel, « Mise en garde » in *Konzeption/Conception*, Leverkusener, Städtisches Museum, 1969 ; cité in *Les écrits* (1965-1990), Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1991, tome 1, p. 85-97. Repris par Jean-Marc Poinot dans *Quand l'œuvre a lieu*, op. cit., p. 17.

Seulement, ces lieux qui forment le circuit traditionnel de l'art sont aussi associés à des formes d'art (dessin, peinture...) qui ne correspondent pas à la plupart des reproductions qui nous intéressent ici. Dans les années soixante et soixante-dix, la reproduction a en effet été employée, comme nous l'avons déjà mentionné, dans le but de démocratiser l'art et en abolissant, par la sérialisation, le rapport à l'unicité de l'œuvre, de le rendre accessible à tout un chacun. La multiplicité engendrée par le geste de reproduction ne fut cependant pas simplement appliquée aux formes d'art déjà existantes, c'est-à-dire la peinture et la sculpture, etc., mais elle fut moteur dans la création de nouvelles formes d'œuvres. Plusieurs artistes entreprirent en effet de reprendre des objets reproductibles de leur quotidien en les adaptant à l'art tel qu'ils l'envisageaient. « Les artistes se sont avec une plus grande fréquence tournés vers les formes d'imprimées à bas prix du quotidien — posters, flyers et badges, de même que les sacs — afin d'exploiter le potentiel démocratique de l'imprimé comme un moyen pour faire entrer l'art dans le domaine public d'une façon abordable et accessible.⁶⁶³ »

Libérées du carcan traditionnel de l'art, ces nouvelles œuvres étaient non seulement pensées en termes formels mais aussi en termes d'accessibilité. La démocratisation des œuvres devait permettre de mettre à bas l'isolement dans lequel l'art moderne s'était retranché, il devait rétablir un dialogue avec toutes les franges de la population et ne plus seulement s'adresser à une élite. Les œuvres à forte valeur d'exposition étaient donc non seulement disponibles à moindre coût mais elles impliquaient aussi une possibilité d'accès dans des lieux non conventionnels.

Ainsi, en parallèle au développement des *happenings* et des œuvres *in situ* qui amenaient l'œuvre « hors les murs », pour reprendre l'expression communément admise, se sont développés de nouveaux lieux de visibilité. Ces différents moyens de diffusion de l'œuvre étaient souvent associés aux formes choisies : on trouve le livre chez le libraire, on reçoit la carte postale par la Poste, on achète le petit objet décoratif dans un magasin, on observe l'affiche sur les panneaux d'affichage ou les palissades de la ville, etc. L'œuvre et la forme dont ils étaient issus ne faisaient dès lors plus qu'un.

⁶⁶³ Saunders, Gill et Miles, Rosie, *op. cit.*, p. 104.

Mais comme le fait justement remarquer Océane Delleaux dans sa thèse, les artistes qui s'étaient lancés dans cette aventure furent bien vite désenchantés car leurs œuvres ne trouvèrent pas l'écho de démocratisation qu'ils espéraient.

« Les différents acteurs de l'art ont tenté de trouver des solutions afin que l'œuvre parvienne à un large public de la manière la plus directe qu'il soit. Les deux solutions couramment envisagées, pour que l'œuvre aille directement du producteur (l'artiste) au consommateur (le public), étaient les suivantes : d'un côté, de nouveaux lieux de diffusion, concrétisés par les magasins d'artistes et les librairies d'éditeurs, de l'autre côté, le détournement des voies traditionnelles de diffusion de l'art, avec les envois d'artistes. Néanmoins, ces tentatives se sont souvent soldées par un échec. Les difficultés de productions des œuvres, leur entrée dans le marché de l'art, le fétichisme du collectionneur et l'écartement du grand public ont conduit au maintien et au retour du multiple et des « autres » multiples dans les maisons d'édition, les galeries puis les musées.⁶⁶⁴ »

S'intéressant plus spécifiquement au multiple, Océane Delleaux fait remarquer que, dans les années soixante-dix, il semble que la forme ait été frappée d'un désintérêt que l'on peut associer à la désillusion que l'art puisse être réellement démocratisé. Le multiple réapparaîtra comme un objet d'intérêt dans la dernière moitié des années mille neuf cent quatre-vingt.

La diffusion de l'œuvre d'art à ce qui sera nommé l'« ère de la communication » ou encore « l'ère du tout image » ne sera pas sans influence dans ce retour. En effet, les œuvres pour lesquelles la reproduction est centrale chercheront bien souvent à emprunter des chemins de traverse. Tout comme le faisaient leurs prédécesseurs, ils reprennent des formes et moyens de diffusion de l'image qui font partie du quotidien de chacun mais plutôt dans l'idée d'un regard social, politique ou critique quant à leur environnement et leur visibilité dans notre société. L'œuvre cherchera à se fondre dans le paysage afin d'établir un certain dérangement dans cette familiarité.

⁶⁶⁴ Delleaux, Océane, *op. cit.*, p. 43.

Ainsi nous pouvons observer dans le choix du contexte de diffusion deux tendances. L'une liée à la visibilité de l'œuvre, l'autre, non sans lien avec la première, liée à son « individualité » qui découle du caractère mobile, voire portable d'une grande part des œuvres reproduites. Quels sont les objets que nous fréquentons régulièrement, quels sont nos lieux de rencontre avec l'image ? Quel est notre rapport à celle-ci, qu'en faisons-nous ? Voilà des questions qui amènent les artistes à revoir le contexte d'énonciation de l'œuvre.

Nous explorerons ici ces deux pôles d'exposition de l'œuvre reproduite afin d'établir comment le contexte installe la réception. Nous examinerons d'abord l'affichage comme espace de visibilité non-institutionnel notamment à travers les œuvres des Guerrilla Girls et de Félix Gonzales-Torres puis nous observerons le rapport à la portabilité de l'objet prisé pour sortir l'œuvre de ses cadres habituels. Cet examen montrera que l'espace d'énonciation de la reproduction est un paramètre essentiel à la reconnaissance de son statut artistique ou non-artistique.

a. La visibilité

Quels sont les lieux de diffusion d'une image ? Dans la rue sur les panneaux d'affichage, sur les bus, sur la porte de la buanderie, dans la vitrine de la boulangerie, dans les bars, bistrot et cafés, sur des flyers, dans notre boîte à lettres sur des publicités, dans notre maison, sur les murs, sur le frigo, dans les livres, à la télévision, etc. Le contexte peut difficilement être dissocié de la forme de l'énoncé. Dire que l'image est diffusée dans la rue, les bars, bistrot et cafés, dans nos maisons, etc. nous renvoie à dire qu'elle est partout et donc nulle part à la fois. D'ailleurs, tout comme la forme de ré-énonciation de l'œuvre d'art était fonction d'un choix précis qui renvoyait à des fonctions spécifiques de l'objet, son contexte de diffusion n'est pas le fruit du hasard et il n'est pas simplement choisi parce que lieu de visibilité. Pour l'artiste, choisir d'emmener l'œuvre au-delà des chemins bien tracés de l'institution implique une certaine part de risque dont celui notamment de n'être pas reconnu. Il doit bien faire ses choix afin que son œuvre ne se perde pas dans la masse des images proposées. Nous l'avons déjà évoqué, pour qu'une œuvre existe, il faut qu'elle soit activée. L'exposition de l'œuvre et donc sa visibilité font partie de ce processus de reconnaissance de l'œuvre. Pour l'artiste, l'enjeu est donc de taille : il s'agit d'établir, en son sein même (et non comme une critique se positionnant en retrait) un commentaire sur la présence de l'image dans la société actuelle et du rapport qui lui est entretenu et de parvenir à faire en sorte que l'image supplémentaire qu'il propose se démarque. Les nouveaux lieux d'art sont donc non seulement des lieux de diffusion mais aussi des aires d'accueil pour « commentaire social ».

Les espaces dédiés à l’affichage public sont en ce sens souvent prisés. L’espace publicitaire fait partie de notre quotidien, nous le côtoyons sans forcément y porter une grande attention, nous le regardons par habitude. Il est là devant nous dans la station de métro, à l’arrêt de tram ou de bus, là sur le bus que nous croisons, là, à droite après la courbe, sur la route que nous empruntons. Il nous est destiné de même qu’il l’est pour les milliers d’autres passants. Il change au gré des affichages, au gré de l’environnement urbain. Même sans entrer dans le jeu publicitaire, l’affichage proposé par l’artiste bénéficiera de cette visibilité.

91. Guerilla Girls, *The Guerilla Girls Conscience of the Art World. Do Women have to be naked to get into the Met. Museum ?*, 1989

92. Félix Gonzales-Torres, *Untitled 1991*
Affiche, coin 31-33 Second avenue et East 2nd Street,
Manhattan - Projet 34 : Félix Gonzales-Torres,
16 mai au 30 juin 1992

Les Guerrilla Girls, les Félix Gonzales-Torres, se sont employés à diffuser une réflexion sociale à travers un affichage dans les rues de New York. Les deux formes d’affichage utilisées sont toutefois différentes dans le rapport qu’elles entretiennent à l’espace qu’elles occupent. Les unes font cohabiter une image et un texte en décalage avec le discours policé de l’affichage en général, de même qu’elles revendiquent clairement leur provenance à travers leur signature et, du moins dans leurs premiers affichages, par une indication de leur appartenance au milieu de l’art à travers des indications du type : « Guerilla Girls conscience of the art world⁶⁶⁵ ». Les autres laissent place à une image anonyme, contrastant avec l’accumulation de signes normalement présents dans les publicités. Le panneau publicitaire produit en 1991 par Félix Gonzalez-Torres correspond pour lui au désir d’« être comme un virus qui appartient à l’institution⁶⁶⁶ » et qui, tel l’intrus s’infiltré dans l’espace public. *Untitled 1991* fait suite à une invitation du MoMA afin qu’il réalise une édition d’imprimés. Félix Gonzalez-Torres a d’abord hésité :

⁶⁶⁵ Tel qu’indiqué au bas de l’affiche « Do women have to be naked to get into the Met. Museum ? » affiché sur les autobus de la ville de New York en 1989 jusqu’à ce que la compagnie annule son engagement avec les Guerilla Girls, le visuel reprenant le corps de *La grande Odalisque d’Ingres* « était trop suggestif et l’éventail pouvait être lu comme étant tout autre ». Voir le site des Guerilla Girls : <http://www.guerrillagirls.com/posters/getnaked.shtml> (page consultée le 23 janvier 2007).

⁶⁶⁶ Gonzales-Torres, Félix, cité in Reinhardt, Ad, Kosuth Joseph and Gonzales-Torres, Felix, *Symptoms of Interference, Conditions of Possibility*, Art & Design/ Academy Editions, 1994, p. 76.

« Je me suis dit, pourquoi faire une édition, pourquoi faire un imprimé ? Le monde n'a pas besoin de plus d'imprimés d'artistes. Alors j'ai dit non. Puis, j'y ai repensé, et j'ai dit, bon, et pourquoi ne pas repousser les limites et faire un panneau d'affichage ? Les conditions sont telles qu'on ne peut que les montrer en public. Il faut les montrer en public.⁶⁶⁷ »

Ainsi Félix Gonzales-Torres se permet-il d'« ouvrir une brèche » dans l'espace public. Son panneau d'affichage, qu'il a placardé en mai et juin 1992 dans vingt-quatre emplacements de différents quartiers de New York (Manhattan, Bronx, Brooklyn, Queens), n'est pas une simple reprise du format et du langage graphique qui s'y associe⁶⁶⁸, il est beaucoup plus qu'une infiltration ordinaire de la sphère publique à travers ses espaces de communication. « Plutôt que de chercher à s'accrocher à l'univers visuel de la vente, il emploie la ruse, subvertissant ou mettant en contradiction les types de messages que le site et le format peuvent induire au spectateur. En présentant des images privées dans un dispositif social, Gonzales-Torres utilise les panneaux d'affichage afin d'attirer l'attention sur la frontière disputée entre « privé » et « public »⁶⁶⁹ », ainsi qu'au rapport entretenu à l'homosexualité (qu'il ne faut pas montrer) et aux campagnes sanitaires concernant le Sida. Félix Gonzales-Torres illustre le privé par le contraste de l'absence en présentant une photographie appartenant à la sphère de l'intime et sans marque de son origine : le lit qu'il présente a beau être vide, l'empreinte laissée par les corps notamment sur les oreillers, et les draps froissés ne peuvent en effet nous renvoyer au lit publicitaire, mais seulement à la présence de deux personnes et au rapport intime qui les unit.

Le contraste qui s'installe implique que le spectateur remette en cause sa lecture ou du moins qu'il la questionne. Le lieu étant *a priori* publicitaire, alors qu'est-ce qu'on essaie de me vendre comme produit ? de me passer comme message ? Est-ce encore une publicité décalée ? est-ce un message social ? Et cette absence de nom, d'indications : qui est derrière cet affichage ? Voilà quelques-unes des réflexions qui peuvent traverser l'esprit du passant qui observe l'affichage anonyme d'un Gonzales-Torres.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁶⁸ Comme on peut l'observer chez certains artistes (Doyon-Rivest, par exemple) qui à rebours intègrent l'affiche et l'identité « corporative » dans les lieux de l'art.

⁶⁶⁹ Saunders, Gill et Miles, Rosie, *op. cit.*, p. 100.

À ce questionnement peut aussi s'ajouter la question du « teaser » (aguiche) qui est disposé pour piquer la curiosité justement par la force visuelle d'une image et dont on dévoilera les ressorts dans un second affichage. Est-ce un « teaser » qui est disposé pour attirer mon attention et dont la chute sera dévoilée sous peu ?

« Depuis une semaine, je me demandais qui étaient ces deux millions de héros ordinaires. Il y en avait dans tous les abribus des héros ordinaires. Les bras croisés, l'air sympa, ressemblant à des intérimaires de Manpower ou des concertistes en RTT. 2 millions ça fait du monde.

2 millions de héros ordinaires, donc.

Et puis le teasing (comme on dit en pub) a cessé. Et on a su alors qui étaient les héros ordinaires. Des cancéreux, guéris ou en cours de guérison. 2 millions donc. Il paraît que cette campagne doit permettre (...).⁶⁷⁰ »

93. Anita, 2 millions de héros ordinaire :
campagne publicitaire, affiche

Ce commentaire nous montre bien le rapport entretenu au teasing. Pratique courante en publicité, le « teasing » interroge notamment par sa nature anonyme. Cette absence d'identifiant peut par ailleurs mener à confusion, surtout pour qui a pris l'habitude d'observer que dans les quinze ou vingt dernières années plusieurs campagnes d'affichage de ce type ont été mises en place par des artistes, à l'instar de Gonzalez-Torres. Chaque année, en effet, nous

observons sur les panneaux d'affichage des propositions visuelles qui émanent d'artistes plus ou moins jeunes : Barbara Kruger, *Surveillance is their busy work*, 1985 ; Pierre Huygue avec entre autres *Chantier Barbès-Rochecouart*, Paris 1994 ou avec *Rue Longvic*, Dijon 1995 ; Frank Scurti avec *The City is not a Tree*, Paris 1999 ; Antonio Gallego avec *Un Nu*, Paris 1990, *Un Ministre*, Paris 1991 ; François Morel avec *I talked to him*

94. Barbara Kruger, *Surveillance is their busy work*, 1985.
Affichage à Melbourne, Australie

⁶⁷⁰ Abiker, David, extrait de blog, jeudi 11 janvier 2007
http://www.bigbangblog.net/forum.php?id_article=509&id_forum=43227&retour=%2Farticle.php3%3Fid_article%3D509 (page consultée le 18 janvier 2007).

about it, Paris 1998, *Pause*, Rennes 1999, *Parce que je me vends bien*, Paris 2000 ; Jean-Charles Blais, *Untitled*, 1990 et, pour les plus jeunes, Mark Titchner, *I, WE, IT*, Londres 2004 ; Stéphane Pauvret, *Lire la ville plus près pour voir plus loin*, Nantes 2003, etc. Nous nous sommes habitués à voir s'installer dans le paysage urbain, une pratique artistique de l'affichage anonyme qui de moins en moins nous surprend, et ce qu'il s'agisse d'un affichage sauvage ou d'un affichage « classique ». De plus en plus, l'artistique et le non-artistique se côtoient et s'entremêlent. À l'anonymat, notre questionnement pourra être double : teasing ou art ?

95. Mark Titchner, *I WE IT*, Gloucester Road Underground Station, Londres, 2004

Et comment percevoir ces affiches d'un jeune ingénieur, Philippe David, qui placarda les rues de Montréal et sur lesquelles on le voit chapeauté, du texte « Hypocrite », en costard cravate ou en marcel.

« L'idée (pas le projet en tant que tel mais l'idée qui mène au projet) m'est venu comme ça un soir, revenant à la maison après le boulot, en costard (c'est plus romantique), je buvais une bière tout en écoutant un album punk quelconque (pas dans le sens que l'album est quelconque mais dans le sens que l'album en tant que tel n'a pas d'importance) tout en consultant un relevé Visa ou de banque (peu importe, tu comprends le contexte). Tout d'un coup, j'ai senti, comme bien souvent, un malaise mal défini. Il me semble que ça ne fonctionne pas tout ça : manger des sushi avec un vin californien à 20 \$, lire Guy Debord, partir deux semaines chez des amis à Mexico City, acheter le dernier album des Sonic Youth, rêver de tout faire péter, avoir un costard Dubuc, fréquenter la scène musicale underground montréalaise...

Il n'y a pas de doute, je suis heureux mais en même temps il y a un fort malaise. Mais quoi au juste... Les deux affiches me permettaient de montrer deux aspects d'une même personne (comme un mini-wheat). Les deux existent pleinement mais je suis en quelque sorte incapable de les lier. Le surtitre HYPOCRITE est une évidence. Dans la vie de tous les jours, par mes choix, mes incongruités, je suis hypocrite. En plus, côté pratique, le terme est le même en anglais et en français. Il ne faut surtout pas voir ce projet comme de l'autodénigrement.⁶⁷¹[...] »

⁶⁷¹ David, Philippe, d'après une correspondance avec l'auteure datant du 3 février 2007.

Dénonciation de sa propre condition, du mensonge qu'il se fait à lui-même en endossant le costume standardisé de l'employé modèle, et de la schizophrénie qui s'installe entre ses deux moi, cette campagne d'affichage en est à sa deuxième édition (une première série de cent affiches fut placardée en août 2005 et une deuxième série de deux mille affiches début 2007). Son affichage est perçu par plusieurs comme un geste relevant de l'artistique compte tenu de sa forme et de sa nature « subversive ». Pourtant, Philippe David se dit lui-même ne pas être un artiste bien qu'il fréquente l'univers artistique par ses connaissances. Lorsqu'il se fait demander si pour lui il s'agit d'un geste artistique, il répond ne pas savoir, que pour lui il s'agit simplement de faire. Geste naïf relevant de l'artistique ? Le lieu et la forme adoptant les principes mêmes du mode d'expression urbain qu'est l'affichage qui, depuis plusieurs années, s'est fait suffisamment récurrent en art, plusieurs ont en effet été d'emblée prêts à l'intégrer au monde de l'art. Pour Philippe David, si plusieurs sont tentés de déterminer son affichage comme une œuvre d'art, ça n'a peu d'importance et « ça ne change absolument rien au résultat⁶⁷² ». Pour lui, ce projet était un moyen lui permettant « d'exprimer sans trop d'effort un certain malaise mal défini. L'affichage sauvage c'est peut-être un peu comme crier de toutes ses forces ou frapper sans retenue dans le mur...⁶⁷³ ».



96. Philippe David, *Hypocrite*, Montréal, août 2005

L'affichage public n'est plus pour le milieu de l'art un hors frontière. Tout au plus est-il un « hors les murs », un espace partagé permettant d'ouvrir la sphère du monde de l'art et d'élargir le spectre de réception du commentaire social. Il est une possibilité de visibilité supplémentaire. C'est ce que le MoMa offrait à Félix Gonzales-Torres et aux Guerilla Girls, c'est ce que d'autres sont allés chercher en organisant eux-mêmes des campagnes d'affichage.

⁶⁷² *Ibid.*

⁶⁷³ *Ibid.*

b. L'intimité

Si l'environnement urbain et le panneau d'affichage sont des espaces publics de visibilité, si Felix Gonzales-Torres a voulu jouer du contraste qui peut s'installer entre le privé et le public, il est des formes d'objets dont l'espace d'exposition, parce que mobile, aura peut-être un impact plus grand dans la sphère intime. Ces objets sont caractérisés par leur portabilité⁶⁷⁴, en ce sens qu'ils n'appartiennent pas forcément à un lieu spécifique. Le rapport de la portabilité à la reproduction n'est pas nouveau. Dès les premières photographies, c'est ce caractère qui a été pour certains le plus intéressant : l'œuvre devenait un objet « personnalisable », on pouvait l'emporter avec soi dans ses déplacements, la ramener avec soi de ses expéditions, etc.

L'affichage que nous venons de développer permettait à l'œuvre d'être vue mais son accessibilité se faisait à distance. L'abolition de cette distance, à travers l'emploi de formes du quotidien pour reproduire l'œuvre, nous permet d'installer une expérience individuelle en dialogue avec notre sphère personnelle d'activités et participe de la redéfinition de l'œuvre à travers l'amenuisement de son aura. Plusieurs objets de notre quotidien ne sont *a priori* pas des espaces où l'on rencontre la reproduction de l'œuvre d'art, mais ils se trouvent utilisés en ce sens et compte tenu de leur réelle accessibilité, ils inscrivent l'œuvre sous son caractère artistique ou non-artistique dans l'espace domestique. Livres, petits objets décoratifs ou usuels, sacs, crayons ne sont que quelques exemples de cette portabilité, ce qui permet à la responsable du stand de l'entreprise suisse Podir au Salon de l'« objet culturel », Museum Expressions, de décrire un de ses produits phare comme suit : « Chaque stylo est garanti pour cinq mille mètres d'écriture, il changera probablement de main quinze fois au long de sa vie, ce qui en fait un excellent vecteur de communication.⁶⁷⁵ ». Podir vend ainsi par an un demi-million de stylos aux couleurs d'une exposition ou d'un musée.

Le choix de ces différents objets ne se fait toutefois pas en général sur le seul critère de la portabilité. Par exemple, le choix du livre pour reproduire l'œuvre d'art s'est plutôt fait compte tenu du caractère pratique et accessible de l'édition, et ce n'est que l'expérience que nous en faisons qui lui apporte la dimension « portable ». En effet, nous trouvons généralement le

⁶⁷⁴ Nous employons volontairement le terme « portabilité » et non mobilité car dans le premier cas, un rapport à l'individu qui porte s'insinue. Dans le deuxième cas, la mobilité est présente pour presque toutes les œuvres (une photographie peut être accrochée ici mais aussi là-bas), seules quelques œuvres sont « immuables », et encore, lorsque l'on pense à l'exposition de temples dans les musées, le déplacement semble clair. Si l'on est capable de transporter de tels monuments, la reproduction sera mobile à plus forte raison.

⁶⁷⁵ Extrait de Launet, Édouard, « Au bazar des musées », in *Libération*, vendredi 26 janvier 2007, p. 25.

livre en librairie ou en bibliothèque dans un premier temps, mais il est plutôt rare que l'expérience que nous en faisons s'effectue dans ces lieux. Selon sa taille et son contenu, le livre est en effet transporté et feuilleté un peu partout.

« Une des stratégies des fondateurs de Printed Matter — et de LeWitt en particulier — habitués à promouvoir des livres d'artistes, était de les produire à la place des catalogues d'exposition. Ces livres créaient des milliers de lieux pour les œuvres d'art puisqu'ils atterrissaient sur les tables de cafés, dans les étagères de collectionneurs, dans les bibliothèques de musées et dans les sac-à-dos d'étudiants. Ils étaient faits pour être gardés, écartés ou pour simplement circuler entre amis comme les livres à sensation (« pulp paperbacks »).⁶⁷⁶ »

Chez soi, dans le salon, dans la chambre, dans son bureau, dans les transports en commun, au parc, au café... à chaque fois l'expérience que nous en tirons est différente. Ramené chez soi, le livre passe de l'espace public à l'espace privé. Il s'insère éventuellement dans la bibliothèque, dialogue avec les autres livres qui s'y trouvent déjà et participe pour le lecteur de la richesse de son univers. Une des caractéristique des livres d'artistes de Ed Ruscha, par exemple, n'est-elle pas de ne pas se distinguer à première vue des livres de tous les jours⁶⁷⁷ ? Le lecteur pourra accéder à son livre à tout moment. De plus, étant donné que le livre est un objet temporel, en ce sens qu'il ne se lit pas en un seul regard, il nécessite pour être appréhendé un temps et donc un échange contextuel différent de celui d'une affiche que l'on croise sur son passage. Le livre ne correspond pas à une expérience spatio-temporelle unique⁶⁷⁸, qu'il soit ou non artistique, il nécessite une certaine appropriation.

« Le livre comme contre-proposition à la galerie et au musée permet une démocratisation du système de l'art puisque les livres peuvent être distribués par la Poste, par les magasins d'artistes, par l'amitié ; les livres prennent moins de place, sont portables pratiques et démocratiques, et ils créent une relation personnelle entre le consommateur et l'artiste, entre le propriétaire et le créateur.⁶⁷⁹ »

⁶⁷⁶ <http://printedmatter.org/about/books.cfm>, (site consulté le 18 janvier 2007). « One strategy that Printed Matter's founders — and LeWitt in particular — used to promote artists' books was to produce them in lieu of exhibition catalogues. These books created literally thousands of venues for art work as they made their way onto coffee tables, collectors' bookshelves, and into museum libraries and students' backpacks. They were meant to be kept, discarded or casually circulated among friends like pulp paperbacks. »

⁶⁷⁷ Cf. Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, op. cit., p. 26-27.

⁶⁷⁸ Pour reprendre l'expression de Adrian Piper dans *Cheap Art Utopia* (Piper, Adrian, *Cheap Art Utopia*, cité in Moeglin-Delcroix, *ibid.*, p. 35.

⁶⁷⁹ Hoffberg, Judith A., « Statements on Artists Books by Fifty Artists and Art professionnels Connected With the Museum », *Art-Rite*, n° 14, 1977, p. 9.

D'autres objets inscrivent de façon similaire un rapport entre l'énonciateur et l'énonciataire. Ce sont ces objets issus d'une dérivation. Pour ceux-ci, tout comme dans le cas du livre, le premier contexte d'énonciation n'a pas trop d'importance puisque, compte tenu de la portabilité de l'objet produit, c'est dans le contexte choisi par celui-ci que l'expérience personnelle s'établira. Ainsi, pouvons-nous prendre comme exemple les magnets qu'Arnaud Théval a réalisé à Bruxelles. Nous avons déjà largement indiqué le rôle relationnel que l'artiste a voulu faire jouer à ses magnets. Le dialogisme qui s'installe entre les magnets et les plaques installées sur le mobilier urbain de la place devraient, selon l'artiste redonner un peu d'âme à cet espace grillagé. Ce qui intéresse d'ailleurs particulièrement l'artiste s'est l'appropriation faite des magnets par chacun des habitants à qui la série a été donnée. Il imagine ce jeu qui peut s'établir entre ces images disposées sur le frigo, le lave-vaisselle, le chauffe-eau... et, là, tout en bas, les plaques sur les colonnades. Un rapport d'exposition s'installe entre les deux objets qui comportent pourtant les mêmes images, l'une, ancrée dans la colonne prend le caractère autoritaire de la monstration publique, l'autre, portable et adaptable, s'établit dans un rapport intime aux intérieurs de chacun. Richard Artschwager, dont l'expérience du multiple n'est plus à démontrer, ne disait-il pas « la moitié d'un multiple est son contexte... Il affecte et est affecté par tout ce qui l'entoure »⁶⁸⁰ ?

C'est aussi un rapport similaire d'appropriation rendue possible par la portabilité de l'objet qui s'est bâti avec les autocollants de Théval. Les plus jeunes, comme nous l'avons men-



97. Hélène Girard, *Autels particuliers (1/4)*, 2006.

tionné, ont joué avec ces cartes dans le contexte de leur cour d'école — ignorant d'emblée le caractère « œuvre d'art » de ces icônes. D'autres, plus sensibles au fait artistique les ont collés (puisque telle est leur nature) chez eux. C'est du moins ce que nous avons constaté au détour d'une photographie d'Hélène Girard dans laquelle on peut voir deux autocollants posés sur la céramique d'un mur de cuisine.

⁶⁸⁰ Artschwager, Richard, cité in Stein, Deidre « The multiple Multiplies », *Artnews* 93, n° 5, may 1994, p. 85-86 et cité in Wye, Deborah, *Thinking Prints*, op. cit., p. 44.

Enfin, un dernier objet, mais non le moindre, impose et incarne cette idée de portabilité. Il s'agit du sac. Sachet, pochon, sac papier, sac plastique, sac en tissu, appelons-le comme nous voulons, il est une forme courante de rencontre avec la reproduction de l'œuvre d'art. Avec le sac, la confusion qui s'installe est en fait un jeu entre sa nature formelle, son rapport à la reproduction et sa sortie du contexte de visibilité initial. Ne parle-t-on pas en anglais de « carrier bag » ? Tout comme le livre, sa reproduction sera artistique ou non-artistique. Le sac est en effet souvent offert à la sortie d'expositions ; on le rencontrera aussi dans différentes boutiques⁶⁸¹. Sur un sac d'exposition, la reproduction sera en général un geste de marketing mais il arrive parfois que, dans ces mêmes contextes, le sac devienne artistique. Il s'agit alors souvent d'une contribution originale d'un artiste à un événement ou alors d'un choix de l'artiste qui, d'une manière ou d'une autre, s'arrangera pour que la nature artistique de l'objet soit indiquée. Ce qui en général prêterait à confusion, c'est qu'une fois sorti de son contexte initial qui permet au possesseur d'en connaître la nature, l'œuvre redevient simple sac en circulation.

Pourtant certains éléments peuvent mettre la puce à l'oreille du regardeur, notamment le discours alternatif qui s'impose sur ces derniers. Ces sacs sont en effet souvent là pour remettre en cause le caractère marchand, ou du moins la surconsommation de notre société. Textuelles ou visuelles, les reproductions mises en avant, contrairement à celles qui sont issues du marketing, provoquent un réel décalage dans le contexte classique de l'objet.

Ainsi, en termes de messages textuels, nous pouvons citer différents exemples dont la formule bien connue de Barbara Kruger « *I shop therefore I am* » qui a été éditée sous différentes formes, dont sur des sacs papiers en 1990⁶⁸². Nous pouvons aussi mentionner l'édition, à l'occasion de l'exposition *Voilà* au Musée d'art moderne de la ville de Paris (2000), d'un sac de On Kawara sur lequel était repris le « *I am still alive* » de sa série des télégrammes⁶⁸³. Cet

⁶⁸¹ Par exemple, en juillet 2006, nous nous sommes fait offrir à la librairie Coiffard de Nantes une poche en tissu portant un court texte de Ben et signé de sa main. Art ou Branding ? L'artiste se situant lui-même à la frontière de l'artistique et du non-artistique, il est difficile de départager le statut de l'objet.

⁶⁸² La formule a été largement reprise à un tel point que lorsque l'on lance une recherche sur Google avec les cinq mots (« *I shop therefore I am* »), la première occurrence dans laquelle on voit réapparaître le nom de Kruger est la onzième, celle du Whitney Museum de New York qui offre un tapis de souris avec le slogan. Seulement le lien n'est plus vraiment valide en ce sens qu'il n'y a plus de tapis reprenant B. Kruger au Whitney Museum. Ensuite, il faut aller à la dix-neuvième entrée pour avoir accès à une reproduction du sac conservé au MoMa.

⁶⁸³ Cette série initiée à la fin des années mille neuf cent soixante informait les spectateurs qu'il était toujours en vie.

aveu posé sur un sac de papier blanc était offert au comptoir de vente situé dans l'espace même d'accrochage à toute personne qui achetait le catalogue de l'exposition. Un t-shirt gris sur lequel on retrouvait la même phrase y était aussi vendu de même qu'un badge de Gilbert & George.

98. Barbara Kruger, sac
I shop therefore I am,
1996. Tirage 9 000

« Collé sur un sac papier ou imprimé sur un t-shirt, qui n'ont pour objet que de véhiculer un message de ce type et n'ont de point commun avec le télégramme que le caractère éphémère [et mobile], sans avoir d'ailleurs l'urgence, ce message perd considérablement de son intensité. Sans être annoncés comme produits dérivés dont ils n'ont d'ailleurs pas la durabilité (en dehors du marché), sans être nécessairement présentés dans les boutiques du musée, la qualité esthétique de ces éditions est difficilement identifiable.⁶⁸⁴ »

Ce caractère incertain de la nature de la reproduction est peut-être d'autant plus fort qu'il s'agit ici de dérivation en diachronie et que le visiteur à qui s'adresse cet imprimé le récupère au moment de l'achat du catalogue. Il est donc très certainement déjà conscient de l'ampleur que prend la série des télégrammes. De plus, une fois sorti du contexte de l'exposition, le message n'est plus rattaché à son encre d'origine, il devient une formule décalée que le passant ne saura bien souvent pas resituer.

Chez d'autres artistes, le sac est le véritable vecteur d'un message qui n'a pas existé auparavant. L'intertextualité entre la formule, l'œuvre initiale reproduite et le sac ne peut avoir cours. Le rapport au sac s'établira donc sur un autre mode puisque le message qu'il véhicule à travers sa forme et la reproduction qu'il met en place est dès le départ envisagé comme une « intervention éphémère et subversive de l'environnement⁶⁸⁵ » d'un public hors les murs. Ainsi, sont conçus les sacs de Jérémy Deller et de Franco B⁶⁸⁶. Les sacs de Deller sont conçus

⁶⁸⁴ Delleaux, Océane, *op. cit.*, p. 389.

⁶⁸⁵ Deller, Jeremy, *Observer*, octobre 2004, cité in Saunders, Gill et Miles, Rosie, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁸⁶ Plusieurs autres artistes se sont adonnés à la dérivation sous forme de sac. Sophie Nys et son sac *I Love Brussels* (2004) reprend à son compte les formules de marketing du tourisme. Le sac circulant met en valeur Bruxelles comme une ville appréciée. Julian Opie avec *Untitled 1996* donne à son travail les diverses formes du cadeau du t-shirt aux autocollants, au sac de magasinage en passant par les cartes postales, les « magnets », les couvertures de livres, les couvertures de CD et de vinyles, ou encore la forme du livre d'artiste. Sur chacune il reproduit un ou plusieurs de ses portraits qui nous rappellent par leur sensibilité un grand nombre d'artistes

comme des slogans mobiles dont les messages opaques cherchent à susciter chez le non-initié un décontenancement ou à piquer sa curiosité. À titre d'exemple, nous pouvons citer une série de quatre sacs commissionnés par la Frieze Art Fair en 2003. Le message de ces sacs remis aux visiteurs s'adressait en fait plus à tous ceux ne connaissant pas leur provenance, à tous ceux qui y auraient accès (personnellement ou visuellement) en dehors de l'exposition. Le sac devenait un vecteur permettant la dissémination de slogans intrigants. Sur l'un de ceux-ci, on trouvait imprimé en majuscules bourgognes sur une pochette plastique rose le message suivant : « Speak to the Earth and it will Show you »⁶⁸⁷.

99. Jérémy Deller,
Untitled (bag), 2003
sac plastique, 45 x 35 cm

De son côté, Franko B présente avec ses sacs non seulement un décalage textuel mais aussi une rupture au niveau visuel. Son *Bag for life* est en effet une reprise de ces sacs de plastique épais que l'on trouve dans les grandes surfaces et qui sont conçus de telle sorte à avoir une longue durée de vie. Sur celui-ci, il a reproduit une photographie des pieds nus et abîmés d'un clochard. Le sac a été produit en collaboration avec la South London Gallery. Le décalage se pose dès lors non seulement en termes de circulation mais aussi en termes de rapport entre le visuel et l'usage fait de la forme. L'intitulé *Bagforlife*, indiqué au bas du sac, ajoute par ailleurs un accent sur cette mise en relation du fond et de la forme : le clochard fait lui aussi un usage des sacs, la portabilité de ceux-ci lui est nécessaire pour porter ses quelques possessions. Nous pouvons observer ici un glissement de l'acception marchande dans laquelle le sac est le réceptacle d'une société de consommation, à une acception aux extrêmes limites de son rayonnement, où le sac sert, mais comme un dernier élément permettant de s'y raccrocher en recevant ses quelques dernières possessions. Réintroduits dans la ville par la circulation de leurs acquéreurs, les sacs de Franko B provoquent par la confrontation du nouveau sens imparti au sac et son sens usuel un nécessaire arrêt. Un sac pour la vie est beaucoup plus qu'un simple sac.

100. Franco B, *Bag for life*, 2002.
Sac plastique, 53 x 45 cm
(incluant la poignée)

de la génération pop.

⁶⁸⁷ Sur le site web de Jérémy Deller, la maquette d'un autre sac est reproduite mais avec les mentions : « unmade bag ». La pochette de ce sac est bleue et on y trouve imprimé en majuscules jaunes : « You are Loved ! », www.jeremy-deller.co.uk/art/jeremy-deller-bag.htm (page consultée le 18 janvier 2007).

7.2.4.3. Lorsque multiplicité des formes et des lieux servent la reproduction

Avant de terminer cette section nous aimerions développer un dernier exemple artistique qui a cherché, à travers la dérivation, à cerner en un même moment et dans un même lieu les différents contextes de visibilité publique des images. Cet exemple parvient à allier à la fois la visibilité de l'œuvre et sa portabilité car il s'établit entre autres dans le rapport individuel que permet la reproduction. De plus, certaines des énonciations de cet exemple se jouent de la zone de partage entre l'artistique et le non-artistique et bouleversent ainsi nos *habitus* de réception.

En 2002, le Print Center de Philadelphia mettait en place le projet *Imprint : a public art project*, dans lequel il proposait à six artistes la reproduction d'œuvres sur différents supports. L'idée de ce projet était de diversifier les possibilités de rencontre avec l'œuvre en la déplaçant dans le contexte de la vie de tous les jours, ce que permettait la flexibilité de l'imprimé contemporain.

« Philadelphie devait être saturée d'art sur différents sites, en amenant des rencontres répétées, variées et insistantes d'images provocantes. Chaque site choisi utilise l'imprimé afin d'atteindre les individus sur leur propre sphère : dans leurs déplacements, lorsqu'ils achètent un café à emporter, ou lorsqu'ils lisent le journal.⁶⁸⁸ »

Ainsi le travail de Dottie Attie, Susan Fenton, Kerry James Marshall, Virgil Marti, James Miles et John Coplans a été édité sur des panneaux d'affichage mais aussi sur des abribus, dans le *Philadelphia Inquirer Sunday Magazine* et sur des verres à café cartonnés. Le projet avait pour ambition d'attirer l'attention sur des images normalement non admises dans l'imagerie de notre quotidien et par la saturation de l'espace visuel de la ville. James Mills proposait la répétition de ces trois mots « Blah ! Blah ! Blah ! », mettant l'accent sur le tapage médiatique mais finalement vain de la publicité ; Dottie Attie proposait des fragments d'images auxquels elle a joint ce message : « Resistance and refusal means consent » ; Kerry James Marshall présentait des figures de l'art africain comme super-héros d'une imagerie de comic book, etc.

⁶⁸⁸ www.printcenter.org/imprint/imprint1.html (page consultée le 18 janvier 2007).

101. James Mills, *Imprint Project*, 2002. Goblet, page dans *Inquirer Magazine*, affichage sur aribus, affichage sur panneau publicitaire

102. Dottie Attie, *Imprint Project*, 2002. Goblet, page dans *Inquirer Magazine*, affichage sur aribus, affichage sur panneau publicitaire

103. John Coplans, *Imprint Project*, 2002. Page dans *Inquirer Magazine*, affichage sur aribus, affichage sur panneau publicitaire

104. K. J. Marschall, *Imprint Project*, 2002. Goblet, page dans *Inquirer Magazine*, affichage sur aribus, affichage sur panneau publicitaire

Se posant comme une réflexion sur la présence des images dans notre environnement, le spectateur était invité à trouver par lui-même le sens qu'il investissait dans les images de *Imprint*. Cette réflexion s'est par ailleurs étendue au-delà de ce qu'avaient prévu les organisateurs. En effet, John Coplans qui participait au projet a refusé que son œuvre soit imprimée sur une tasse à café cartonnée n'étant pas en accord avec la nature jetable de l'objet. De son côté, James Mills a refusé qu'il apparaisse une quelconque indication du nom de l'artiste, du projet ou du Print Center sur les différentes formes⁶⁸⁹, considérant que l'objet créé cherchait à abolir la part publicitaire de l'objet et qu'il serait donc aberrant que l'œuvre redevienne publicitaire par ces indications.

⁶⁸⁹ Saunders, Gill et Miles, Rosie, *op. cit.*, p. 98.

Cet exemple, par la multiplicité des propositions éditoriales qu'il mettait de l'avant, montre bien à quel point le spectre de l'imprimé et de la reproduction de l'œuvre peut être étendu, et à quel point la sphère de l'artistique dépasse largement le cadre institutionnel pour s'immiscer ici et là, sans plus de distinction, dans la sphère du non-artistique. Le projet *Imprint*, parce qu'il ne publicisait ni le lieu de diffusion initial ni les signataires des œuvres reproduites, agissait comme parasitage anonyme d'un espace où la réclame du nom est généralement de mise. Il était un silence laissé comme un soupir au bruit ambiant et ce même s'il participait de la surcharge visuelle qui caractérise notre société. Mais ce silence, parce qu'il se taisait tout en étant envahissant, pouvait installer l'interrogation, voire le doute, quant à son identité.

Le projet *Imprint*, comme les quelques exemples précédents, illustre comment la reproduction peut nous amener à méconnaître une œuvre ou à en voir une là où il n'y en a pas forcément. Le champ de l'œuvre reproduite entraîne en effet une série d'*habitus* qui se sont tour à tour modifiés, passant d'une œuvre dont le cadre était institutionnel à une œuvre hors les murs, accessible, visible, anonyme ou encore portable. La multiplicité des différents cadres de visibilité que permet la reproduction cherche à s'établir dans un cadre qui ne serait pas artistique à l'origine. Toutefois, en essayant d'ouvrir l'horizon, bien que cette ouverture s'établisse depuis plusieurs années, et qu'aujourd'hui certains dépassements d'hier sont acquis à la sphère de l'art, l'artiste joue sur les *habitus* de réception et prend à chaque fois le risque d'une perception équivoque de son œuvre. Mais là est peut-être tout son plaisir.

7.3. Le double visage des modes d'énonciation

Nous venons de parcourir une série d'exemples dévoilant comment la confusion peut s'immiscer dans la réception de la reproduction d'une œuvre d'art. Nous avons essayé de développer point par point les différents aspects de l'énonciation afin de démontrer comment leurs relations à l'œuvre peuvent avoir un rôle à jouer dans la perception du récepteur : il peut se méprendre sur le rôle de l'énonciateur, ne pas comprendre que l'artiste n'est pas forcément cet homme de génie, innovant et solitaire, et qu'il lui arrive plus souvent qu'autrement de travailler en collaboration avec d'autres, éditeurs, commissaires, commanditaires, etc. ; il peut oublier qu'une forme n'a pas qu'une utilité et que la forme d'un objet peut évoluer au gré des échanges entre le milieu artistique et non-artistique ; il peut ne pas comprendre que le lieu d'une œuvre n'est pas forcément le musée, ou simplement ne pas voir l'œuvre

parce qu'elle se perd au milieu de signes non-artistiques, ou alors à l'inverse voudra-t-il voir de l'art là où il n'y en a pas. Mais si nous avons distingué et tenté d'isoler les éléments de l'énonciation (l'énonciateur, la forme, le contexte) pour faire ressortir ces différentes possibilités de confusion, il nous a été bien difficile, à chaque fois, de ne pas faire appel aux deux autres aspects dans nos développements. Comme nous l'avons dit, l'énonciation est un tout et si nous abordons l'un de ces éléments, les deux autres l'accompagnent nécessairement.

Avant de conclure ce travail, revenons toutefois brièvement aux trois catégories (le témoignage, la dérivation et la récupération) qui nous avaient permis de distinguer les formes de reproduction et de mettre en évidence la possible confusion entre l'artistique et le non-artistique qui émergeait de leur emploi. Nous les avons évoqués dans ce chapitre de façon pêle-mêle sans d'ailleurs toujours les identifier formellement. Comme nous l'avons déjà mentionné, nous croyons que nos *habitus* sont liés à ces formes d'énonciation, formes qui sont les réceptacles des différents aspects que sont l'énonciateur, la forme, le contexte auquel doit s'ajouter l'intention qu'il faut faire ressortir pour déterminer le statut de la reproduction.

Ainsi, les basculements de la sphère artistique à la sphère non-artistique s'établissent en général de façon similaire au niveau d'une même catégorie. Avec le catalogue, nous avons vu différents points menant le spectateur à se méprendre sur le statut de la reproduction. Ces éléments seront similaires pour la majorité des ambiguïtés pouvant naître face aux différentes œuvres reproduites sous la forme du témoignage : tout comme l'artiste peut faire son catalogue lui-même, l'énonciateur peut être un artiste qui accomplit le travail d'un non-artiste, tout comme le catalogue d'artiste peut accompagner une exposition ou comme la publication non-artistique peut prendre la forme d'une publication d'artiste, la forme peut déborder les standards de ce qu'elle prétend être, tout comme le catalogue peut documenter de façon générale la pratique d'un artiste tout en étant diffusé lors d'une exposition bien spécifique, le contexte de visibilité ne sera pas nécessairement propre à la forme diffusée.

Avec les objets dérivés que sont les magnets, les autocollants, etc. nous avons vu pourquoi la dérivation peut être équivoque : l'énonciateur du produit dérivé est industriel, celui du multiple, de l'objet dérivé, est un artiste et pourtant la forme est similaire. C'est ce qui y est investi qui fera la différence. Le rapport entre le fond et la forme joue dans l'artistique un rôle bien spécifique, il va *a priori* au-delà de considérations financières et marketing. La forme de l'objet artistique pourra toutefois à tout moment être ramenée à son statut de simple objet, parce que son aspect utilitaire, et bien souvent son contexte d'énonciation, comme c'est par

exemple le cas pour la porte du réfrigérateur, renvoient l'œuvre à nos *habitus*, nous permettant d'identifier l'objet trivial dont elle prend la forme. C'est d'ailleurs le risque bien mesuré que prend tout artiste qui choisi de mener jusqu'au bout son projet de dérivation.

Enfin, à travers les appropriations de Sherrie Levine et les affiches des Guerilla Girls, nous avons vu que l'énonciateur de la récupération a un rôle à jouer puisque c'est lui qui reprend à sa charge l'œuvre reproduite en se servant de sa valeur symbolique pour l'enrichir d'un nouveau message, une surcharge qui entraînera une modification de la réception de l'œuvre, ou qui, par la juxtaposition à un nouveau nom, à une nouvelle forme et parce qu'elle prend place dans un nouveau contexte, brouillera les pistes de la référentialité.

La reproduction est un geste équivoque pour deux raisons. Non seulement elle peut introduire un basculement d'un domaine à l'autre en se donnant à chaque fois des caractères similaires mais, lorsque les caractéristiques permettant une juste identification de la reproduction sont redéfinies, celles-ci sont à nouveau, réinventées au sein même de la sphère qui les circonscrit ou reprises par l'autre sphère. Témoignage, dérivation et récupération sont doubles, oscillant entre l'artistique et le non-artistique, appartenant à l'un et à l'autre de ces mondes. Dans ce cadre où la certitude des horizons n'existe pas, le récepteur ne peut se fier à ses *habitus*. Il doit en permanence les soumettre à la nouvelle expérience qui s'offre à lui.

Conclusion

Ce que la reproduction fait subir à l'œuvre d'art

Notre titre laissait supposer, à travers la mise à l'épreuve de l'œuvre, une forme de résistance face à la reproduction. Cette résistivité de l'œuvre d'art ne s'est toutefois pas opérée sans changement ni pour l'art, ni pour l'œuvre. Comme l'avait entrevu Benjamin, la reproduction technique entraîne en effet une modification de l'œuvre, des valeurs qui lui sont attribuées et, de ce fait, une nouvelle expérience esthétique. Benjamin n'avait par contre pas anticipé qu'une grande partie du jeu de la reproduction allait se dérouler aux frontières de l'art, accentuant les bouleversements qu'elle faisait subir à l'œuvre.

Peut-être peut-il sembler contradictoire de réunir ici résistance et bouleversements. Cependant, si l'on revient sur le parcours de l'œuvre d'art et de sa reproduction imprimée, on s'aperçoit que ces deux aspects sont nécessaires à la survie de l'artistique dans le rapport de l'œuvre à sa reproduction. En effet, malgré les mouvements d'opposition à l'introduction de la reproduction dans l'art, malgré la puissance des récupérations de l'industrie culturelle, une part de la reproduction demeure artistique. Contrairement au discours tenu par certains, la reproduction est loin d'entraîner la mort de l'art et elle n'abolit en rien la possibilité d'une expérience esthétique de l'œuvre. L'œuvre s'est transformée dans sa substance, ne répondant plus strictement aux critères qui la définissaient traditionnellement. Elle demande dès lors un autre travail pour sa reconnaissance. Elle exige une nouvelle mise en relation des paramètres qui en définissent la nature artistique. Elle nécessite une fine et constante redéfinition de nos horizons.

Tout au long de ce travail, nous avons pointé ici et là cette nécessaire redéfinition de notre rapport à l'œuvre et aimerions, pour conclure, y revenir plus précisément à travers l'entrelacement des valeurs et de l'expérience esthétique de l'œuvre. Nous avons vu dans les derniers chapitres de ce travail que la reproduction de l'œuvre d'art modifie plusieurs caractères qui constituent et/ ou permettent l'identification de l'artistique. En effet, la figure de l'énonciateur, la forme de l'énoncé ou encore les situations de l'énonciation sont sans cesse renouvelées par cette volonté de déplacer les bornes de l'art. Alors que traditionnellement l'artiste faisait œuvre, l'institution et l'industrie son témoignage, l'artiste opère un glissement et prend en charge également un tel travail. Alors que certaines formes relevaient plus classiquement de l'institution ou de l'industrie, l'artiste se les est appropriées pour faire œuvre. Alors que certains espaces de visibilité n'étaient originellement pas entrevus comme des terrains artistiques, l'artiste y entraîne son œuvre et y établit son lieu d'exposition. Le même phénomène se produisant d'ailleurs à l'inverse, l'institution ou l'industrie ponctionnant le champ de l'artistique. C'est le jeu de la frontière repoussée que nous identifions ici, dans un sens puis dans l'autre, mais jamais précisément au même endroit, déstabilisant ainsi, à chaque mouvement, toute la chaîne des relations constitutives de l'œuvre d'art.

Cet ébranlement des fondamentaux remet en cause les valeurs de l'œuvre d'art. Benjamin note dans *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* que la reproduction, par la multiplicité et l'abolition du *hic et nunc* de l'œuvre qu'elle rend possible, écarte les concepts traditionnels de la création et du génie ainsi que les valeurs d'éternité et de mystère, qu'elle annule les valeurs d'unicité, d'originalité et d'authenticité d'une œuvre. Il note par ailleurs qu'un processus de restauration de l'aura est mis en place à travers le déplacement des valeurs d'unicité, d'authenticité et d'originalité de l'œuvre vers l'individu dont la starification serait le phénomène phare. Son propos, s'il le forme à travers l'exemple du cinéma, peut aussi s'adapter aux arts plastiques du *xx^e* siècle.

Dans *La Genèse de la rareté artistique*⁶⁹⁰ Raymonde Moulin en vient d'ailleurs à des conclusions similaires. Elle observe, en effet, que la photographie et les pratiques « conceptuelles » qui s'adonnent à la reproduction ont trouvé un système redonnant à l'œuvre une rareté afin qu'elle puisse entrer et évoluer au sein du marché spéculatif de l'art. La rareté nécessaire à l'œuvre comme marchandise est ramenée à deux niveaux : la figure de l'artiste et une limitation des

⁶⁹⁰ Moulin, Raymonde, « La Genèse de la rareté artistique », *Ethnologie française*, tome 8, n° 2-3, mars-septembre 1978, réédité in Moulin, Raymonde, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, p. 161-191.

tirages. Autant Raymonde Moulin observe un sacrifice de l'unicité qui permettrait d'établir une différenciation, voire une hiérarchisation entre les œuvres, autant elle la voit réapparaître avec cette idée de l'artiste singulier. Elle écrit :

« La dévalorisation de l'œuvre appelle la valorisation de l'auteur, dans son irremplaçable singularité. Au moment où le produit artistique évolue vers le « n'importe quoi », la récupération de l'unicité exige que le « n'importe quoi » ne soit pas le fait de n'importe qui. Un transfert de rareté s'opère de l'œuvre à l'auteur. [...] L'accent s'étant déplacé du caractère unique de l'œuvre au caractère unique de l'artiste, les artistes ont été contraints de se différencier les uns des autres à tout prix.⁶⁹¹ »

Ce déplacement remplit dès lors une deuxième valeur perdue de l'œuvre, celle de son originalité. Selon l'analyse de Moulin, la valorisation du génie unique de l'artiste ne peut que donner lieu à une production originale.

Peu importe par ailleurs que cette production ne soit pas unique car, aux fins du marché, bon nombre d'artistes et de photographes ont eux-mêmes contraint leur production à un petit nombre d'épreuves qu'ils numérotent et signent. Le collectionneur peut ainsi avoir l'impression de posséder un objet rare dont la signature, malgré la fabrique « industrielle » de l'objet, authentifie la création par l'artiste lui-même.

De notre côté nous avons observé comment une redéfinition de l'énonciateur, une redistribution des formes et un déplacement du contexte de l'œuvre reproduite participent de l'ébranlement de ces valeurs héritées de la peinture du XIX^e siècle. Ainsi nous avons pu observer comment les valeurs associées à la figure de l'artiste, telles l'authenticité et l'originalité, sont remises en cause. Quatre aspects se sont dégagés de l'analyse. Premièrement, nous avons constaté qu'en s'octroyant les titres de commissaire, d'éditeur, de critique, etc. l'artiste est amené à une autolégitimation de sa propre pratique artistique, et qu'il s'accapare le rôle du spécialiste qui originellement définit l'authenticité d'une œuvre. Deuxièmement, nous avons relevé que, par une collaboration entre l'artiste et l'industrie culturelle, entre l'artiste et le technicien (graphiste, informaticien), entre l'artiste et l'industrie, le travail de l'artiste n'est plus indivisé. L'artiste ne contrôle plus la chaîne de production de l'œuvre du début à la fin, s'en remettant souvent à son collaborateur non seulement pour le façonnage de l'œuvre mais

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 176.

aussi pour l'éclairer, voire l'orienter fortement dans la globalité du projet. Troisièmement, nous avons noté que l'artiste n'est pas toujours aussi innovant qu'on le voudrait bien, étant amené à travers différents projets à travailler à partir de formes imposées ou de contraintes limitant fortement son travail. Enfin, nous avons souligné que lorsqu'il considère inutile d'apposer son nom sur les produits de sa création, comme ce fut le cas pour les œuvres du projet *Imprint*, l'artiste court-circuite cette figure du génie comme gage d'unicité et d'authenticité.

Pour ce qui est de la forme, nous avons vu comment peuvent se côtoyer le champ de l'utilitaire et le champ du symbolique. L'œuvre multiple n'est en effet pas toujours comme le voudrait la tradition une œuvre a fonctionnelle. En effet, se saisissant d'un objet du quotidien à valeur fonctionnelle, l'artiste, en le déplaçant dans le champ de l'artistique, joue de sa valeur représentationnelle mais ne lui retire pas forcément sa valeur fonctionnelle lorsqu'il considère que l'œuvre peut et doit demeurer utilitaire. Dans sa relation quotidienne à l'objet-œuvre, le spectateur ne se retrouve plus dans une situation de contemplation désintéressée mais dans un rapport intime que lui seul définira. L'inscription de l'œuvre dans le quotidien entraîne une abolition de la distance qui, d'après Benjamin, participait de l'aura de l'œuvre.

En parallèle à ces œuvres de forme quotidienne, le contexte d'énonciation de l'œuvre participe lui aussi grandement de ce rapport à l'œuvre. Traditionnellement, les lieux de visibilité de l'œuvre participaient de sa légitimité et de son authenticité. Une œuvre unique ne pouvait être qu'à un endroit à la fois, tout autre occurrence devenant suspecte quant à son originalité. L'œuvre reproductible n'étant plus cantonné à ces paramètres pouvait accéder à un plus grand nombre de spectateur en multipliant ses occurrences, en allant se confronter à des situations et à des publics autres. La reproduction a ainsi ramené l'œuvre, à travers le livre d'artiste et le multiple, dans les sphères intimes de la maison, elle a cherché à conquérir les aires de visibilité des médias de masses. Seulement, en conquérant à chaque fois de nouveaux territoires, elle a perturbé le champ de réception classique de l'œuvre l'introduisant, au même titre que la diversification de ses formes, dans la sphère des images tout venant.

À chaque fois et nous l'avons vu, cette remise en cause des valeurs de l'œuvre d'art aurait pu entraîner l'œuvre à sa perte. La confusion ambiante est possible et il est probablement bien des œuvres que le spectateur, pris dans le flot du quotidien, ne voit pas comme telles. Il est probablement des œuvres que le spectateur ne parvient pas à circonscrire parce qu'elles sortent du cadre défini de son horizon artistique. Mais la reproduction sans toutes les ouvertures

qu'elle offre à l'œuvre n'a guère d'intérêt si ce n'est que d'entretenir la tradition de l'œuvre et de ses valeurs. C'est la mise à l'épreuve de l'œuvre qui rend la reproduction imprimée si excitante. En pénétrant la sphère du quotidien, en esthétisant la vie, l'artiste sort l'œuvre de son halo au risque, bien sûr, de faire disparaître ce qui fait communément sa valeur artistique.

Nous voyons là apparaître un troisième niveau de bouleversement de l'œuvre d'art à travers sa reproduction imprimée. En effet, toutes ces valeurs traditionnelles de l'œuvre mise à mal engagent l'œuvre reproduite dans une expérience esthétique nouvelle. Les déplacements associés à la forme et au contexte dans lesquels s'effectue la reproduction sont d'ailleurs centraux à cette expérience. Sa singularité se définit non seulement dans la conjonction d'un rapport de proximité, de temps et d'attention, mais peut-être plus encore dans une redéfinition constante du rapport à l'œuvre parce que sa reproduction se situe bien souvent aux frontières de l'art.

Prenons comme point de départ le choix du format. S'il opère d'une appropriation de formes *a priori* non autonomes, de formes appartenant déjà dans nos esprits à un horizon donné, il donne lieu à un bouleversement de nos *habitus* et nous oblige à revoir nos schèmes d'appréhension des formes imprimées. En effet, les formes issues de l'imprimé ne sont pour la plupart d'entre nous pas *a priori* des œuvres d'art mais des réceptacles modulables, voire interchangeables. Il suffit de penser aux différents produits dérivés conçus à partir d'une seule œuvre ou encore d'observer comment une œuvre littéraire s'accorde aussi bien à l'édition classique qu'au livre de poche. Ces formes, lorsqu'elles sont reprises pour devenir œuvres d'art, perdent cet anonymat de la forme pour devenir essentielles au propos de l'œuvre. Le spectateur doit donc opérer un glissement dans ses *habitus* et accepter le jeu que propose ce partage du fond et de la forme. Lorsque l'artiste cherche à démultiplier les formes de son œuvre, il ne le fait pas gratuitement et inscrit en général son choix dans un discours sur le foisonnement des images et à la pluralité de leurs occurrences dans notre quotidien. Il y a, comme nous l'avons déjà évoqué, une part de risque pour l'artiste qui emploie des formes triviales, multiples, plutôt que d'accepter de se plier aux règles du marché de l'art en limitant le nombre et en se cantonnant aux formes traditionnelles de l'œuvre. S'il décide de ne pas fonder son œuvre sur le principe de la rareté, et si, en plus, il choisit d'oser la gageure que son œuvre saura trouver sa place dans le quotidien de chacun, il entraîne forcément le spectateur sur un chemin parallèle.

L'expérience esthétique de la reproduction imprimée n'est par ailleurs pas une expérience de masse, contrairement à celle du cinéma. Si sa valeur d'exposition y est aussi exacerbée, elle demeure malgré tout majoritairement une réception individuelle, voire intime. En effet, hormis quelques œuvres que nous avons pu découvrir dans les espaces institutionnels de l'art mais qui finalement n'avaient de nom reproduction que le procédé, notre rapport à la reproduction imprimé se fait au gré de notre quotidien, sans que ne lui soit dévolu un temps particulier comme peut l'être celui qu'on s'accorde lorsque l'on va au musée. Même des œuvres envahissant la sphère publique comme ont pu l'être celles de Félix Gonzales-Torres sont finalement des œuvres à réception individuelle car chacun accèdera à l'œuvre au hasard de ses propres trajets. Les déplacements urbains sont rarement une expérience collective, tout au plus seront-ils partagés avec quelques-uns, et ce même dans les transports en commun, chacun suivant son itinéraire, ne se souciant pas de celui de son voisin. La reproduction imprimée engendre la possibilité pour l'œuvre de se sortir physiquement de l'institution, d'asseoir sa réception à distance du monde de l'art.

Par ailleurs, avec la reproduction imprimée, le temps prend un autre sens. L'œuvre ne défile pas, comme l'œuvre cinématographique, ni n'est-elle circonscrite au temps de visite d'une exposition. De plus, dès lors qu'elle sert de trace à l'éphémère, il n'y a que peu de risque d'être confronté à sa disparition. Se fondant dans le flot des images du quotidien, elle pourra n'être que fragment de temps. Entraperçue, elle donnera alors place à l'imprécision de la perception, à l'incertitude de l'impression laissée. L'expérience de la reproduction imprimée n'est toutefois pas pressée par le temps, elle ne nécessite pas l'urgence du voir. Elle n'est généralement pas une expérience du spectacle. Elle peut attendre, être suspendue, reprise, etc. Elle peut donner lieu à un temps fragmenté, dans lequel tel ou tel détail pourra être analysé, observé avec précision, dans lequel il sera donné à la reproduction le temps de faire œuvre.

On pourrait être tenté de distinguer deux formes d'expérience de la reproduction imprimée, l'une artistique, l'autre non-artistique mais dont le sujet est l'œuvre. Cela nous mènerait à reléguer cette dernière à une expérience de second ordre ou, comme certains le prétendent, à considérer qu'il n'est aucune expérience esthétique possible de celle-ci puisqu'elle n'est pas « art ». Pourtant, combien d'entre nous peuvent-ils prétendre avoir vu toutes les œuvres qu'ils connaissent ? Combien d'entre nous ont été déçus lorsqu'ils ont vu l'œuvre qu'ils connaissaient uniquement par sa reproduction ? Lorsque la reproduction s'opère d'après un original désormais absent, l'expérience esthétique qui apparaît avec la reproduction imprimée est une

expérience qui doit être considérée comme singulière en ce sens qu'elle ne prétend pas remplacer la présence de l'œuvre référente mais qu'elle apporte autre chose. Elle s'ajoute à notre connaissance globale de l'art et nous permet d'en ouvrir à chaque fois l'horizon.

Une grande part de la fréquentation de l'œuvre imprimée s'opère dans l'intimité du chez soi à travers les reproductions qui illustrent les livres. Leur expérience n'est peut-être pas celle de l'œuvre en présence, telle qu'elle se ferait par exemple dans un musée : elle est parallèle et n'interdit pas l'expérience esthétique. Si la reproduction remplace l'aspect formel de l'œuvre originelle (la texture, le volume, etc.) par une trame visuelle « commune », elle donne tout de même accès aux accents de son fond.

De ce constat, on peut comprendre l'intérêt qu'y ont trouvé les artistes conceptuels qui cherchaient à mettre en avant une idée bien plus qu'un rendu. « Les idées peuvent être énoncées avec des chiffres, des photographies, ou des mots ou n'importe quelle solution choisie par l'artiste, la forme n'ayant pas d'importance », disait Sol LeWitt. Cependant, nous l'avons vu, pour la plupart des artistes, et même certains artistes conceptuels dont ceux qui mirent en avant le livre comme forme artistique, la forme et le fond font partie d'un même discours et, s'ils transportent la forme au-delà de ses horizons conquis, c'est en soutien à un discours sur l'art et sur sa place dans la société. Ceci rejoint le propos de Joseph Kosuth pour qui remettre en cause la nature de l'art c'est aussi remettre en cause sa nature formelle. Ainsi, dans cette nouvelle relation à l'œuvre, le rendu visuel issu d'une forme évoquant l'industrialisation et la sérialité bousculerait l'expérience du spectateur.

Nous ne pouvons assimiler l'expérience esthétique de l'œuvre multiple à celle de l'œuvre unique. Tout au plus pouvons-nous considérer que les œuvres qui se caractérisent par leur reproductibilité constituent un pont entre l'expérience d'une œuvre unique en présence et l'expérience d'une reproduction référentielle, qu'elles sont une réconciliation possible entre les deux, ramenant dans un sens cette expérience intime de l'œuvre dans le monde de l'art et, dans l'autre sens, ramenant cette expérience de la présence de l'objet artistique dans un espace non-artistique et référentiel.

La reproduction comme geste artistique amène ces deux expériences parallèles et complémentaires de l'œuvre à se chevaucher et non plus à s'opposer l'une à l'autre. Elle ne met pas dos à dos les témoignages, les dérivations, les détournements artistiques et non-artistiques qui se

ressemblent tant. Elle les lie dans une expérience similaire qui portera peut-être à confusion car elle agit aux bornes de notre expérience. Volontairement, elle nous demande encore et toujours de ne pas figer nos *habitus*, elle se joue de nos horizons, exigeant d'accepter l'incertitude de leurs positionnements.

Liste des tableaux et graphiques

I - Schéma récapitulatif des modes d'existence des œuvres d'art	110
II. Tableau illustrant la hiérarchisation verticale et horizontale de Kleiber	140
III. Modèle de Brent Berlin : l'exemple des végétaux	141
IV. Modèle de Eleanor Rosch	141
V. Modèle de Rosch adapté à la reproduction	142
VI. Adaptation du templum de Pierre Boudon à la reproduction des œuvres d'art	143
VII. Taxinomie de l'œuvre inachevée, incomplète ou continuée, de Guy Robert ..	212
VIII. Les critères de sélection pour l'édition, de Christine Rioux	230
IX. Tableau de l'évolution temporelle de la valeur affective d'un objet, Yves Deforge	277

Liste des reproductions

1. Lebon, Laurent (sous la dir.), <i>Dada, catalogue de l'exposition</i> , musée national d'Art moderne, centre Georges-Pompidou, Paris, 2005, p. 558-559	20
2. Lebon, Laurent (sous la dir.), <i>Dada l'exposition, album</i> , musée national d'Art moderne, centre Georges-Pompidou, Paris, 2005, p. 22-23	20
3. <i>Dada</i> , produits dérivés du centre Georges-Pompidou	21
4. Jérôme Saint-Loubert-Bié, vue de l'installation, exposition <i>Richard/Dada</i> , atelier Cardenas Bellanger, janvier-février 2006	22
5. Jérôme Saint-Loubert-Bié, <i>Kleine dada soirée</i> (vue de l'installation), exposition <i>Richard/Dada</i> , janvier-février 2006	23
6. Jérôme Saint-Loubert-Bié, <i>Gaz Sviz</i> , (vue de l'installation), exposition <i>Richard/Dada</i> , janvier-février 2006	24
7. Jérôme Saint-Loubert-Bié : 1930/1919 et 1919/1930, exposition <i>Richard/Dada</i> , janvierfévrier 2006	25
8. <i>Biblia pauperum</i> , XV ^e siècle	30
9. Albrecht Dürer, <i>Nemesis ou la Bonne Fortune</i> , c. 1502, Taille douce, 332 x 232 mm	31
10. Urbain VIII, <i>Poemata</i> , Anvers, Moretus, 1634, in folio, frontispice dessiné par Rubens et gravé par Cornelius Galle	32
11. David Teniers, <i>Le Théâtre des Peintures - Theatrum Pictorium...</i> frontispice, Anvers, vers 1660	33

12. David Teniers, <i>Le Théâtre des Peintures - Theatrum Pictorium...</i> frontispice, Bruxelles, réédition de 1684.....	33
13. Pierre Filliot, gravure d'après <i>La Dame prenant son thé</i> de Chardin	34
14. William Henri Fox Talbot, Two delicate plant fronds, <i>Photogenic drawing</i> , vers 1839. 22,8 x 18,3 cm	38
15. Hyppolite Fizeau, <i>L'Hôtel de ville de Paris</i> , gravure d'après daguerréotype, publié dans <i>Les excursions daguerriennes</i> , 1841	40
16. Talbot, William Henri Fox, <i>Pencil of Nature</i> , 1844.....	41
17. Alexis de Lagrange, Temple hindou moderne, dans Blanquart-Evrard, <i>Album photographique de l'artiste et de l'amateur</i> , 1851	43
18. Michel-Ange Buonarroti d'après Alexandre CABANEL, 1823-1889. Procédé Woodbury, épreuves non montées sortant de la presse, 13 x 20 cm	47
19. Gustave Courbet, <i>La vague</i> , 1870.....	74
20. The Eastman Company, <i>Kodak : you press the button, we do the rest</i>	76
21. El Lissitzky, <i>Proun 19d</i> , 1922.....	77
22. Man Ray, <i>Rayogramme</i> , extrait de <i>Les champs délicieux</i> , 1922	78
23. László Moholy-Nagy, <i>photogramme</i> , 1922	79
24. Andy Warhol, <i>Campbell's Soup Cans</i> , 1962, 50,8 x 40,6 cm	97
25. Richard Hamilton, <i>My Marilyn</i> , 1965, sérigraphie sur papier, 51,8 x 63,2 cm	99
26. Roy Lichtenstein, <i>Hot dog</i> , 1964, émail sur tôle	100
27. Dieter Roth, <i>Dagblegt Bull, Daily Bull</i> , n° 8, 1961, 3,3 x 3,6 cm, éditeur Pol Bury & André Balthazar, La Louvrière, Belgique.....	101
28. Dieter Roth, <i>Band7, Bok3b et 3D</i> , 23 x 17 cm, édition Hansjörg Mayer, Londres, Stuttgart, Reykjavik, 1 000 exemplaires	101
29. Ed Ruscha, <i>26 gasoline stations</i> (page titre et photographies intérieures). Double-page issue du catalogue <i>Ed Ruscha photographe</i> . Exposition, Jeu de Paume, Paris du 31 janvier au 30 avril 2006, Göttingen (Allemagne), Steidl, Paris, édition du Jeu de Paume, 2006, p. 92-93.....	101
30. Jacques Prévert, <i>La cérémonie propriétaire. Place blanche</i>	109

31. Marcel Duchamp, <i>Fountain</i> . Photo d'Alfred Stieglitz. Page 4 de <i>The Blind Man</i> n° 2.....	117
32. Publicité pour 3M Super 77, 2003.....	135
33. Kasimir Malevitch, cimaise suprématisistes de l'exposition « O,10 » avec le carré noir sur fond blanc, déc. 1915-janv.1916, Saint-Petersbourg.....	147
34. Denis Oppenheim, <i>Reading Position for Second Degree Burn</i> , 1970.....	149
35. Richard Long, <i>A Line Made by Walking</i> , 1967.....	150
36. Fulton, Hamish, <i>Slioch Hilltop Cairn/Circling Buzzards</i> , 1980.....	150
37. Christo et Jeanne-Claude, <i>Running Fence, Sonoma and Marin Counties</i> , Californie,1972-1976.....	151
38. Michael Heizer, <i>Isolated Mass/Circumflex</i> , 1968.....	151
39. Pages 24-25 du <i>Parachute</i> n° 111 présentant <i>From Here to There</i> , (vidéo, 2003) de Jana Sterbak.....	153
40. Pages 60-61de la revue <i>ESSE arts et opinions</i> , n° 50, présentant <i>From Here to There</i> , (vidéo, 2003) de Jana Sterbak.....	155
41. Pages issues du programme du musée des Beaux-Arts de Nantes, janvier-avril 2004, présentant <i>From Here to There</i> , (vidéo, 2003) de Jana Sterbak.....	156
42. Sophie Calle, <i>Fantômes</i> (2000), <i>Gotham Handbook, New York mode d'emploi</i> (<i>Double-Jeux, Livre VII</i>) (1998) et <i>Douleur exquise</i> (2003).....	158
43. Sophie Calle, double-page intérieure de <i>Suite vénitienne</i>	160
44. Sophie Calle, <i>Douleur exquise</i> : j – 9.....	161
45. Produits dérivés de Jnf productions, <i>Les Nymphéas</i> de Monet en parapluie et magnet.....	166
46. Boutique du Museum of Fine Arts of Boston, août 2006.....	167
47. Keith Haring, flipbook, <i>Untitled (Bar/Dog)</i> , 1984.....	168
48. Keith Haring, <i>Pop Shop Poster</i> , 1986.....	169
49. Martin Parr, <i>Common Sense</i> le livre, 1999.....	171
50. Martin Parr, <i>Point d'ironie</i> n° spécial <i>Common Sense</i> , avril 1999.....	173
51. Annette Messenger, <i>Point d'ironie</i> n° 5, avril 1998.....	180

52. Annette Messager, <i>Point d'ironie</i> n° 5, avril 1998	180
53. General Idea, <i>Imagevirus</i> (Posters), 1989	182
54. Récupération du <i>LOVE</i> (1966) de Robert Indiana : programme pour Atari, par David H. AHL, 1976	183
55. Arnaud Théval, autocollants de <i>Répliques</i>	186
56. Arnaud Théval, pallissades de <i>Répliques</i> à La Garenne Lemot, 240 x 350 cm chaque panneau	186
57. Arnaud Théval, <i>L'Affolement des Dianes</i> (salle de jeu avec PLV).....	187
58. Marcel Duchamp, <i>L.H.O.O.Q.</i> , 1919	190
59. Marcel Duchamp, <i>L.H.O.O.Q.</i> (rasée), 13 janvier 1965.....	190
60. <i>La Nouvelle renaissance</i> de Philippe Lentschener, publicité parue dans <i>Le Monde</i> , mai 2004	191
61. Guerrilla Girls, <i>First they take away a woman's right to choose.</i> <i>Now there censoring art</i> , 1991. 300 x 700 cm. Affiche présentée dans dix emplacements de New York	192
62. Alphonse Daudet, <i>Le Petit chose</i> (1962) et André Maurois, <i>Climats</i> (1966).....	196
63. Détail de <i>Chez la modiste</i> d'Edgar Degas pour <i>Au bonheur des dames</i> d'Émile Zola	197
64. <i>Têtes de faunes</i> (1948) de Pablo Picasso pour <i>Le livre du rire et de l'oubli</i> de Milan Kundera	197
65. Détail de <i>Les Épines rouges</i> d'Odilon Redon pour <i>En rade</i> de J.K. Huymans	197
66. Autour d'un point de Frantisek Kupka pour <i>Critique de la raison pure</i> de Kant ...	198
67. <i>Pressentiment complexe</i> de Kasimir Malevitch pour <i>L'Image interdite</i> d'Alain Besançon.....	198
68. <i>Architecture polyphonique</i> (1940) de Paul Klee pour <i>Signification et vérité</i> de Bertrand Russell.....	198
69. Rembrandt, <i>Le Docteur Faustus</i> , vers 1652. Eau-forte, pointe sèche et burin. 210 x 160 mm. Épreuve sur papier japon doré	203
70. Richard Long, pages intérieures de <i>Piedras</i> (1986)	261

71. Raynald Drouhin, Capture écran du site : http://desfrags.cicv.fr/	265
72. Pascal Grandmaison, <i>Reproductions, Reproductions-idées, Idées</i> , Chicoutimi, Séquence, 2004. Le livre ouvert est <i>Reproductions-idées</i>	267
73. Sherrie Levine, « <i>After Walker Evans</i> », 1981	269
74. Annette Messager, <i>Fa(r)ces</i> (2003)	270
75. Pages intérieures de <i>Fa(r)ces</i> (2003) d'Annette Messager	270
76. Barbara Kruger, couverture du <i>Printed Matter Catalogue 1984-1985 : books by artists</i>	272
77. Bouteilles Beck's avec étiquettes (de gauche à droite) de Tim Head (1992), Damien Hirst (1995) et Rebecca Horn (1994)	272
78. Gilbert & George WE, 1987, bouteille Beck's.....	273
79. Julian Opie, <i>1996-present</i> . Autocollants, sac, cartes postales, magnets, couverture de livre	280
80. Arnaud Théval, Magnets <i>Vestibule</i> , 2006	282
81. Arnaud Théval, Plaques <i>Vestibule</i> , 2006	282
82. Lawrence Weiner, <i>Having from Time to Time a relation to :</i> <i>van tijdt tot tijd in een relatie staan tot</i> , 1973. Amsterdam, Art & Project. Catalogue 10 x 20,8 cm. 300 exemplaires	286
83. Gilbert & George, <i>Oh ! The Grand Old Duke of York</i> , Lucerne, Kunstmuseum, 1972, catalogue 21 x 29,7cm	287
84. Douglas Huebler, <i>November 1968</i> (New York, Seth Seiglaub, 1969) et <i>January 5-31, 1969</i> (New York, Seth Seiglaub, 1968)	288
85. <i>July, August, September 1969</i> (New York, Seth Seiglaub, 1969). Catalogue, 21,5 x 27,8 cm	288
86. Hubert Renard, <i>Stille Gesten</i> , l'exposition	289
87. Hubert Renard, le livre <i>Stille Gesten</i> , Rennes, éditions Incertain-sens, 2001	289
88. Jérôme Saint-Loubert-Bié, <i>Documents</i> (2006)	291
89. Jérôme Saint-Loubert-Bié, <i>Film und Foto</i> (2001) dans <i>Documents</i> (2006)	292

90. <i>No foot last night</i> : double page parue dans <i>O2</i> et vignettes. Association Vidéozarts et la Zoogalerie, Nantes, 2002	293
91. Guerilla Girls, <i>The Guerilla Girls Conscience of the Art World</i> . <i>Do Women have to be naked to get into the Met. Museum ?</i> , 1989	300
92. Félix Gonzales-Torres, <i>Untitled 1991</i> . Affiche, coin 31-33 Second avenue et East 2 nd Street, Manhattan. Projet 34 : Félix Gonzales-Torres, 16 mai au 30 juin 1992	300
93. <i>Anita</i> , 2 millions de héros ordinaire : campagne publicitaire, affiche	302
94. Barbara Kruger, <i>Surveillance is their busy work</i> , 1985. Affichage à Melbourne, Australie	302
95. Mark Titchner, <i>I WE IT</i> , Gloucester Road Underground Station, Londres, 2004.....	303
96. Philippe David : <i>Hypocrite</i> , Montréal, août 2005	304
97. Hélène Girard : <i>Autels particuliers (1/4)</i> , 2006	307
98. Barbara Kruger, sac <i>I shop therefore I am</i> , 1996. Tirage : 9000	309
99. Jérémy Deller, <i>Untitled (bag)</i> , 2003. Sac plastique, 45 x 35 cm	310
100. Franco B, <i>Bag for life</i> , 2002. Sac plastique, 53 x 45 cm (incluant la poignée).....	310
101. James Mills, <i>Imprint Project</i> , 2002 ; Goblet, page dans <i>Inquirer Magazine</i> , affichage sur abribus, affichage sur panneau publicitaire	312
102. Dottie Attie, <i>Imprint Project</i> , 2002 ; Goblet, page dans <i>Inquirer Magazine</i> , affichage sur abribus, affichage sur panneau publicitaire	312
103. John Coplans, <i>Imprint Project</i> , 2002 ; page dans <i>Inquirer Magazine</i> , affichage sur abribus, affichage sur panneau publicitaire	312
104. Kerry James Marschall, <i>Imprint Project</i> , 2002 ; Goblet, page dans <i>Inquirer Magazine</i> , affichage sur abribus, affichage sur panneau publicitaire	312

Bibliographie

Cette bibliographie est composée des publications citées dans le corps de la thèse ainsi que de quelques-unes non citées qui ont nourri la réflexion sous-jacente à ce travail. Elle a été thématisée en regard des éléments essentiels traités et afin de mieux rendre les différentes orientations de la recherche. Certaines publications ont trouvé place dans plusieurs des sections mais nous ne les avons cités qu'une fois pour éviter la redite. La bibliographie, malgré son rendu par thèmes, demeure, dans son rapport à la thèse, un tout.

Sur la reproduction et l'œuvre reproduite

Ouvrages

Amar, Pierre-Jean, *La Photographie, histoire d'un art*, Aix-en-Provence, Edisud, 1993.

Aumont, Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, 1999.

Bosse, Abraham, *Le peintre converty aux règles de son art*, Paris, Hermann, 1964 [1649].

Chevreul, Michel Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Paris, Latget, 1969, [1^{re} éd. 1839].

Combiér, Marc et Peséz, Yvette, *Encyclopédie de la chose imprimée*, Paris, Retz, 1999.

Duguet, Anne-Marie, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.

- Frizot, Michel (sous la dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Adam Biro, Larousse, 2001.
- Gervereau, Laurent, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2003.
- Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, Paris, Circé, 1996.
- Guyot, Jacques, *Les Techniques audiovisuelles*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1997.
- Ivins, William M., *Prints and Visual Communication*, New York, Da Capo Press, 1969.
- Keller, Jean-Pierre, *Pop Art et évidence du quotidien*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979.
- Le Bon, Laurent (sous la dir.), *Dada. Catalogue de l'exposition*, Paris, centre Pompidou, 2005.
- Le Bon, Laurent (sous la dir.), *Dada. Album de l'exposition*, Paris, centre Pompidou, 2005.
- La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la Peinture en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1747].
- Malraux, André, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Skira, 1947.
- Marin, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard/ Seuil, 1994.
- Martin, Gérard, *L'Imprimerie aujourd'hui*, Paris, Cercle de la Librairie, 1992.
- Martin, Henri-Jean (sous la dir.), *Naissance du livre moderne*, Paris, Cercle de la Librairie, 2000.
- McLuhan, Marshall, *La galaxie Gutenberg : la genèse de l'homme typographique*, Paris, Mame/Seuil, 1968.
- Mèredieu, Florence, *Arts et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2003.
- Mèredieu, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994.
- Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Jean-Michel Place, 1997.
- Moeglin-Delcroix, Anne, *Sur le livre d'artiste*, Marseille, Le mot et le reste, 2006.
- Moles, Abraham, *Art et ordinateur*, Paris, Plussou, 1990.
- Mondenard, Anne de, *La Mission héliographique*, Monum, Éditions du Patrimoine, 2002.
- Parfait, Françoise, *La Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe : rassemblés, traduits et commentés* par Gérard Delledale, Seuil, Paris, 1978.

Rose, Barbara, *L'Art américain depuis 1900*, Bruxelles, La Connaissance, 1969.

Rosenblum, Naomi, *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris, Abbeville, 1992 [1984].

Rush, Mickael, *Les Nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames and Hudson, 2000.

Saunders, Gill et Miles, Rosie, *Prints Now*, London, V&A Publications, 2006.

Schwartz, Hillel, *The Culture of the Copy. Striking Likeliness, Unreasonable Facsimiles*, New York, Zone Books, 1998.

Toulet, Emmanuelle, *Cinématographe, invention du siècle*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1988.

Vasari, Giorgio, *Vie des artistes : Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Grasset, 2007 [1560-1570].

Wye, Deborah, *Artists & Prints. Masterworks from The Museum of Modern Art*, New-York, MoMA, 2004.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

André, Louis, « Une révolution de papier : le papier et la seconde révolution du livre », in *Revue Française d'histoire du livre*, n° 106-109 2000, Genève, Librairie Droz, 2001, p. 219-230.

Boulouch, Nathalie, « Rayon lumineux, particules de couleur », *La Couleur sensible, Photographies autochromes (1907-1935)*, musées de Marseille, Société française de photographie, Marseille, 1996.

Dubois, Philippe, « La Ligne générale (des machines à images) », in Beau, Franck, Dubois, Philippe et Blanc, Gérard (sous la dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris/Bruxelles, INA/ De Boeck Université, 1998.

Marshall, Alan, « Les mutations dans la chaîne graphique au xx^e siècle », in *Revue française d'histoire du livre*, n° 106-109, Librairie Droz, Genève, 2000, pp. 273-291.

Recht, Roland, « La Mise en ordre. Note sur l'histoire du catalogue », in *Cahiers du MNAM*, n° 56-57, été-automne, 1996, p. 21-35.

René Ponot, « De l'influence de la technique », in *De plomb d'encre et de lumière*, Paris, La Documentation française, 1982.

Robic, Jean-François, « Diffusion et reproductibilité », dans *L'Art dans son temps*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 27-51.

Scott, Katie, « Chardin multiplié », in catalogue *Chardin exposition 1999-2000*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

Sites Web

Encyclopédie de l'agora, *Chardin, coloriste de la peinture. Quelques passages tirés de l'œuvre de Diderot et consacrés à Chardin*, [en ligne], site disponible sur : www.agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Chardin_Chardin_coloriste_de_la_peinture_par_Denis_Diderot (dernière consultation le 2 mai 2007).

Fuhring, Peter, *Bibliography of Print Publishers' Stocklists*, [en ligne], site disponible sur : <http://bingweb.binghamton.edu/%7Egmkckee/Fuhring/List.html> (dernière consultation le 18 septembre 2006)

Ministère de la Culture (France), *Adolphe Braun (1811-1877) fondateur de la Maison Ad. Braun & Cie (1876-1968)*, [en ligne], site disponible sur : www.mediathèque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/biographies/braun.html (dernière consultation le 15 octobre 2006).

Ministère de la Culture (France), *Les arts appliquées à la Maison Goupil*, [en ligne], site disponible sur : www.culture.gouv.fr/GOUPIL/FILES/ARTS_APPLIQUES.html. (dernière consultation le 15 octobre 2006).

Ministère de la Culture (France), *La photogravure à la Maison Goupil*, [en ligne], site disponible sur : www.culture.gouv.fr/GOUPIL/FILES/PHOTOGRAVURE.html (dernière consultation le 15 octobre 2006).

Mouchette, site de l'artiste [en ligne], site disponible sur : www.mouchette.org (dernière consultation le 22 janvier 2007).

Musée McCord de Montréal, *Cabinet pour diapositives sur verre 1920-1940*, [en ligne], site disponible sur : www.musee-mccord.qc.ca/scripts/large.php?Lang=2&accessnumber=MP-0000.25.1-1085 (dernière consultation le 8 septembre 2006).

Gallica. La bibliothèque numérique, *Abécédario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, [en ligne], disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202240x> (dernière consultation le 2 mai 2007).

The Ten Second Films Competition, page d'accueil, [en ligne], site disponible sur : www.tensecondfilms.com/ (dernière consultation le 22 janvier 2007).

Littérature grise et autres sources

Michel Frisot, Entrevue dans « Mat ou Brillant ? » émission *Surpris par la nuit* (l'émission était réalisée par Angélique Tibau et animée par Natacha Wolinski. Y participaient, outre Michel Frisot, Martin Parr et Serge Plantureux), 8 novembre 2005 à 22 h 30.

Discours sur la reproduction et sa place dans l'art

Ouvrages

Adorno, Theodor W., *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989.

Adorno, Theodor W., Tiedemann, Rolf, Horkheimer, Max, *Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1976.

André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie 1826-1871*, Paris, Macula, 1989.

Argan, Giulio Carlo, *Gropius et le Bauhaus*, Denoël-Gonthier, Paris, 1979 [1951].

Argan, Giulio Carlo, *L'Art moderne*, Bordas, Paris, [1970], 1992.

Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1966.

Arnheim, Rudolf, *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976 [1969], p. 187.

Aubry, Yves, *Fac-similé, la photographie*, Marseille, Lafitte reprints, 1983.

Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, Paris, Denoël, 1970.

Benjamin, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1991.

Benjamin, Walter, *Fragments*, Paris, PUF, 2001.

Benjamin, Walter, *Walter Benjamin : œuvres I, II, III*, trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch, Rainer Rochlitz, présentation Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000.

Braive, Michel F., *L'Âge de la Photographie. De Nièpce à nos jours*, Bruxelles, Connaissance, 1965, Munchen, 1965.

Cassirer, Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, tomes I, II, III, Paris, Minuit, 1972 [1923, 1924, 1929].

Collectif, *Revue d'Esthétique, Hors série sur Walter Benjamin*, Jean-Michel Place, 1990.

Dagognet, François, *Philosophie de l'image*, Paris, Vrin, 1984.

Droste, Magdalena et Bauhaus Archiv, *Bauhaus, 1919-1933*, Cologne, Taschen, 1994.

Duthuit, Georges, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951.

- Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979.
- Fabbri, Véronique, *La Valeur de l'œuvre d'art*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Featherstone, Mike, *Consumer Culture and Postmodernism*, Londres, Sage Publication, 1991.
- Font-Réaulx, Dominique et Bolloch, Joelle, *L'Œuvre d'art et sa reproduction*, Paris, musée d'Orsay/ Cinq continents éditions, 2006.
- Foresta, Merry Amanda (introduction de), *Man Ray*, Paris, Centre national de la photographie/Photopoche, n° 33, 1992.
- Freund, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.
- Gaus, Herbert, *Popular Culture and High Culture*, New York, Basic Books, 1974.
- Genette, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, tomes 1 et 2, Paris, Seuil, 1994-1997.
- Gervereau, Laurent, *L'Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2003.
- Goodman, Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 [1976], p. 147.
- Goodman, Nelson, *Manières de faire des mondes*, Jacqueline Chambon, 1992 [1978].
- Goudinoux, Véronique et Weemas, Michel (sous la dir.), *Le reproductible et l'irreproductible*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.
- Greenberg, Clement, *Art et culture : essais critiques*, Paris, Macula, 1998.
- Harrison, Charles & Wood, Paul (textes introduits, sélectionnés et commentés par), *Art in Theory 1900-2000 : an Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell Publishing, 2003.
- Jimenez, Marc, *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*, Seuil, coll. 10/18, 1973.
- Kahmen, Volker, *La Photographie est-elle un art ?*, Paris, Chêne, 1974 [1973].
- Lavelle, Louis, *Traité des valeurs*, tomes I et II, PUF, Paris, 1951-1955.
- Legros-Collard, Alphonse (sous la dir.), *Grande encyclopédie de la photo et du cinéma amateur*, Paris, Bruxelles, Elsevier-Séquoia, 1980.
- Lemagny, Jean-Claude, *L'Ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992.
- Margit Rowell (commissaire), *Ed Ruscha photographe. Exposition, Jeu de Paume, Paris du 31 janv. au 30 avril 2006*, Göttingen (Allemagne), Steidl, Paris, Édition du Jeu de Paume, 2006.

- Matthieussent, Brice, *Expositions pour Walter Benjamin*, Paris, Fourbis, 1994.
- Mérot, Alain (sous la dir.), *Histoire de l'art 2000*, Hazan, 1999.
- Moholy-Nagy, László, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.
- Moulin, Raymonde, *De la valeur de l'art : recueil d'articles*, Paris, Flammarion, 1995.
- Panofsky, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975 [1927].
- Passuth, Krisztina, *Moholy-Nagy*, Paris, Flammarion, 1984.
- Perret, Catherine, *Walter Benjamin sans destin*, Paris, La Différence, 1992.
- Pouivet, Roger, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000.
- Proudhon, Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Dijon, Les Presses du réel, 2002 [1865].
- Rochlitz, Rainer, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992.
- Simmel, Georges, *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1988.
- Soulages, François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1948.
- Tackels, Bruno, *L'Œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin, Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Tackels, Bruno, *Walter Benjamin, une introduction*, Presses universitaires de Strasbourg, 1992.
- Varnedoe, Kirk, et Gopnik, Adam, *High & Low. Modern Art and Popular Culture*, New York, MoMA, 1999.
- Wall, Jeff, *Essais et entretiens. Jeff Wall écrits d'artistes*, Paris, ENSBA, 2001.
- Warhol, Andy, *Entretiens 1962-1987* (trad. Alain Cuffe), Paris, Bernard Grasset, 2005.
- Wingler, Hans M., *The Bauhaus*, Cambridge, MIT Press, 1969 [1962].
- Wye, Deborah et Weitman, Wendy, *Eye on Europe. Prints, Books & Multiples. 1960 to now*, New York, The Museum of Modern Art, 2006.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

Adorno, Theodor W., « L'Industrie culturelle », in *Communications*, n° 3, 1964, p. 67-71.

Alloway, Lawrence, « The Arts and the Mass Media », in *Architectural Design*, London, February, 1958, p. 34-35. Réédité en partie dans Harrison, Charles & Wood, Paul (textes introduits, sélectionnés et commentés par), *Art in Theory 1900-2000 : an Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell Publishing, 2003, p. 715-717.

Baudelaire, Charles, « Salon de 1859 », in *Baudelaire. Critiques d'art*, Paris, Gallimard, 1992.

Benjamin, Walter, « Peinture et Photographie. Deuxième lettre de Paris, 1936 », in *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997, p. 75-94.

Grojnowski, Daniel, « Walter Benjamin, les auras de l'aura », in *Critique*, avril 2002, p. 287-302.

Hamilton, Richard, « For the Finest Art, Try Pop », in *Gazette n° 1*, London, 1961. Réédité en partie dans Harrison, Charles & Wood, Paul (textes introduits, sélectionnés et commentés par), *Art in Theory 1900-2000 : an Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell Publishing, 2003, p. 742-743.

Lebot, Marc, « Séries et sérialités », in *L'art de masse n'existe pas*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll.10/18, 1974, p. 33-49.

Linker, Kate, « Le livre d'artiste comme espace alternatif », in *Revue d'Esthétique*, n° 47 (à paraître fin 2007).

Lichtenstein, Roy, « Lecture to the College Art Association », Philadelphie, janvier 1964. Réédité en partie dans Harrison, Charles & Wood, Paul, (textes introduits, sélectionnés et commentés par), *Art in Theory 1900-2000 : an Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell Publishing, 2003, p. 749-751.

Passuth, Kriztina, « Moholy-Nagy et Walter Benjamin », in *Les Cahiers du MNAM*, n° 5, hiver 1980, p. 398-409.

Rochlitz, Rainer, « L'autoréflexion de la société dans le médium de l'art », in *Magazine littéraire*, n° 408, avril 2002, p. 36-39.

Warhol, Andy, « Interview with Gene Swenson », in « What is Pop Art? Interviews with Eight Painters (Part 1) », *Art News*, New York, November 1963. Réédité en français dans Warhol, Andy, *Entretiens 1962-1987* (trad. Alain Cuffe), Paris, Bernard Grasset, 2005, p. 40-46.

La reproduction comme énonciation

Ouvrages

Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

Bajac, Quentin, *L'image révélée, l'invention de la photographie*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2001.

Bakhtine, Mikhail, *Le Principe dialogique* [1926-1930], Paris, Seuil, 1981.

Becker, Howard S., *Art worlds*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California press, 1982.

Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, 1 et 2, Paris, Gallimard, 1966-1974.

Boudon Pierre, *Le Réseau du sens*, Berne, Peter Lang, 1998.

Chateau, Dominique et Darras, Bernard, *Arts et multimédia. L'œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999.

Culioli, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation*, tome 1, Paris, Ophrys, 1990. Tomes 2 et 3, 1999.

Dickie, George, *Art and the Aesthetic*, Cornell University Press, 1974.

Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, éd. revue et augmentée., écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1994.

Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 3^e édition, augmentée, 1991 [1972].

Ducrot, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1985.

Ducrot, Oswald, *Les Actes de langage*, Paris, Hermann, 1972.

Duve, Thierry de, *Au nom de l'art*, Paris, Minuit, 1989.

Duve, Thierry de, *Les Résonnances des ready-made*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.

Duve, Thierry de, *Voici. 100 ans d'art contemporain*, Bruxelles, Ludion/Flammarion, 2000.

Frege, Gottlob, *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 1971.

Genette, Gérard (textes réunis et présentés par), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992.

Goodman, *L'Art en théorie et en action*, Paris, éd. de l'Éclat, [1984] 1996.

- Goodman, Nelson, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.
- Hagen, Rose-Marie et Rainer, *La Peinture au XV^e siècle*, Cologne, Taschen, 2001.
- Heinich, Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.
- Lorin, Claude, *L'Inachevé, peinture sculpture, littérature*, Paris, Bernard Grasset, 1984.
- Marcel Duchamp : the Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Francis M. Naumann (ed.), New York, Achim Moeller Fine Art, 1999.
- Michaud, Yves, *L'artiste et les commissaires*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- Moulin, Raymonde, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.
- Moulin, Raymonde, *Le Marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2005.
- Paul, Frédéric, *Claude Closky*, Paris, Hazan, 1999.
- Rabau, Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Gallimard, 2002.
- Robert, Guy, *Art et non finito*, Montréal, France-Amérique, 1984.
- Rouget, Bernard et Sagot-Duvaurox, Dominique, *Économie des arts plastiques. Une analyse de la médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Russell, Bertrand, *Problèmes de philosophie*, Paris, Payot, 1965.
- Samoyault, Tiphaine, *L'Intertextualité*, Paris, Nathan, 2001.
- Searle, John R, *Les Actes de langage : essai de philosophie du langage*, Paris Hermann, 1972.
- Valéry, Paul, *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1972, [1961].
- Wittgenstein, Ludwig, *Recherches Philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

- Binkley, Timothy, « Deciding about Art : A Polemic against *Æsthetics* », *Culture and Art*, Atlantic Highlands (N.-J.), Lars Aagard-Mogensen, 1976.

Binkley, Timothy, « Pièce contre l'esthétique » (1977), in Genette, Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 33-66.

Danto, Arthur, « The Artworld », *The Journal of philosophy*, vol. 61, 1964, p. 571-584. Réédité dans Lories, Danielle, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988, p. 183-198

Davallon, Jean, Gottesdiener, Hanna et Le Marec, Joelle, « les CD-ROMS de musées, vers de nouveaux rapports du public aux œuvres », in Chateau, Dominique et Darras, Bernard (sous la dir.), *Arts et multimédia. L'œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 135-148.

Dickie, George, « Définir l'art » (1973), in Genette, Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 9-32.

Duve, Thierry de, « L'Art était un nom propre » (1985), in *Au nom de l'art*, Paris, Minuit, 1989.

Goldstein, Bernadette, « Le Multimédia dans les musées : médiation et usages », in Chateau, Dominique et Darras, Bernard (sous la dir.), *Arts et multimédia. L'œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 159 à 164.

Goodman, Nelson, « L'Art en action », in *Les Cahiers du MNAM*, n° 41, 1992.

Goodman, Nelson, « La Fin du musée », in *Esthétique et connaissances. Pour changer de sujet*, Cahors, L'Éclat, 1990, p. 72-77.

Kleiber, Georges, « Hiérarchie lexicale : catégorisation verticale et termes de base », in *Sémiotiques*, vol. 1, n° 1, Paris, Didier-érudition, juin 1991, p. 35-58.

Kosuth, Joseph, « Art after philosophy I & II », in *Art Idea, a Critical Anthology*, New York, Gregory Battcock, 1973, p. 70-101, réédité en partie dans Harrison, Charles & Wood, Paul (textes introduits, sélectionnés et commentés par), *Art in Theory 1900-2000 : an Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell Publishing, 2003, p. 852-860.

Payn, Frédérique, « Un musée sur CD-ROM », in Chateau, Dominique et Darras, Bernard (sous la dir.), *Arts et multimédia. L'œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p.165 à 174.

Régimbald, Manon, « Quelques remarques sur l'énonciation », in Carani, Marie (sous la dir.), *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, Sillery (Qc), Septentrion, 1992, p. 343-362.

Sites Web

Artcyclopédia, *The Guide to Great Art on the Internet*, [en ligne], site disponible sur : www.artcyclopedia.com (dernière consultation le 12 octobre 2006).

Fine arts in Hungary, *Postcard Services*, [en ligne], site disponible sur : www.hung-art.hu/index-e.html (dernière consultation le 12 octobre 2006).

Musée du Louvre (Paris), [en ligne], site disponible sur : www.louvre.fr (dernière consultation le 12 octobre 2006).

Réunion des musées nationaux, *L'histoire par l'image*, [en ligne], site disponible sur : www.histoire-image.org (dernière consultation le 18 décembre 2004)

Web Gallery of Art, [en ligne], site disponible sur : www.wga.hu (dernière consultation le 12 octobre 2006).

Thèses

Giakoumís, Cháris, *Appropriation des œuvres d'art par la photographie du dix-neuvième au vingtième siècle*, thèse, université Paris 8, 1997.

Rioux, Christine, *Découverte d'une industrie culturelle, la reproduction des œuvres d'art au Québec*, thèse, université McGill, 1995.

Littérature grise et autres sources

Martin, C.F. *Annual Report (President's section), Art Association of Montreal, seventy-six*, 1937.

Art Association of Montreal Museum of Fine Art, Annual report, eighty-third, 1944.

La reproduction comme témoignage

Ouvrages

Baxandall, Michael, *Les Formes de l'intention*, Jacqueline Chambon, 1991 [1985].

Calle, Sophie, *À suivre : Préambule, Suite vénitienne, La Filature (Double-Jeux, Livre IV)*, Arles, Actes Sud, 1998.

Calle, Sophie, *Des histoires vraies*, Arles, Actes Sud/Galerie Sollertis, 1994.

Calle, Sophie, *Disparitions*, Arles, Actes Sud, 2000.

Calle, Sophie, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003.

Calle, Sophie, *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2000.

Calle, Sophie, *Gotham Handbook, New York mode d'emploi (Double-Jeux, Livre VII)*, Arles, Actes Sud, 1998.

Calle, Sophie, *L'Hôtel (Double-Jeux, Livre V)*, Arles, Actes Sud, 1998.

Calle, Sophie, *Le Carnet d'adresse (Double-Jeux, Livre VI)*, Arles, Actes Sud, 1998.

Dubois, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990.

Floch, Jean-Marie, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986.

Genette, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Haskell, Francis, *L'Historien et les images*, Paris, Nrf Gallimard, 1995.

Heinich, Nathalie et Schaeffer, Jean-Marie, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004.

Klein, Yves, *Yves Peintures*, Paris, Dilecta, 2006 [1954].

Krauss, Rosalind, *Notes sur l'index, l'art des années 1970 aux États-Unis*, Paris, Macula, 1979.

Melchior-Bonnet, Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994.

Meuris, Jacques, *Le Photographe et ses modèles*, Bruxelles, éd. de l'université de Bruxelles, 1984.

Penders, Anne-Françoise, *En chemin, Le Land Art, tome 2 : Revenir*, Bruxelles, La Lettre volée, 1999.

Poinsot, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Institut d'art contemporain & Art Edition, Villeurbanne, 1999.

Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne*, Paris, Gallimard, 2000.

Tiberghien, Gilles. A., *Land Art*, Paris, Carré, 1993.

Vander Gucht, Daniel, *L'Art contemporain au miroir du musée*, Bruxelles, La Lettre volée, 1998.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

Bréaud, Ondine & Casanova, Françoise, « Utilisation de l'œuvre d'art dans le multimédia », in Château, Dominique et Darras, Bernard (sous la dir.), *Arts et multimédia. L'œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 81-100.

Fraser, Marie, « Lutte et vertige de la démocratie », in *Parachute* n° 111, Montréal, juillet, août, septembre 2003, p. 8 à 27.

Lamarche, Bernard, « Le monde à 35 centimètres de hauteur », dans *ESSE arts et opinions*, n° 50, p. 60-63.

Snauwaert, Maïté, « Mise en Récit / Mise en série », dans *La Voix du Regard*, n° 18, automne 2005, p. 45-50.

Sonesson, Göran, « L'iconicité de l'image, imaginaire de l'iconicité - de la ressemblance à la vraisemblance - et de retour » in *Visio*, vol. 1 n° 1, printemps 1996.

Littérature grise et autres sources

Musée des beaux-arts de Nantes, *Programme janvier-avril 2004*.

Galerie Erna Hecey, *Jana Sterbak. About Winter*, annonce de l'exposition (2 juin au 1^{er} juillet), Bruxelles, Galerie Erna Hecey, 20 mai 2006.

La reproduction comme dérivation

Ouvrages

Berger, René, *La Mutation des signes*, Paris, Denoël, 1972.

Domino, Christophe, *Gilles Mahé – Monographie*, Paris, Jean-Michel Place, 2004.

Ducrot, Oswald & Todorov, Tzevan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tomes 1 et 2, Paris, PUF, 1953.

Forest, Fred, *Pour un art actuel : l'art à l'heure d'Internet*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Forest, Fred, *100 actions*, Nice, Z'Éditions, 1995.

Foucault, Michel, *Les Mots les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Gobert, Frédéric, *Glossaire bibliographique des sciences du langage*, Paris, Panormitis, 2001.

Grenier, Catherine, *Annette Messenger*, Paris, Flammarion, 2000.

Gruen, John, *Keith Haring: The Authorized Biography*, New York, Fireside, 1991.

Parr, Martin, *Common Sense*, Stockport, Dewi Lewis Publishing, 1999.

Ruhé, Harry, *Multiplies et cetera*, Amsterdam, Tuja books, 1991.

Schraenen, Guy, *Multiplies en andere Multipels*, Turnhout, Cultuur-en ontmoetingscentrum De Warande, 1991.

Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/ PUF, 1999.

Val Williams, *Martin Parr*, London, Païdon Press, 2002.

Vasarely, Victor, *Plasti-cité. L'œuvre plastique dans votre vie quotidienne*, Paris, Casterman, 1970, p. 104.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

Camart, Cécile, « Sophie Calle, 1978-1981. Genèse d'une figure d'artiste », in *Cahier du MNAM*, n° 85, automne 2003, p. 50 à p. 77.

Debord, Guy, « Théorie de la dérive », in *Les Lèvres nues*, n° 9, nov. 1956, p. 6-10.

Joshua Decker, « General Idea », entretien avec A.A. Bronson et Félix Partz, *Journal of Contemporary Art*, Spring-Summer 1991, vol. 4, n° 4, p. 49-64.

Kergreis, Françoise, « Les sites culturels développent des produits dérivés », in *La Gazette des communes, des départements, des régions*, n° 1690, 21 avril 2003, p. 26-28.

Paton, Justin, « Auckland, Autumn Dairy », in *Art New Zealand*, Autumn 1998, p. 34.

Spencer, Charles, « Postberlin Preoccupations », *Studio International*, vol. 184, n° 947 (« Multiple Supplement »), sept. 1972, p. 95.

Sites Web

Electronic Museum of Mail Art, *The envelope is the medium*, [en ligne], site disponible sur : www.actlab.utexas.edu/emmal/ (dernière consultation le 15 février 2004).

Free revue d'images*, [en ligne], site disponible sur : www.zai-batsu.org/free.html (dernière consultation le 21 décembre 2006).

Point d'ironie, [en ligne], site disponible sur : www.pointdironie.com (dernière consultation le 15 mars 2007).

San Francisco Museum of Modern Art, *Keith Haring's Pop Shops*, [en ligne], site disponible sur : www.sfmoma.org/espace/haring/popshop.html (dernière consultation le 15 décembre 2006).

Théval, Arnaud, [en ligne], site disponible sur : www.arnaudtheval.com/ (dernière consultation le 17 juin 2007).

Thèse

Delleaux, Océane, *Les Multiples et les « autres » multiples depuis le milieu des années 1980. Enjeux et mutations*, thèse, université Rennes 2 - Haute Bretagne, 2006.

Littérature grise et autres sources

Auteurs multiples, *Point d'ironie*, 42 numéros, Paris, Agnès b, mai 1997- fév. 2007.

Free revue d'images*, n° 1, Lyon, Zai-batsu, octobre 2006.

Gauthier, Léa, *Eija-Liisa Ahtila. The wind et The Present. Fictions véritables*,
texte de présentation de l'exposition, Paris, galerie Marian Goodman, 18 septembre 2002.

Mahé, Gilles et Caillat, Gérard, *Gratuit*, 26 numéros, 1979-1994.

Museum Expressions, *Catalogue 2004 de Museum Expressions*, janvier 2004, 34 p.

Museum Expressions, *Lettre d'information de Museum Expressions*, novembre 2003, 6 p.

Nordmann, Guy, « Quels produits pour quels consommateurs ? Nouvelles pistes
et controverses », table ronde du salon *Museum Expressions*, Paris, 23 janvier 2004.

Obrist, Hans-Ulrich et Pilto, Carrie, entretien avec l'auteure, Paris, 14 janvier 2003.

Théval, Arnaud, entretien avec l'auteure, Nantes, le 26 septembre 2006.

La reproduction comme récupération

Ouvrages

Besançon, Alain, *L'Image interdite*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1994.

Brown, Peter, *Da Vinci Code*, Paris, Jean-Claude Lattes, 2004.

Burgelin, Claude, *George Perrec*, Paris, Seuil, 1988.

Chouraqui, Nathalie et Ways, Sandra, *Le Kazachok*, Issy-les-Moulineaux, Kazachok, 2001.

Daudet, Alphonse, *Le Petit chose*, Paris, Livre de Poche, 1962.

Frontisi, Claude, *Histoire visuelle de l'art*, Paris, Larousse, 2001.

Erban, *Copyright / Copywrong*, actes du colloque, éditions MeMo, 2003.

Gaillot, Michel, Gall, Emmanuelle, Gallego, Antonio, Martinez, Roberto, Moineau, Jean-Claude et Watier, Éric, *Allotopie n° B : Copyleft*, Cesson-Sévigné, Éditions Incertain-sens, 2003.

Gerson, Horst, *Rembrandt et son œuvre*, Henri Veyrier, 1968.

Huymans, J.-K., *En rade*, Paris, Gallimard, coll.Folio, 1984.

Internationale Situationniste, *Potlatch 1954-1957*, Paris, Alia, 1996.

Jenny, Laurent, « La Stratégie de la forme », in *Poétique*, n° 27, 1976.

Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, Flammarion, 1987.

Kundera, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985.

Lentschener, Philippe, *La nouvelle Renaissance*, Paris, Cherche midi, 2003.

Le Petit Robert des noms propres, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.

Marquat, Marie-Christine, *Pierre Faucheux, propos, textes et témoignages*, Paris, Cercle de Paris, 1995.

Maurois, André, *Climats*, Paris, Livre de Poche, 1966.

Pouivet, Roger, *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La lettre Volée, 2003.

Rancière, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

Rieusset-Lemarié, Isabelle, *La Société des clones à l'ère de la reproduction multimédia*, Arles, Actes Sud, 1999.

Russell, Bertrand, *Signification et vérité*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1969.

Sonic Process. Une Nouvelle Géographie des sons, Paris, centre Pompidou, 2002.

Vaneigem, Raoul, *Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1999.

Zola, Émile, *Au bonheur des dames*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

Boudon, Pierre « La Chambre noire », Documents de travail et pré-publications, série F, n° 158, Urbino, Centro internazionale di Semiotica e di Linguistica, novembre 1986.

Bouillaguet, Annick, « Une typologie de l'emprunt », in *Poétique*, n° 80, Paris, Seuil, novembre 1989, p. 489-497.

Bourriaud, Nicolas, « Sous la pluie culturelle », in *Sonic Process. Une Nouvelle Géographie des sons*, Paris, centre Pompidou, 2002, p. 107-117.

Debord, Guy et Wolman, Gil, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, mai 1956.

During, Élie, « Appropriations », in *Sonic Process. Une Nouvelle Géographie des sons*, Paris, centre Pompidou, 2002, p. 93-105.

During, Élie, « Du processus à l'opération », in *Art press*, n° 292, juin 2003, p. 46-51

Groupe μ , « Douze bribes pour décoller en 40 000 signes », in *Collages. Revue d'esthétique*, n° 3-4, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1978, p. 11-41.

Guilla, Anna, « La reprise d'une œuvre existant peut aujourd'hui s'effectuer dans un espace idéologiquement et esthétiquement neutre. Entretien avec Nicolas Bourriaud », in *Et Re !, La Voix du regard*, n° 18, automne 2005, p. 85.

Internationale Situationniste, « Définitions » in *Internationale Situationniste*, n° 1, 1958.
Jorn, Asger, « Peinture détournée » in *Discours aux pingouins et autres écrits*, Paris, École nationale des beaux-arts, 2001, p. 214.

Jorn, Asger, « Peinture détournée », in *Vingt peintures modifiées par Asger Jorn* (catalogue d'exposition), Paris, Galerie Rive Gauche, mai 1959, n.p.

Sites Web

Art libre, *Licence art libre*, [en ligne], site disponible sur : www.artlibre.org/licencephp/lal.htm (dernière consultation le 26 avril 2003).

Creative commons, *Share, reuse, and remix — legally*, [en ligne], site disponible sur : www.creativecommons.org (dernière consultation le 26 avril 2003).

Guerrilla Girls, site du collectif d'artistes, [en ligne], site disponible sur : www.guerrillagirls.com (dernière consultation le 23 janvier 2007).

Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques, [en ligne], site disponible sur : www.adagp.fr/ (dernière consultation le 16 octobre 2005).

Littérature grise et autres sources

Bocher-Lenoir, Nathalie, entretien téléphonique avec l'auteure, 2 avril 2003.

Frontisi, Claude, « Avec ou sans illustrations de quoi seront faits les livres de demain? », Table ronde du SNE, Salon *Le Livre et l'art*, Nantes, 2002.

Intention et confusion

Ouvrages

Anscombe, Gertrude Elizabeth Margaret, *Intention*, Harvard, Harvard University Press, 2000 [1957].

Barthes, Roland, *La chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.

Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

Baudrillard, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1992.

Bazaine, Jean, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1959 [1953].

Beautés Afriques, *Nouvelles Impressions*, Nantes, le Lieu Unique, 2005.

Bourriaud, Nicolas, *PostProduction*, Lukas & Sternberg, New York, 2000.

Bouveresse, Renée, *L'expérience esthétique*, Paris, Armand Colin, 1998.

Bury, Stephen et Campbell, Marcus, *Artists' Books: the Book as a Work of Art, 1963-1995*, Aldershot, Scolar Press, 1995.

Caune, Jean, *Esthétique de la communication*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1997.

Cauquelin, Anne, *Les Théories de l'art*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998.

Charbonneau, Anne-Marie et Hillaire, Norbert (sous la dir.), *Œuvre et lieu*, Paris, Flammarion, 2002.

Collectif La Valise, *Malakoff 2004*, auto-édition, 2004.

Collingwood, Robin George, *The Principles of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1938.

Cometti, Jean-Pierre, Morizot, Jacques et Pouivet, Roger, *Question d'esthétique*, Paris, PUF, 2000.

Croce, Benedetto, *Æsthetics : As Science of Expression and General Linguistic*, New York, Noonday Press, 1956 [1902].

Deforge, Yves, *L'Œuvre et le produit*, Seyssel, Champ Vallon, 1990.

Dufrenne, Mikel, *La Notion d'a priori*, Paris, PUF, 1959.

Duguet, Anne-Marie, *Autres sites nouveaux paysages*, Jean-Michel Place, 2001.

- Effets de cadre, de la limite en art*, Vinciennes, Presses universitaires de Vincennes – PUV, 2003.
- Fourmentraux, Jean-Paul, *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS Édition, 2005.
- Francastel, Pierre, *Art et Technique*, Paris, Tel Gallimard, 1988 [1956], p. 258.
- Grandmaison, Pascal, *Reproductions, Reproductions-idées, Idées*, Chicoutimi, Séquence, 2004.
- Heinich, Nathalie, *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 68.
- Hubert Renard, *Stille Gesten*, Rennes, Éditions Incertain-sens, 2001.
- Husserl, Edmund, *Expérience et jugement*, Paris, PUF, 1970 [1939].
- Husserl, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950.
- Husserl, Edmund, *Méditation Cartésienne*, (trad. G. Peiffer et E. Lévinas), Paris, Vrin, 1992.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- Kattinig, Cécile, *Gestion et diffusion d'un fond d'images*, Paris, Nathan VUEF, 2002.
- Klein, Robert, *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1972.
- Liiceanu, Gabriel, *De la limite. Petit traité à l'usage des orgueilleux*, Paris, Michalon, 1997 [1994].
- Martin, Bevis & Youle, Charlie, Bevis, *IO*, auto-édition, 2005.
- Martin, Bevis & Youle, Charlie, *Rain & Tears*, auto-édition, 2005.
- Massignon, Valérie, *La Recherche d'images*, Bruxelles, Ina/De Boeck, 2002.
- Messenger, Annette, *Fa(r)ces*, Paris, Seuil, collection LezZart, 2003.
- Picard, Raymond, *La Carrière de Jean Racine*, Paris, Gallimard, 1956.
- Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 2002.
- Récanati, François, *La Transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil, 1979.
- Reinhardt, Ad, Kosuth Joseph et Gonzales-Torres, Felix, *Symptoms of Interference, Conditions of Possibility*, Art & Design/Academy Editions, 1994 .

Saint-Loubert-Bié, Jérôme, *Documents*, Paris, Atelier Cardenas Bellanger/école des beaux-arts de Rennes, 2006.

Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

Schaeffer, Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.

Schank Roger C. and Abelson, Robert P., *Scripts, Plans, Goals and Understanding: an Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale, NJ, L. Erlbaum, 1977.

Schraenen, Guy (sous la dir.), *D'une œuvre à l'autre : le livre d'artiste dans l'art contemporain*, Mariemont, Musée Royal, 1996.

Schraenen, Guy (sous la dir.), *Out of Print : An Archive as Artistic Concept*, Bremen, Neues Museum Weserburg Bremen; Chatou, Centre national de l'estampe et de l'art imprimé ; Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona ; Ljubljana, Mednarodni Grafični Likovni Center ; Zagreb Musej Suvremene Umjetnosti ; Porto, Museu Serralves ; Erlangen, Städtisches Galerie, 2001.

Schwarz, Dieter, *Lawrence Weiner. Books 1968-1969. Catalogue Raisonné*, Cologne, Buchhandlung Walther König ; Villeurbanne, Le Nouveau musée, 1989.

Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958.

Souches-Dagues, Denise, *Le Développement de l'intentionnalité dans la phénoménologie husserlienne*, La Haye, Nijhoff, 1972.

Wöfflin, Heinrich, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1997 [1946].

Wye, Deborah, *Thinking Print : Books to Billboards, 1980-1995*, New York, Museum of Modern Art, 1996.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

Allain, Patrice, « La vidéo est-elle un jeu de combat », in *O2*, n° 22, 3^e trimestre 2002, p. 19.

Allen, Jennifer, « Images mobiles : de la recontextualisation à la transformation plastique », in *Revue d'esthétique*, n° 41, Jean-Michel Place, 2002.

Barthes, Roland, « L'Effet de réel », in *Communications*, n° 11, Paris, Seuil, 1968.

Beardsley, Monroe C., « On the Creation of Art », in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1965.

Bigourdan, Dominique, « Éditer un livre », in Combier, Marc, Pesez, Yvette (sous la dir.), *Encyclopédie de la chose imprimée*, Paris, Retz, 1999, p. 280-326.

Brough, John, B., « Art and Artworld. Some Ideas for a Husserlian Aesthetics » in Sokolowski, R., *Edmund Husserl and the Phenomenological Tradition*, Washington, The Catholic University of America Press, 1988.

Buren, Daniel, « Mise en garde » in *Les écrits (1965-1990)*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1991, tome 1, p. 85-97.

Buren, Daniel, « Mise en garde », in *Konzeption/Conception*, Leverkusen, Städtisches Museum, 1969.

Burnham, Jack, « Alices Head. Reflections on Conceptual Art », *Art Forum*, February 1970, p. 39.

Burnham, Jack, « Alices Head. Reflections on Conceptual Art », *VH 101*, n° 5, printemps 1971, p. 51.

Communications, « Les objets », n° 13, Paris, Seuil, 1969.

Deller, Jeremy, « Deller », *Observer*, octobre 2004.

Foucault, Michel, « Qu'est ce qu'un auteur? », in *Dits et écrits*, tome 1, Paris, Gallimard, 1994.

Guillo, Anna, « La reprise d'une œuvre existante peut aujourd'hui s'effectuer dans un espace idéologiquement et esthétiquement neutre. Entretien avec Nicolas Bourriaud », in « Et Re ! » *La Voix du Regard*, n° 18, automne 2005, p. 84-91.

Higgins, Dick, « The Publisher's Foreword », in Alison Knowles, Thomas Schmit, Benjamin Patterson, Philip Corner, *The Four Suits*, New York, Something Else Press, 1965, p. XIV.

Hoffberg, Judith A., « Statements on Artists Books by Fifty Artists and Art professionnels Connected With the Museum », *Art-Rite*, n° 14, 1977, p. 9.

Honoré, Vincent, « Entretien avec Jens Hoffman. Dossier spécial sur le « curating » », *O2 #35*, automne 2005, p. 20-22.

Jubert, Roxane, « Entre voir et lire. La conception visuelle des catalogues d'exposition », in *Les cahiers du MNAM*, « Du catalogue », n° 56-57, été-automne, 1996, p. 37-57.

Kervennic, Caroline, « Boissons. Coca light met de l'art dans le cola », in *Stratégie*, n° 1309, 15 janvier 2004.

Khatchadourian, Haig, « The Creative Process of Art », in *British Journal of Aesthetics*, 1977.

Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modern Myths*, Cambridge, MA, and London, MIT Press, 1997 [1985].

Launet, Edouard, « Au bazar des musées », *Libération*, vendredi 26 janvier 2007, p. 25-26.

Levinas, Emmanuel, « L'Œuvre d'Edmund Husserl » in *En Découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, [1947] 2^e édition augmentée 1967, p. 7-52.

Mandelbaum, Maurice, « Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts », in *American Philosophical Quarterly*, vol. 2., n° 3, July 1965, p. 219-228.

Margolis, Joseph, « La Spécificité ontologique des œuvres d'art », in Lories, Danielle, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988, p. 211-219.

Moeglin-Delcroix, Anne, « Du catalogue comme œuvre d'art », in *Les cahiers du MNAM*, « Du catalogue », n° 56-57, été-automne, 1996, p. 95-117.

Mollier, Jean-Yves, « Qui est l'éditeur ? » in Legendre, Bertrand et Robin, Christian (sous la dir.), *Figures de l'éditeur. Représentations, savoirs, compétences, territoires*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005.

Osborne, Harold, « Le Concept de la créativité en art », in Lories, Danielle, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988, p. 267-276.

Paul O'Neil, « Le curating est la réponse, mais qu'elle était la question ? », dans O2 #35, automne 2005, p. 14-16.

Schraenen, Guy, « Catalogues : passation de pouvoir », in *Les cahiers du MNAM*, « Du catalogue », n° 56-57, été-automne, 1996, p. 119-127.

Soulages, François, « Créateur et regardeur ou les deux trafiquants d'images », in *Revue d'esthétique*, n° 41, Jean-Michel Place, 2002.

Spector, Buzz, « Getting a shelf life – various artists, various galleries », in *Afterimage*, March-April, 1999, www.findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_5_26/ai_54421753 (consultation janvier 2006)

Stein, Deidre « The multiple Multiplies », *Artnews* 93, n° 5, may 1994, p. 85-86.

Visscher, Éric de, « Silence et Intentionnalité », in *Revue d'esthétique*, Paris, Jean Michel Place, n° 21, 1992, p. 143-150.

Walton, Kendall, « Catégories de l'art » (1970), in Genette, Gérard, *Poétique et Esthétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 83-129.

Watier, Éric, « Un art de la reproductibilité technique. Félix Gonzales-Torres », in *Revue d'esthétique*, n° 44, Paris, Jean-Michel Place, 2003, p. 107-115.

Weissberg, Jean-Louis, « Auteur, nomination individuelle et coopération productive », dans *Solaris*, Décembre 2000 – Janvier 2001, réédité sous forme numérique sur le site : biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d07/7weissberg.html.

Weitz, Morris, « The Role of Theory in Æsthetics », in Elton, William (sous la dir.), *Æsthetics and Language*, Oxford, Basil Blackwell, 1954.

Wimsatt, K. William Jr et Beardsley, Monroe C., « L'illusion de l'Intention », in Lories, Danielle, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988, p. 223 à 237.

Sites Web

AlainB, *10 artistes contemporains emballent les cadeaux du Carrousel du Louvre jusqu'au 2 janvier 2006*, Diffusion du communiqué de presse, Hôtels Paris Rive Gauche, 5 décembre 2005, [en ligne], site disponible sur : www.hotels-paris-rive-gauche.com/blog/index.php/2005/12/05/487-10-artistes-contemporains-emballent-les-cadeaux-du-carrousel-du-louvre-jusquau-2-janvier-2006 (dernière consultation le 12 décembre 2006).

Abiker, David, *Extrait de blog, jeudi 11 janvier 2007*, [en ligne], site disponible sur : www.bigbangblog.net/forum.php3?id_article=509&id_forum=43227&retour=%2Farticle.php3%3Fid_article%3D509 (dernière consultation le 18 janvier 2007).

Atelier Cardenas Bellanger, *Jérôme Saint-Loubert Bié. Richard/Dada*, communiqué de presse de l'exposition (14 janvier-18 février 2006), [en ligne], disponible sur : www.ateliercardenasbellanger.com/artists/saint_loubert/expo06/commdepr_fra.html (dernière consultation le 16 janvier 2007).

Becks, *20 Years of Beck's Art*, [en ligne], site disponible : www.becks.co.uk/main.html (dernière consultation le 28 novembre 2006).

Brogowski, Leszek, *Trois en un : le non-non-moi*, analyse accompagnant la publication *Stille Geste* d'Hubert Renard en octobre 2000, [en ligne], disponible sur le site des éditions incertain sens : www.uhb.fr/alc/grac/incertain-sens/analyse%20hubert%20renard%203en1.htm (dernière consultation le 23 mars 2007).

Compagnon, Antoine, *Qu'est-ce qu'un auteur? Cours d'Antoine Compagnon*, 2004 [en ligne], site disponible sur : www.fabula.org/compagnon/auteur.php (dernière consultation le 10 octobre 2005).

Concours Grafika, *Résultats 2005*, [en ligne], site disponible sur :
www.infopresse.com/prixgrafika/resultats/2005/?s=cat10
(dernière consultation le 18 novembre 2006)

Drouhin, René, *Des_Frags*, [en ligne], site disponible sur :
<http://desfrags.cicv.fr/> (dernière consultation le 2 février 2007)

Deller, Jeremy, *Unmade Bag*, [en ligne], site disponible sur :
www.jeremy-deller.co.uk/art/jeremy-deller-bag.htm
(dernière consultation le 18 janvier 2007).

Édition incertain sens , *Exposition d'Hubert Renard à la Kunsthalle de Krefeld*, [en ligne],
site disponible sur :
www.uhb.fr/alc/grac/incertain-sens/exposition%20hubert%20renard%20krefeld.htm
(dernière consultation le 23 mars 2007).

Grandmaison, Pascal, *Curriculum vitae*, [en ligne], site disponible sur :
www.pascalgrandmaison.com/HOME_PAGE/INFO/cv_2006/cv_2006.pdf
(dernière consultation le 18 novembre 2006).

Guerrilla Girls, « *Do women have to be naked to get into the Met. Museum ?* », [en ligne],
site disponible sur : www.guerrillagirls.com/posters/getnaked.shtml
(dernière consultation le 23 janvier 2007).

Mandiberg, Michael, *www.afterSherrieLevine.com*, [en ligne], site disponible sur :
www.afterSherrieLevine.com (dernière consultation le 6 décembre 2006).

Mandiberg, Michael, *www.afterWalkerEvans.com*, [en ligne], site disponible sur :
www.afterWalkerEvans.com (dernière consultation le 6 décembre 2006).

Onestarpres, *collection LezZzart*, [en ligne], site disponible sur :
www.onestarpres.com/v2/event.php?id_event=11
(dernière consultation le 20 septembre 2004).

Print Center de Philadelphie, *Imprint Project*, [en ligne], site disponible sur :
www.printcenter.org/imprint/imprint1.html (dernière consultation le 18 janvier 2007).

Printedmatter, [en ligne], site disponible sur : www.printedmatter.org/about/index.cfm
(dernière consultation le 18 janvier 2007).

Sorin, Pierrick, *Liste des œuvres*, [en ligne], site disponible sur :
www.pierricksorin.com/liste.htm (dernière consultation le 19 novembre 2006)

Littérature grise et autres sources

Allain, Patrice, correspondance avec l'auteure, 22 février 2007.

Buschinger, Philippe, « Strictly un-edited by the publisher.
An interview of Christophe Boutin » *One star press's catalogue*, n° 1, 2000.

David, Philippe, correspondance avec l'auteure, 3 février 2007.

FRAC des Pays de la Loire, *commentaire de l'œuvre ukiyo-e de Daniel Dewar et Gregory Gicquel exposée au du 10 mars au 16 avril 2006*, mars 2006.

Jérôme Saint-Loubert-Bié, *correspondance avec l'auteure*, 14 janvier 2007.

Lewis, Dewi, *correspondance avec l'auteure*, 25 février 2003.

Petra Lamers-Schütze, *entretien téléphonique avec l'auteure*, 6 avril 2003.

Sorin, Pierrick, *entretien avec l'auteure*, février 2002.

Sorin, Pierrick, rencontre organisée au Shoe-bar par le CNAM des Pays de la Loire et la Société des amis du musée des beaux-arts de Nantes, le 18 avril 2007.

Crédits des reproductions

1. Lebon, Laurent (sous la dir.), *Dada, catalogue de l'exposition*, Musée national d'art moderne, centre Georges-Pompidou, Paris, 2005, p. 558-559.
2. Lebon, Laurent (sous la dir.), *Dada l'exposition, album*, Musée national d'art moderne, centre Georges-Pompidou, Paris, 2005, p. 22-23.
3. Dada : produits dérivés du centre Georges-Pompidou. © Centre Georges-Pompidou
4. Jérôme Saint-Loubert-Bié, vue de l'installation, exposition *Richard/Dada*, atelier Cardenas Bellanger, janvier-février 2006.
Saint-Loubert-Bié, Jérôme, *Documents*, Paris, atelier Cardenas Bellanger/ école des beaux-arts de Rennes, 2006. © Jérôme Saint-Loubert-Bié.
5. Jérôme Saint-Loubert-Bié, *Kleine Dada soirée* (vue de l'installation), exposition *Richard/Dada*, atelier Cardenas Bellanger, janvier-février 2006.
Saint-Loubert-Bié, Jérôme, *Documents*, Paris, atelier Cardenas Bellanger/ école des beaux-arts de Rennes, 2006. © Jérôme Saint-Loubert-Bié.
6. Jérôme Saint-Loubert Bié, *Gaz Sviz*, (vue de l'installation), exposition *Richard/Dada*, atelier Cardenas Bellanger, janvier-février 2006.
Saint-Loubert-Bié, Jérôme, *Documents*, Paris, atelier Cardenas Bellanger/ école des beaux-arts de Rennes, 2006. © Jérôme Saint-Loubert-Bié.
7. Jérôme Saint-Loubert Bié, *1930/1919 et 1919/1930*, exposition *Richard/Dada*, atelier Cardenas Bellanger, janvier-février 2006.
Saint-Loubert-Bié, Jérôme, *Documents*, Paris, atelier Cardenas Bellanger/ école des beaux-arts de Rennes, 2006. © Jérôme Saint-Loubert-Bié.
8. *Biblia pauperum*, xv^e siècle, British Library, London, Kings MS 5. © Faksimile Verlag Luzern
9. Albrecht Dürer, *Nemesis ou la Bonne Fortune*, c. 1502, taille douce, 332 x 232 mm.
© Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

10. Urbain VIII, *Poemata*, Anvers, Moretus, 1634, in Folio, frontispice dessiné par Rubens et gravé par Cornelius Galle
11. David Teniers, *Le Théâtre des Peintures - Theatrum Pictorium ...* frontispice Anvers, vers 1660. Photo : Sterckx, Marleen © IRPA-KIK - Bruxelles
12. David Teniers, *Le Théâtre des Peintures - Theatrum Pictorium ...* frontispice Bruxelles, réédition de 1684. © bibliotheca Casanatense.
13. Pierre Filliot, gravure d'après *La Dame prenant son thé* de Chardin. © RMN.
14. William Henri Fox Talbot, *Two delicate plant fronds*, Photogenic drawing, vers 1839. 22,8 x 18,3 cm. © Hans P. Kraus, Jr., Inc.
15. Hyppolite Fizeau, *L'Hôtel de ville de Paris*, gravure d'après daguerréotype, dans *Les excursions daguerriennes : vues et monuments les plus remarquables du globe*, publié par Nicolas Paymal-Lerebours, 1841. © Centre des monuments nationaux.
16. William Henri Fox Talbot, *Pencil of Nature*, 1844. © Hans P. Kraus, Jr., Inc.
17. Alexis de Lagrange, Temple hindou moderne, dans Louis Désiré Blanquart-Evrard, *Album Photographique de l'artiste et de l'amateur*, 1851. 2649-451. © getty.
18. Michel-Ange Buonarroti d'après Alexandre CABANEL, 1823 -1889 Procédé Woodbury, épreuves non montées sortant de la presse, 13 x 20 cm. © INRIA, DMF, PARIS 8, musée Goupil, ville de Bordeaux, 1996.
19. Gustave Courbet, *La vague*, 1870, musée d'Orsay, Paris, France. © domaine public.
20. The Eastman Company, Kodak : *you press the button, we do the rest*.
21. El Lissitzky, *Proun 19d*, 1922, Harvard University Art Museums, Busch-Reisinger Museum.
22. Man Ray, *Rayogramme*, extrait de *Les champs délicieux*, 1922, MNAM, Paris. © TMR – ADAGP.
23. László Moholy-Nagy, *photogramme*, 1922, The Art Institute of Chicago, Julien Levy coll., don de Julien Levy et Estate Julien Levy.
24. Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962, 50,8 x 40,6 cm
The Museum of Modern Art, New York ,Purchase and partial gift of Irving Blum.
© The Andy Warhol Foundation for the wVisual Arts, Inc. DACS, London / ARS, New York.
25. Richard Hamilton, *My Marilyn*, 1965, sérigraphie sur papier, 51,8 x 63,2 cm
© Richard Hamilton 2002. DACS, London.
26. Roy Lichtenstein, *Hot dog*, 1964, émail sur tôle, collection du MNAM, Paris.
Photo : P.Migeat. © MNAM © ADAGP, 1999.
27. Dieter Roth, *Dagblegt Bull, Daily Bull*, n° 8, 1961, 3,3 x 3,6 cm
Éditeur Pol Bury & André Balthazar, La Louvrière, Belgique.
Museum of Modern Art Library, New York. © Dieter Roth Foundation, Hamburg
Source : Wye, Deborah et Weitman, Wendy, *Eye on Europe. Prints, Books & Multiples. 1960 to now*, New York, The Museum of Modern Art, 2006.

28. Dieter Roth, *Band7, Bok3b et 3D*, 23 x 17 cm.
Édition Hansjörg Mayer, Londres, Stuttgart, Reykjavik, 1 000 exemplaires
Museum of Modern Art Library, New York. © Dieter Roth Foundation, Hamburg
29. Ed Ruscha, double-page présentant *26 gasoline stations* (page titre et photographies intérieures).
Pages issues du catalogue *Ed Ruscha photographe. Exposition, Jeu de Paume, Paris du 31 janv. au 30 avril 2006*, Göttingen (Allemagne), Steidl, Paris, édition du Jeu de Paume, 2006, p. 92-93.
© Whitney Museum of American Art
30. Jacques Prévert, *La cérémonie propriétaire. Place blanche*.
31. Marcel Duchamp, *Fountain*. Photo d'Alfred Stieglitz.
The Blind Man n° 2, page 4. Éditeurs : Henri-Pierre Roche, Béatrice Wood et Marcel Duchamp, New York, mai 1917.
© The University of Iowa 2007. Tous droits réservés. The International Dada Archive.
32. Publicité pour 3M Super 77, 2003. © 3M
33. Kasimir Malevitch, Cimaise suprématistes de l'exposition « O,10 » avec le carré noir sur fond blanc, déc.1915-janv.1916, Saint-Petersbourg. © Flammarion, 2003.
34. Denis Oppenheim, *Reading Position for Second Degree Burn*, 1970, photographie couleur, 60 x 50 cm
35. Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967. © Richard Long
36. Fulton, Hamish, *Slioch Hilltop Cairn/Circling Buzzards*, 1980. Photograph on paper 118,1 x 87,0 cm. © Hamish Fulton
37. Christo and Jeanne-Claude, *Running Fence, Sonoma and Marin Counties*, Californie, 1972-1976
Photo : Wolfgang Volz. © 1976 Christo
38. Michael Heizer, *Isolated Mass/ Circumflex*, 1968, 36,5 x 36 x 30,48 m.
Commande de Robert Scull. Photo : Micheal Heizer. © Micheal Heizer
39. Pages issues de Fraser, Marie, « Lutte et vertige de la démocratie », in *Parachute* n° 111, Montréal, juillet, août, septembre 2003, p. 24--25.
Œuvre de Jana Sterbak, *From Here to There*, vidéo, 2003. © Jana Sterbak / MACM
40. Pages issues de Lamarche, Bernard, « Le monde à 35 centimètres de hauteur », dans *ESSE arts et opinions*, n° 50, p. 60-61. Œuvre de Jana Sterbak, *From Here to There*, vidéo, 2003. © Jana Sterbak / MACM
41. Pages issues du programme du musée des beaux-arts de Nantes, janvier-avril 2004.
Œuvre de Jana Sterbak, *From Here to There*, vidéo, 2003. © Jana Sterbak / MACM
42. Sophie Calle, *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2000.
Sophie Calle, *Gotham Handbook, New York mode d'emploi (Double-Jeux, Livre VII)*, Arles, Actes Sud, 1998.
Sophie Calle, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003.

43. Sophie Calle, double-page intérieure de *Suite vénitienne*
Sophie Calle, *À suivre : Préambule, Suite vénitienne, La Filature (Double-Jeux, Livre IV)*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 84-85.
44. Sophie Calle, *Douleur exquise : j – 9*, Arles, Actes Sud, 2003.
45. Produits dérivés de Jnf productions, *Les Nymphéas* de Monet en parapluie et magnet.
© Jnf Productions
46. Boutique du Museum of Fine Arts of Boston, août 2006.
47. Keith Haring, *Pop Shop Poster*, 1986, encre sur papier, 56 x 76 cm.
Photographe : Andrea O'Brien, photo prise lors de l'exposition Art et Commerce au Tampa Museum of Art, Tampa, Floride, 2006. © Estate of Keith Haring
48. Keith Haring : flipbook, *Untitled (Bar/Dog)*, 1984. © Estate of Keith Haring
49. Martin Parr, *Common Sense*, Stockport, Dewi Lewis Publishing, 1999. © Martin Parr/ Magnum
50. Martin Parr, *Point d'ironie* n° spécial *Common Sense*, Paris, Agnès b, avril 1999.
© Martin Parr/ Magnum
51. Annette Messenger, *Point d'ironie* n° 5, Paris, Agnès b, avril 1998. © Annette Messenger
52. Annette Messenger, *Point d'ironie* n° 5, Paris, Agnès b, avril 1998. © Annette Messenger
53. General Idea, *Imagevirus* (Posters), 1989. © General Idea
54. Récupération du *LOVE* (1966) de Robert Indiana.
Programme pour Atari, par David H. AHL, 1976
55. Arnaud Théval : autocollants de *Répliques*. © Arnaud Théval, 2006
56. Arnaud Théval : Pallissades de *Répliques* à La Garenne Lemot, 240 x 350 cm chaque panneau
Courtoisie de l'artiste. © Arnaud Théval, 2006
57. Arnaud Théval : *L'Affolement des Dianes* (salle de jeu avec PLV). Courtoisie de l'artiste
© Arnaud Théval, 2006
58. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919. Mine de plomb sur une reproduction de *La Joconde*,
19,7 x 12,4 cm. Collection particulière
© Succession Marcel Duchamp / ADAGP, Paris 2005
59. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q. (rasée)*, 13 janvier 1965. Carte à jouer collée sur papier.
Alan Koppel Gallery
60. *La nouvelle renaissance*, publicité parue dans *Le Monde*, mai 2004. Lentschener, Philippe,
La nouvelle renaissance, Paris, Cherche midi, 2003. Couverture : Benoit Raynert
Publicité dans *Le Monde*, mai 2004.
61. Guerilla Girls, *First they take away a woman's right to choose. Now there censoring art*, 1991.
300 x 700 cm. Affiche présentée dans dix emplacements de New York.
© Public Fund Art. New York.

62. Alphone Daudet, *Le Petit chose*, Paris, Livre de Poche, 1962,
et André Maurois, *Climats*, Paris, Livre de Poche, 1966.
63. Détail de *Chez la modiste* d'Edgar Degas pour *Au bonheur des dames* d'Émile Zola
Collection Thyssen-Bornemesca, Lugano. Photo : © Hubert Josse
Zola, Émile, *Au bonheur des dames*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980.
64. Têtes de faunes (1948) de Pablo Picasso pour *Le livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera
Collection particulière © S.P.A.D.E.M., 1987.
Kundera, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985.
65. Détail de *Les épines rouges* d'Odilon Redon pour *En rade* de J.K. Huymans.
Collection particulière. Photo : Jean Axelle Brunelle
Huymans, J.-K., *En rade*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1984.
66. Autour d'un point de Frantisek Kupka pour *Critique de la raison pure* de Kant.
Musée national d'art Moderne. Photo : Bulloz ©ADAGP, 1987
Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, Flammarion, 1987.
67. *Pressentiment complexe* de Kasimir Malevitch pour *L'Image interdite* d'Alain Besançon.
Musée Russe, Saint-Petersbourg
Besançon, Alain, *L'Image interdite*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1994.
68. *Architecture polyphonique* (1940) de Paul Klee pour *Signification et vérité* de Bertrand Russell
The Saint Louis Art Museum. Photo : Artephtot/Ziolo. © ADAGP, 1990.
Russell, Bertrand, *Signification et vérité*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1969.
69. Rembrandt, *Le Docteur Faustus*, vers 1652. Eau-forte, pointe sèche et burin. 210 x 160 mm
Épreuve sur papier japon doré. © BNF, Estampes, Rés. Cb-13a
70. Richard Long, pages intérieures de *Piedras*, Ministerio de Cultura and The British Arts Council,
Madrid, 1986. © Richard Long.
71. Raynald Drouhin, capture écran du site : <http://desfrags.cicv.fr/> (18 juin 2007).
© Raynald Drouhin
72. Pascal Grandmaison, *Reproductions, Reproductions-idées, Idées*, Chicoutimi, Séquence, 2004.
Le livre ouvert est *Reproductions-idées*. © Pascal Grandmaison
73. Sherrie Levine, « *After Walker Evans* », 1981. © Sherrie Levine
74. Messenger, Annette, *Fa(r)ces*, Paris, Seuil, collection LezZzart, 2003. © édition du Seuil
75. pages intérieures de *Fa(r)ces* d'Annette Messenger.
Messenger, Annette, *Fa(r)ces*, Paris, Seuil, collection LezZzart, 2003. © édition du Seuil
76. Barbara Kruger, couverture du *Printed Matter Catalogue 1984-1985 : books by artists*
© *Printed Matter*

77. Bouteilles Beck's avec étiquettes (de gauche à droite) de Tim Head, Damien Hirst et Rebecca Horn.
 Tim Head (born UK 1946), 1992, sérigraphie, pièce référencée E. 311-2005, don de Gill Saunders
 Damien Hirst (born UK 1965), 1995, offset, pièce référencée E.867-2003, don de Edwina Sassoon par le biais de Friends of the V&A
 Rebecca Horn (born Germany 1944), 1994 offset, pièce référencée, don de Riikka Kuittinen. © V&A Museum
78. Gilbert & George *WE*, 1987, © Gilbert & George. <http://www.becks.co.uk/main.html>
79. Julian Opie, *1996-present*, autocollants, sac, cartes postales, magnets, couverture de livre dimensions variables. The Museum of Modern Art, New York, don de l'artiste et de Alan Christera Gallery, Londres 2006. © Julian Opie
80. Arnaud Théval, magnets *Vestibule*, 2006. © Arnaud Théval
81. Arnaud Théval, plaques *Vestibule*, 2006. Courtoisie de l'artiste. © Arnaud Théval,
82. Lawrence Weiner, *Having from Time to Time a relation to : van tijdt tot tijd in een relatie staan tot*, 1973. Amsterdam, Art & Project. Catalogue 10 x 20,8 cm. 300 exemplaires
 Photo : Jean-Luc Planchet
83. Gilbert & George, *Oh ! The Grand Old Duke of York*, Lucerne, Kunstmuseum, 1972, catalogue 21 x 29,7cm. Photo : Jean-Luc Planchet
84. Douglas Huebler, *November 1968*, New York, Seth Seiglaub, 1969
January 5-31, 1969, New York, Seth Seiglaub, 1968. Photo : Jean-Luc Planchet
85. *July, August, September 1969*, New York, Seth Sieglaub, 1969, catalogue, 21,5 x 27,8 cm.
 © ASPC in NMWB
86. Hubert Renard, *Stille Gesten*, l'exposition. Photo : courtoisie de l'artiste. © Hubert Renard
87. Hubert Renard, le livre *Stille Gesten*, Rennes, Éditions Incertain-sens, 2001. © Hubert Renard
88. Jérôme Saint-Loubert-Bié, *Documents*. Paris, atelier Cardenas/école des beaux-arts de Rennes, 2006. © Jérôme Saint-Loubert-Bié
89. Jérôme Saint-Loubert-Bié, *Film und Foto* (2001) dans *Documents*. Paris, atelier Cardenas/école des beaux-arts de Rennes, 2006. © Jérôme Saint-Loubert-Bié
90. *No foot last night* : double page parue dans *O2* et vignettes.
 Association Vidéozarts et la Zoogalerie, Nantes, 2002.
91. Guerilla Girls, *The Guerilla Girls Conscience of the Art World. Do Women have to be naked to get into the Met. Museum ?* © 1989, 1995 Guerrilla Girls.
92. Félix Gonzales-Torres, *Untitled 1991*, affiche, coin 31-33 Second avenue et East 2nd Street, Manhattan. Projet 34 : Félix Gonzales-Torres, 16 mai au 30 juin 1992.
 Tel qu'installé pour le Museum of Modern Art, New York. Photo : Peter Muscato
 © The Felix Gonzales-Torres Foundation

93. *Anita*, 2 millions de héros ordinaire : campagne publicitaire, affiche.
© Institut national du cancer, 2006.
94. Barbara Kruger, *Surveillance is their busy work*, 1985. Affichage à Melbourne, Australie
© Museum of Modern Art
95. Mark Titchner, *I WE IT*. Gloucester Road Underground Station, Londres, 2004
Installation commissionnée par Platform for Art, London Underground.
©Mark Titchner/ London Undergraound Limited.
96. Philippe David, *Hypocrite*, Montréal, août 2005. © Philippe David
97. Hélène Girard, *Autels particuliers (1/4)*, 2006. Courtoisie de l'artiste. © Hélène Girard
98. Barbara Kruger, sac *I shop therefore I am*, photolithographie, Kölnischer Kunstverein, Cologne
Don de Kölnischer Kunstverein, 1996. Tirage : 9000. Museum of Modern Art, New York
99. Jérémy Deller, *Untitled (bag)*, 2003, sac plastique, 45 x 35 cm.
Don de Gill Saunders, V& A Museum. © Jérémy Deller/ V& A Museum
100. Franco B, *Bag for life*, 2002, sac plastique, 53 x 45 cm (incluant la poignée).
Don de Gill Sanders, V& A Museum. © Franko B/ South London Gallery
101. James Mills, *Imprint Project*, 2002. Goblet, page dans *Inquirer Magazine*, affichage sur abribus,
affichage sur panneau publicitaire. The Print Center, Philadelphia
102. Dottie Attie, *Imprint Project*, 2002. Goblet, page dans *Inquirer Magazine*, affichage sur
abribus, affichage sur panneau publicitaire. The Print Center, Philadelphia
103. John Coplans, *Imprint Project*, 2002. Page dans *Inquirer Magazine*, affichage sur abribus,
affichage sur panneau publicitaire. The Print Center, Philadelphia
104. Kerry James Marschall, *Imprint Project*, 2002. Goblet, page dans *Inquirer Magazine*, affichage
sur abribus, affichage sur panneau publicitaire. The Print Center, Philadelphia

Index des noms propres

Cet index est composé des principaux noms propres
que l'on retrouve dans le corps de la thèse.

- Adorno, T.S. 11, 18, 83, 85, 89-96, 113, 216, 236
Agnès, B. 173
Albers, J. 176
Alloway, L. 97
Anscombe, G. 221, 225
Arago, F. 38-39, 42
Artschwager, R. 307
Attie, D. 311-312
Barthes, R. 222-223, 244-245
Baskerville, J. 35
Baudelaire, C. 18, 69-70, 74, 216
Bauhaus 78-80, 176
Baxandall, M. 146
Bayard, H. 38-39, 42-43
Bazaine, J. 243
Beardsley, M.C. 223-226
Beck's 272-274
Beckett, S. 91-92
Belin, B. 54, 61
Benjamin, W. 10-12, 18, 68, 74-75, 81-96,
103-104, 115, 178, 213, 213, 316-317, 319
Berenson, B. 273
Benveniste, E. 114-115
Berchtold, C. 46, 50
Bewick, T. 35
BGL 109
Binkley, T. 13, 18, 114-116, 121-124, 246
Blanquart-Ervard, L.-D. 42-43, 70
Bocher-Lenoir, N. 235
Boltanski, C. 173
Bosse, A. 31
Botticelli, S. 40, 135, 145
Boudon, P. 143, 203
Boutin, C. 270-271
Braun (éditeur) 44, 47, 70-73
Bréaud, O. 146
Brecht, B. 81, 89, 91, 168
Brogowski, L. 220
Buren, D. 286, 288, 296
Cage, J. 16, 237, 239
Calle, S. 152, 158-161
Casanova, F. 146
Chardin, J.S. 34-35, 167
Chevreul, M.E. 51-52
Christo 150-151
Closky, C. 139
Coca-Cola Light 274
Collingwood, R.B. 221-222
Compagnon, A. 221
Coplans, J. 311-312
Courbet, G. 74-75
Couturier, E. 258
Croce, B. 221
Daguerre, L.-M. 38-40
Danto, A. 122, 239
David, P. 303-304
Debord, G. 194, 303
Deforge, Y. 276, 277
Degas, E. 76, 166, 179, 197
Delacroix, E. 75
Delleaux, O. 182, 298, 309
Deller, J. 309-310

Dickie, G. 13-14, 18, 114-116, 121-127, 219
 Dilthey, W. 220-221
 Drouhin, R. 264-266
 Duchamp, M. 8-9, 13-14, 92, 115-117, 120-123, 138, 151, 176, 190, 193, 202, 207, 239, 263, 268, 291
 Ducrot, O. 114, 163, 170
 Dufrenne, M. 172, 220, 222-223, 245
 Dürer, A. 9, 31, 34
 During, E. 215
 Duve, T. de 13, 18, 114-121, 124, 219
 Eastman, G. 45, 49, 76
 Éluard, P. 9
 Faucheux, P. 196-197
 Fellows, S. 179
 Fenton, S. 311
 Filiou, R. 168
 Finlay, I.H. 286
 Fizeau, H. 40
 Fluxus 236
 Foucault, M. 164
 Fourmentaux, J.-P. 264-267
 Franco B. 309
 Fraser, M. 153-154, 157, 257
 Freund, G. 71
 Fulton, H. 148-150
 Gamble, J. 36
 General Idea 178, 180-183
 Genette, G. 13, 18, 96, 103-104, 106-113, 146
 Gerstner, C. 176
 Gervereau, L. 57, 95-96
 Gilbert & George 173, 273, 286, 309
 Gillot, C. 48, 50
 Gonzales-Torres, F. 28, 299-305, 321
 Goodman, N. 13-14, 18, 96, 103-107, 111-116, 123-124, 172
 Godmer, G. 154, 157
 Goupil (maison) 40, 44, 70-71
 Grandmaison, P. 28, 267-268
 Greenberg, C. 243
 Guerrilla Girls 192, 299-300
 Hamilton, R. 96-99
 Haring, K. 165, 168-169, 235
 Haskell, F. 157, 259
 Heinich, N. 128-129, 145, 167
 Heizer, M. 148, 150-151
 Herschell, J. 38
 Higgins, D. 279
 Hirst, D. 262, 272
 Hoheland, M. 174
 Holt, N. 148
 Horkheimer, M. 18, 83, 89-90, 216
 Huchinson, P. 148
 Huebler, D. 287-288
 Husserl, E. 16, 19, 226-227, 238, 240, 246-252, 280
 Indiana, R. 183
 Ingres, D.A. 74
 Internationale situationniste 162, 193
 Ives, F. 50-51
 Jnf productions 165-167, 278
 Kant, E. 198
 Khatchadourian, H. 225
 Kattnig, C.. 233
 Klein, R. 226, 247, 249-250, 252, 256
 Klietsch, K. 49-50
 Koons, J. 168
 Kosuth, J. 137, 288, 322
 Krauss, R. 263-264
 Kruger, B. 272, 302, 308
 Kunard, A. 174-175
 Kupka, F. 198
 La Joconde 9, 138, 189, 190, 191, 192, 202, 291
 Laborde, L. de 18, 69-70, 216
 Lamarche, B. 154, 157, 257
 Lamers-Schütze, P. 235
 Laroche, Y. 230-232
 Larousse 207, 235
 Léger, F. 264
 Le Gray, G. 18, 69, 74, 216
 Levine, S. 268, 314
 LeWitt, S. 288, 306, 322
 Lewis, D. 170, 264
 Lichtenstein, R. 96-99, 138
 Linné, C. 141, 249
 Lissitzky, E. 76
 Long, R. 148-149, 261, 286, 288
 Maddox, R. 45
 Magnum 173, 175, 206, 232, 264
 Malevitch, K. 76, 147, 198
 Malraux, A. 33, 66, 109, 205
 Mandelbaum, M. 17, 217-218
 Margolis, J. 238-240
 Mariette, P.-J. 32, 35

Marshall, K. J. 311
 Marti, V. 311
 Martin, B. 286
 McCurry, H.O. 130
 Messenger, A. 28, 173, 178, 180-182, 270
 Mills, J. 311-312
 Miles, R. 28, 262
 Millet, J.-F. 76, 134
 Moeglin-Delcroix, A. 260-261, 277, 286, 288
 Moholy-Nagy, L. 10, 12, 79-80, 87, 263
 Mondrian, P. 264
 Monet, C. 131, 166, 278
 Moretus, B. 32
 Moulin, R. 317-318
 Murgia, P. 231-232
 Museum expressions 179, 305
 Nadar, F. 74
 Naked, F. 64
 Nègre, C. 46, 50
 Ness, G. 64
 Nièpce, C. 37-38
 Noll, A.M. 64
 Obrist, H.U. 173
 Oldenburg, C. 168
 Opie, J. 280
 Oppenheim, D. 148-149
 Paik, N.J. 63
 Parr, M. 170-172, 232, 264
 Paymal-Lerebours, N. 39
 Picasso, P. 72, 77, 145, 166, 197, 264
 Peirce, C.S. 138
 Pilto, C. 181
 Platon 68, 255-256
 Poinso, J.-M. 146-147, 296
Point d'ironie 170, 173-175, 180-182, 264, 270
 Poitevin, A. 46-48
 Prescht, P. 46
 Prévert, J. 109-110
 Print Center 311-312
 Printed Matter 272, 306
 Proudhon, P.J. 74, 82-83
 Rancière, J. 159, 201, 255
 Ray, M. 77-78, 80, 166, 176, 268
 Recanati, F. 245, 259
 Recht, R. 284
 Redon, O. 197
 Rembrandt 104, 203-204
 Renard, H. 287, 289-290
 Réunion des Musées Nationaux 132, 165, 259
 Rioux, C. 230-231
 Robert, G. 211-213
 Rosch, E. 140-142
 Roth, D. 101-102
 Rubel, I. 52
 Rubens, P.P. 32-34
 Ruscha, E. 101-102, 264, 306
 Ruskin, J. 157
 Saia, M.-C. 231
 Saint-Loubert-Bié, J. 8-9, 138, 190, 291-292
 Saunders, G. 28, 262
 Schaeffer, J.-M. 156
 Schraenen, G. 168, 285
 Serra, R. 274
 Sieglaub, S. 287, 288
 Sorin, P. 241
 Souches-Dagues, D. 227
 Spoerri, D. 176
 Steiglitz, A. 14
 Sterbak, J. 108, 152-157, 257
 Talbot, H. F. 38, 41-43, 45, 50, 70
 Taschen 207, 235, 291
 Téniers, D. 33-34, 283
 Théval, A. 184-188, 236, 278, 280-282, 294, 307
 Tiberghien, G. 148, 151
 Titchner, M. 303
 Todorov, T. 163, 170
 Vaneigem, R. 193
 Vasarely, V. 170, 176-178
 Vautier, B. 168
 Visscher, E. de 237
 Vostell, W. 63
 Warhol, A. 96-98, 170
 Weiner, L. 173, 270, 277, 285, 288
 Weissberg, J.-L. 266-267
 Weitz, M. 243
 Wimsatt, K.W. 223-226
 Wittgenstein, L. 114, 139, 217
 Wöflin, H. 284
 Wolman, G.J. 194
 Woodbury, W.B. 47
 Wye, D. 279
 Youle, C. 286

Annexe 1

Entretiens

Hans-Ulrich Obrist et Carrie Pilto
Co-fondateur et chargée d'édition du *Point d'ironie*.

Nathalie Bocher-Lenoir
Directrice du service iconographie chez Larousse

Petra Lamers-Schutze
Éditrice chez Taschen

Bevis Martin & Charlie Youle
Artistes

Voici quatre des entretiens que nous avons eu. Ils sont ceux pour lesquels nous avons pris le temps d'établir une transcription ou un texte sous une forme un peu plus officielle. Ils sont transposés ici tels que nous les avons retranscrits à l'époque. Les réponses, qui sont parfois incomplètes, parfois télégraphiques, correspondent aux notes que nous avons prises lors de l'entretien. Seul l'entretien de Charlie Youle et Bevis Martin prend ici la forme du texte.

Hans-Ulrich Obrist et Carrie Pilto
Co-fondateur et chargée d'édition du *Point d'ironie*

Entrevue du 14 janvier 2003, 14 h 30, durée 50 minutes

Cet entretien a été réalisé afin de discuter de la publication du Point d'ironie et de nous faire une réelle idée des intentions derrière cette publication. Nous avons indiqué les interventions particulières de Carrie Pilto. Souvent le dialogue se menait à deux voix, dans l'échange et la poursuite par l'un des phrases de l'autre. Nous avons joint à la suite de cet entretien la liste des publications de Point d'ironie. On retrouve des extraits de cet entretien notamment en section II - 5.3.2.

Quelle est l'idée derrière le *Point d'ironie* ? Donner un accès à un document papier ? Diffuser de l'art ? S'agit-il d'un accès à tous ou distribution dans des milieux *a priori* ouverts et même initiés à l'art ?

Né d'une discussion d'abord entre Boltanski et Obrist, tous les deux avaient envie de faire une publication qui permette d'exposer dans d'autres réseaux que le réseau muséal. Sortir de ce cadre. Ils avaient aussi envie de faire un projet de publication à très grande échelle.

Ils sont donc allés voir Agnes b avec qui ils ont monté le projet sous la forme de Point d'ironie.

C'est offert comme un espace d'exposition

Quels sont les lieux que vous privilégiez pour la distribution ? Faites-vous affaire avec un distributeur particulier ou la charge de celle-ci vous appartient-elle ?

Nous utilisons un système de réseaux, c'est-à-dire que l'on envoie à une personne une centaine d'exemplaires et cette personne se doit de les distribuer comme bon lui semble, dans les endroits qui lui semblent pertinents.

Nous avons un réseau de base, une liste de base (École des beaux-arts, musées, boutiques Agnès b) à laquelle s'ajoute le réseau de l'artiste. « Les artistes viennent avec leur réseau. »

Cependant certains artistes, comme Hanna Darboven, n'envoient pas leur réseau à Point d'ironie, ou alors d'autres ont un tout petit réseau.

Parfois on utilise aussi le réseau de distribution de revues (Inrockuptibles...), on publie 30 000 exemplaires en plus que l'on insert dans les revues. On parasite les revues.

Faites-vous des envois à des particuliers ? à des collectionneurs ?

Au début jamais, maintenant parfois (et p-e de + en + ???), il y a quelques exceptions.

Épuisez-vous les stocks dans la distribution ? Quel est le nombre d'exemplaires distribués ? Vous dites 100 000 imprimés mais les distribuez-vous tous ?

C'est selon les exemplaires, en fonction du moment — si c'est lié à une manifestation comme la documenta — et en fonction du réseau de l'artiste.

Pourquoi avoir choisi le nombre de 100 000 exemplaires ?

C'est pas toujours 100 000, c'était le nombre de départ, un nombre arbitraire, ok mais qui faisait plus gros que 90 000.

Pour la Documenta XI, vous avez tiré au-delà de 100 000 exemplaires par numéro, est-ce que cette variation – augmentation – était exceptionnelle ou vous ajustez le nombre en fonction des situations se rattachant à la publication des Point d'ironie ?

Au total 1,2 millions d'exemplaires ont été envoyés à la Documenta. Il y avait les numéros faits en collaboration avec elle plus d'anciens numéros. Seulement, malgré cela, il nous en a manqué, nous n'en avons pas eu assez.

Y a-t-il des dates fixes de tombée à chaque année ?

On essaie de sortir 5-6 numéros par an mais cela varie en fait. Certaines années on en publie 3, d'autres 7.

Comment s'effectue le choix des artistes auxquels vous faites des propositions ?

- artistes déjà bien connus
- artistes ayant une certaine approche

C'est une discussion entre Carrie, Agnes b et moi.

C'est souvent parce que le médium qu'ils utilisent nous intéresse, on pense que cela pourrait être intéressant dans la forme du Point d'ironie.

On ne se limite toutefois pas à des plasticiens, on demande aussi à des cinéastes, des écrivains, des architectes, des urbanistes, notre premier numéro, Jonas Mékas, était d'ailleurs un cinéaste.

Pilto (suite à l'entrevue) : on a beaucoup d'artistes des années 70. Des peintres nous ont proposé de faire un Point d'ironie mais on trouve que le médium papier n'est pas adapté pour la peinture, nos impressions ne sont pas très bonnes, notre papier n'est pas beau, il est « cheap ».

Avez-vous eu des propositions ?

En général c'est nous qui allons chercher les artistes, les propositions qu'on nous a faites ne nous ont souvent pas parues intéressantes. Le résultat est meilleur, il y a peut-être plus de recherche que lorsque c'est une proposition.

Des artistes reviennent : Gilbert & George Boltanski (p-e parce qu'il est à l'origine du projet), qu'est-ce qui a motivé leur retour ?

C'est parce qu'on les aime bien. Ce sont nos amis et leur travail s'y prête bien.

Généralement on ne fait pas revenir les artistes.

Finalement on a beaucoup de règles qui ont leurs contre-règles.

(la réponse est demeurée évasive)

Quel est le rôle des « hors série », ont-ils la même publication, la même distribution ?

Le premier Hors-série, était un hommage que Boltanski voulait rendre à James Lee Byars suite à son décès.

Ensuite, c'était soit parce que l'on faisait de plus petits tirages, une page plutôt que deux, soit parce qu'il y avait un contexte très spécifique, par exemple une exposition.

La production de t-shirts vendus par Agnès b entre-t-elle dans la même démarche ou est-ce là vraiment une action indépendante des Points d'ironie ?

Il n'y a aucun lien. Il arrive peut-être des « coïncidences » mais Point d'ironie, comme chacun des projets d'Agnès b, est totalement indépendant.

Comment est financé la publication et la distribution des exemplaires ? À part Agnès B, est-ce qu'il y a d'autres soutiens financiers ?

Seulement Agnès b.

Les artistes sont-ils rémunérés, touchent-ils des droits d'auteur sous une forme quelconque ?

Oui, l'équivalent de 12 000 francs (soit, environs 1 846 euros).

Du point de vue légal, l'artiste demeure-t-il propriétaire des droits de sa production et des images qu'il propose à Point d'ironie ?

*Oui, sauf un ou deux artistes qui ont donné à Agnès b leur travail.
L'artiste reprend aussi son matériel.*

Beaucoup de numéros accompagnent des manifestations artistiques (la Documenta) ou des expositions, pourquoi ce choix d'accompagner des expositions ?

- est-ce une façon de contrecarrer le marché des produits dérivés en offrant du « gratuit » fait par l'artiste lui-même ?
- est-ce pour établir une distinction entre la publication et le geste « gratuit » de la création ?

*On essaie d'éviter d'accompagner des expositions ou autres manifestations pour éviter de faire le travail d'un catalogue. En général on préfère le geste gratuit, mais on a quelques exceptions.
En général, ce que les artistes ont à présenter est toutefois différent d'un catalogue.*

Quelle liberté est accordée aux artistes ?

Je pense entre autres aux numéros d'Annette Messager et de Gilbert & George.

Elle est entière.

À propos du numéro d'Annette Messenger, connaissez-vous le pourquoi de son choix de faire un numéro plutôt « publicitaire », répétant en image un déjà-là, faisant référence directement à son exposition ? ... Annette Messenger a pourtant eu une production « imprimée » avec sa collectionneuse.

Ce n'est pas une publicité, c'est une frise. Ok elle reprend des éléments qui sont dans son expo mais ils sont présentés différemment. Il y a un travail de réflexion fait sur cette présentation.

Pilto : à l'époque il n'y avait pas de catalogue d'Annette Messenger. Effectivement, elle a eu un travail imprimé mais peut-être qu'elle était à ce moment-là dans l'esprit de l'exposition.

Son numéro de Point d'ironie a aussi été utilisé comme un papier peint.

À propos des numéros de Gilbert & George, ils ont eux aussi utilisé le cadre publicitaire, encore plus évident, dans le cas de leur premier numéro que Annette Messenger. Est-ce que c'est dû à une mécompréhension ou bien c'est vraiment lié à un désir de leur part ? Je n'ai pas vu le deuxième numéro (sauf les images sur Internet) mais la publicité de l'exposition à Athènes est-elle incluse dans le numéro comme pour leur premier numéro ?

La pub fait partie intégrante de leur travail. C'est eux qui la conçoivent.

Pour Gilbert & George l'art est conçu comme étant « art for all », inclure la pub dans leur Point d'ironie est donc logique avec leur démarche.

Autrement dit, était-ce un choix personnel de faire un travail de publicité d'une exposition ?

Oui.

Et dans le cas de cet accompagnement (publication + manifestation), les numéros ne deviennent-ils pas des appendices à des œuvres déjà-là plutôt qu'être de réels espaces de création ?

N'y a-t-il pas un risque, dans cette diffusion « parallèle » de limiter la création dans l'espace proposé ?

C'est le risque mais ce n'est généralement pas ce qui se passe.

Souvent les artistes vont plus loin que l'expo. Cherchant à faire plus, ils regardent le travail des autres, ils regardent le travail de mise en scène de leur expo et à partir de là, ils se servent du Point d'ironie comme un espace personnel.

Pilto : certains artistes, surtout au début, se sont souciés du caractère éventuellement publicitaire que pourrait avoir Point d'ironie.

Comment fonctionne le travail de « mise en page », de « mise en forme » ?

Les artistes arrivent-ils avec les matériaux de base et on construit, on établit la mise en page à partir de là ou les artistes arrivent avec un produit « fini » dont il ne reste que les « finitions » à exécuter ?

C'est selon les artistes, soit la maquette est déjà faite, soit ils nous donnent quelques indications (une artiste a même donné à Carrie Pilto sa maquette et ses indications inscrites sur une serviette de table). Pour certains artistes, il ne reste plus qu'à envoyer à l'impression, ils remettent un CD où tout est fait. C'est souvent en fonction de la maîtrise qu'ont les artistes des technologies. Le matériel retourne par la suite en général à l'artiste.

N'y a-t-il pas risque de contradiction entre l'œuvre de l'artiste à laquelle on attribue une « valeur marchande » et le Point d'ironie comme un geste artistique « gratuit ». N'y a-t-il pas risque de récupération et que le Point d'ironie devienne seulement un objet publicitaire pour l'artiste ?

Parfois les œuvres sont reprises, réutilisées, réexposées ailleurs. On observe un recyclage, une retransformation des images. Elles sont d'autres fois publiées dans d'autres revues.

Entre autres, Hans-Peter Feldmann a présenté dans Buche, un livre d'artiste où il fait une compi-

lation de ses œuvres, son numéro de Point d'ironie (mise en abîme de l'artiste par l'artiste). Il y présente une version froissée de son numéro.

Avez-vous eu des refus ? Le *Point d'ironie* (repro papier) étant un *medium* trop éloigné de leur travail.

Non mais il y a des réponses qu'on a dû attendre longtemps, comme Lawrence Weiner et aussi d'autres qui repoussent depuis longtemps parce qu'ils manquent de temps (Lewis (?), Godard).

J'ai noté que la galerie du Jour est éditeur et distributeur des livres de Martin Parr et de ses photos et cela m'a amené à me demander si vous situez plutôt votre démarche du côté de celle d'un galeriste ou plutôt d'un « éditeur », au sens large. Forme de sponsoring, de mécénat ?

Il n'y a aucun lien entre la galerie du Jour et Point d'ironie, notre travail est indépendant.

Le cas de Parr est un cas rare.

Pilto : au départ Agnès b a été abordée comme une mécène mais la tournure qu'a pris le projet résulte d'une réelle discussion entre elle, Obrist et Boltanski.

Je participe à un colloque en mai et j'ai l'intention d'aborder l'idée du réseau qui a pu se bâtir à partir du livre *Common Sense* de Parr et du développement de publications ou expositions annexes.

Seulement, je n'ai pas vu autrement que sur Internet le numéro de Martin Parr, pouvez-vous m'expliquer comment les images étaient détachables ?

Il y avait de petites perforations entre les images

Le lancement du livre était au même moment que le début de l'expo, est-ce que vous savez dans quel ordre les choses ont été pensées, si l'expo a suivi le projet du livre (c'est de qu'écrivait l'éditeur), si les deux ont été pensés ensemble ou si à l'inverse, le livre a suivi le projet de l'expo ?

Il faudrait demander à l'artiste. Je ne sais pas. Mais je ne crois pas.

Avez-vous eu l'impression que la publication du *Point d'ironie* de Martin Parr a aidé à la diffusion de son livre ?

Il faudrait demander à l'artiste.

Qu'est-ce que l'impression de l'art sous forme papier (livres, posters, revues, etc.) peut apporter à l'univers du visuel, pensez-vous que cela contribue à faire passer l'histoire de l'art à une histoire des images ?

Des historiens de l'art (plutôt anglophones ou allemands) pensent qu'il faut parler d'une histoire des images de façon plus globale, elle doit être interdisciplinaire. L'histoire de l'art n'est qu'un domaine dans l'univers de l'image.

Pour finir : Avez-vous eu des échos, des retours qui pourraient m'intéresser ?

Carrie Pilto : Cameron Jamie a dit à Carrie Pilto que la proposition du Point d'ironie avait complètement changé sa façon de travailler, il est pour l'instant obsédé par l'idée du papier.

Liste des publications de *Point d'ironie*
Du numéro pilote au numéro de février 2007

- Mekas, Jonas, *Point d'ironie*, n° pilote, Paris, Agnès b, mai 1997.
 Grigely, Joseph, *Point d'ironie*, n° 1, Paris, Agnès b, juin 1997.
 Boltanski, Christian, *Point d'ironie hommage à James Lee Byars*, n° hors série, Paris, Agnès b, septembre 1997.
 Gilbert & George, *Point d'ironie*, n° 2, Paris, Agnès b, octobre 1997.
 Gordon, Douglas, *Point d'ironie*, n° 3, Paris, Agnès b, novembre 1997.
 Streeruwitz, Marlene, *Point d'ironie*, n° 4, Paris, Agnès b, février 1998.
 Messenger, Annette, *Point d'ironie*, n° 5, Paris, Agnès b, avril 1998.
 Weiner, Lawrence, *Point d'ironie*, n° 6, Paris, Agnès b, mai 1998.
 Boltanski, Christian, *Point d'ironie*, n° 7, Paris, Agnès b, juillet 1998.
 Hasegawa, Itsuko et Graham, Dan, *Point d'ironie*, n° 8, Paris, Agnès b, septembre 1998.
 Orozco, Gabriel, *Point d'ironie*, n° 9, Paris, Agnès b, décembre 1998.
 Lévêque, Claude, *Point d'ironie*, n° 10, Paris, Agnès b, janvier 1999.
 Feldmann, Hans-Peter, *Point d'ironie*, n° 11, Paris, Agnès b, mars 1999.
 Parr, Martin, *Point d'ironie*, n° hors série, Paris, Agnès b, avril 1999.
 Korine, Harmony, *Point d'ironie*, n° 12, Paris, Agnès b, mai 1999.
 Ohanessian, Antoinette, et Negri, Toni, *Point d'ironie*, n° 13, Paris, Agnès b, juillet 1999.
 Bourgeois, Louise, *Point d'ironie*, n° 14, Paris, Agnès b, octobre 1999.
 Bruly Bouabré, Frédéric, *Point d'ironie*, n° spécial, Paris, Agnès b, janvier 2000.
 Horn, Roni, *Point d'ironie*, n° 15, Paris, Agnès b, février 2000.
 Billingham, Richard, *Point d'ironie*, n° 16, Paris, Agnès b, mai 2000.
 Giorno, John et Rondinone, Ugo, *Point d'ironie*, n° 17, Paris, Agnès b, octobre 2000.
 Trockel, Rosemarie, *Point d'ironie*, n° 18, Paris, Agnès b, décembre 2000.
 Price, Cedric, *Point d'ironie*, n° 19, Paris, Agnès b, février 2001.
 Zhen, Chen, *Point d'ironie*, n° 20, Paris, Agnès b, mars 2001.
 Hains, Raymond, *Point d'ironie*, n° 21, Paris, Agnès b, juillet 2001.
 Gilbert & George, *Point d'ironie*, n° 22, Paris, Agnès b, septembre 2001.
 Hirschhorn, Thomas, *Point d'ironie*, n° 23, Paris, Agnès b, octobre 2001.
 Friedman, Yona, *Point d'ironie*, n° 24, Paris, Agnès b, décembre 2001.
 Rawanchaikul, Navin, *Point d'ironie*, n° spécial, Paris, Agnès b, janvier 2002.
 Barney, Matthew, *Point d'ironie*, n° 25, Paris, Agnès b, juin 2002.
 Boltanski, Christian, *Point d'ironie*, n° 26, Paris, Agnès b, juin 2002.
 Darboven, Hanne, *Point d'ironie*, n° 27, Paris, Agnès b, juin 2002.
 Raqs Media Collective, *Point d'ironie*, n° 28, Paris, Agnès b, juin 2002.
 Glissant, Edouard, avec Les périphériques vous parlent, *Point d'ironie*, n° 29, Paris, Agnès b, novembre 2002.
 Closky, Claude, *Point d'ironie*, n° 30, Paris, Agnès b, juin 2003.
 Ono, Yoko, *Point d'ironie*, n° 31, Paris, Agnès b, décembre 2003.
 Gette, Paul-Armand, *Point d'ironie*, n° 32, Paris, Agnès b, janvier 2004.
 Hors-série (32 bis), *Point d'ironie*, n° spécial, Paris, Agnès b, janvier 2004.
 Parreno, Philippe, *Point d'ironie*, n° 33, Paris, Agnès b, avril 2004.
 Foucault, Michel, *Point d'ironie*, n° 34, Paris, Agnès b, septembre 2004.
 Friedman, Yona, *Point d'ironie*, n° 35, Paris, Agnès b, octobre 2004.
 Spero, Nancy, *Point d'ironie*, n° spécial, Paris, Agnès b, avril 2005.
 Dean, Tacita, *Point d'ironie*, n° 36, Paris, Agnès b, mai 2005.
 Ruscha, Ed, *Point d'ironie*, n° 37, Paris, Agnès b, juin 2005.
 McGinness, Ryan, *Point d'ironie*, n° 381, Paris, Agnès b, janvier 2006.
 Prince, Richard, *Point d'ironie*, n° 39, Paris, Agnès b, avril 2006.
 Hirst, Damien, *Point d'ironie*, n° 40, Paris, Agnès b, septembre 2006.
 Hains, Raymond, *Point d'ironie*, n° 41, Paris, Agnès b, novembre 2006.
 Buche, Tobias, *Point d'ironie*, n° 42, Paris, Agnès b, février 2007.

Nathalie Bocher-Lenoir
Directrice du service iconographie chez Larousse

Entretien du 2 avril 2003

Cet entretien téléphonique a été réalisé afin de délimiter le rôle des grandes maisons d'édition dans la sélection des œuvres reproduites. Des extraits de cet entretien sont repris en section III - 6.3.1.

Avec quelles banques d'images faites-vous affaire ?

Toutes mais peut-être en particulier la Réunion des musées nationaux.

Lorsque vous préparez la publication d'un livre, à moins que l'auteur et l'éditeur n'aient une idée précise des œuvres qui doivent illustrer son livre, comment s'effectue le choix des œuvres ?

Le cas des livres d'art est particulier. Les auteurs sont en général des « sommités » dans leur domaine et, en fonction de leur propos, il ont des demandes bien précises.

Le travail se fait généralement entre l'auteur l'éditeur et nous.

Vous arrive-t-il de modifier les demandes d'illustrations de l'auteur ?

Il nous arrive de faire des propositions à l'auteur parce que nous avons les images sous la main ou parce que les images demandées par l'auteur proviennent de musées étrangers dont les droits sont trop chers ou les œuvres difficiles à obtenir.

Il arrive aussi parfois que les iconographes, qui ont en général une très bonne connaissance du domaine sur lequel porte le livre, proposent à l'auteur d'autres images sur le sujet.

Vous arrive-t-il d'avoir des difficultés à obtenir certaines œuvres ?

Parfois les ayants droit bloquent et dans ces cas, c'est plus difficile.

Les tarifs de droits de reproduction vous posent-ils certains problèmes ?

Oui dans certains cas. Pour les œuvres dans le domaine public : lorsqu'elles sont dans des musées étrangers. Cela peut être trop cher, les délais peuvent être longs et la procédure trop compliquée.

Pour les œuvres encore régis par les droits d'auteur (artiste vivant ou mort depuis moins de 70 ans), il peut y avoir des blocages.

Pour la couverture, qu'est-ce qui motive le choix de l'illustrer par une œuvre ? et comment s'effectue le choix de cette œuvre ?

Lorsqu'un livre est dans le registre historique, on choisit une scène pertinente à l'histoire.

Le choix peut aussi être graphique, parce qu'associé à une période, à un style.

Avez-vous acquis des droits de reproduction (sans limite) sur certaines œuvres ?

Dans les années 1970, les musées ont ouverts leurs portes et ont permis de faire des prises de vues des collections permanentes et temporaires. On s'est donc constitué un fond d'archives photographiques pour lesquelles les droits à payer sont maintenant minimes.

Pensez-vous que les banques d'images sont responsables d'un tri (un appauvrissement ?) fait sur les images reproduites ?

Je dirais qu'on tourne en rond dans notre bassin culturel global. J'ai déjà eu cette discussion avec une éditrice de la collection Beaux-Arts. Je dirais que ce sont environ les mêmes deux mille œuvres qui sortent toujours.

On peut aussi faire la loi des 80/20. C'est souvent dans ce type de proportions qu'on exploite nos archives. 80 % venant de chez nous, 20 % venant d'ailleurs. Ce ne sont pas là des chiffres absolus mais je crois que ça doit tourner autour de ça.

Il y a aussi le fait qu'une parution appelle une parution. Un prof va voir telle reproduction et il voudra parler de cette dernière ou la revoir, etc. [C'est l'idée du] patrimoine mondial.

Pour les encyclopédies ou les dictionnaires, gardez-vous en général dans les différentes parutions (nouveau livre ou réédition) la même image pour un même artiste ou un même mouvement ?

Cela dépend et c'est aussi selon le budget et le sujet. Lors de la création d'un nouveau dictionnaire, si le sujet est nouveau, si on a du budget, on va essayer de faire une nouvelle recherche. Autrement dit, si on a de la latitude, on va essayer d'être novateur.

Lorsqu'au contraire on a des contraintes budgétaires, ce qui est généralement le cas, on va essayer de reprendre ce qui a déjà été fait ailleurs ou proposé dans les ouvrages précédents.

Petra Lamers-Schutze
Éditrice chez Taschen

Entretien du 5 avril 2003

Cet entretien téléphonique a été réalisé afin de délimiter le rôle des grandes maisons d'édition dans la sélection des œuvres reproduites. On en retrouve des extraits à la section III - 6.3.1.

Comment s'effectue vos choix éditoriaux, c'est-à-dire, qu'est-ce qui motive votre choix de faire une publication sur tel ou tel artiste. (Le coût des droits de repro ont-ils un rôle à jouer dans ces choix ?)

Taschen est différent des autres éditeurs.

Au départ on avait conçu différentes séries. Entre autres la Basic Art Séries qui était une des premières séries de Taschen. On voulait éditer ce qui intéresse le grand public, avec une volonté de développer un intérêt pour les artistes les plus connus.

Mais on a aussi développé d'autres livres, par exemple le livre sur Leonardo qui est l'un de nos plus beaux, pour le choix, les détails et l'intégration du texte et de l'image.

Aujourd'hui, l'intérêt qui se développe chez Taschen est d'essayer de faire des ouvrages les plus complets possibles, des catalogues raisonnés, comme l'est le livre sur Leonardo.

Mais on essaie toujours d'être grand public et donc, certaines œuvres (surtout des esquisses ou croquis) ne trouveront pas leur place parce que pas assez explicatives dans l'ensemble du livre.

Pour Leonardo il était difficile de tout présenter, de faire un véritable catalogue raisonné.

Souvent Taschen fait un choix parce qu'un propos lui plaît.

Comment s'effectue le choix du format (livret de cartes postales, livre, collection icons, etc.)

Le choix du format est très difficile.

Au départ on a choisi des formats pour des séries, il fallait donc envisager l'ensemble des livres pouvant y être publiés. On choisissait donc le format au plus grand usage, mais il fallait que l'espace feuille/contenu soit rentable.

Depuis trois ans Taschen laisse de côté les séries pour s'adapter au livre, au sujet.

On a aussi un travail de réédition de livres bibliophiles et, dans ces cas là, on reprend le format original.

Pour Leonardo, le format est tiré d'un cabinet d'études du XVII^e siècle. C'est un peu un choix casuel si on veut.

Lorsque vous préparez la publication d'un livre, à moins que l'auteur n'ait une idée précise des œuvres qui doivent illustrer son livre, comment s'effectue le choix des œuvres ?

C'est en général l'auteur qui choisit ce qu'il va présenter. C'est lui qui connaît le mieux son sujet.

Il arrive parfois que l'éditeur propose des œuvres qui devraient être insérées dans le livre.

Parfois Taschen – qui suit de très près toutes ses éditions – modifie (ou propose) lui aussi le choix des images.

Vous arrive-t-il de modifier les demandes d'illustration de l'auteur pour des raisons de difficulté d'accès aux droits de reproduction de l'œuvre ?

Oui, quand il y a impossibilité d'accès.

Comment se négocient les droits de reproduction ?

Avec la Fogue bit Kunst (pour l'Allemagne), ADAGP (France), les musées, etc.

Avez-vous plutôt tendance à utiliser des œuvres qui sont tombées dans le domaine public ? Si oui, pourquoi ?

Non. Le coût n'est de toute façon pas beaucoup moindre parce qu'il nous faut payer des droits de reproduction pour les « ektachromes » des musées.

Sur Leonardo, les droits d'illustration nous ont coûtés plus de 100 000 €.

C'est d'ailleurs parfois plus économique de faire des publications sur des artistes.

En fait, je dirais que pour Taschen, de savoir qu'il y aura un enthousiasme de la part du public, suffira pour motiver l'édition d'un sujet.

Vous arrive-t-il d'avoir des difficultés à obtenir certaines œuvres ?

Oui, on essaie d'éviter les pertes de temps, si on voit que c'est trop long, trop difficile, on laisse tomber. Aux États-Unis les droits sont extrêmement chers, cela nous limite un peu.

Les tarifs de droits de reproduction vous posent certains problèmes ?

Oui, par exemple, on voulait éditer dans la collection Basic Artist un livre sur Keith Haring. Au départ c'était inaccessible puis, l'estate a changé les termes du contrat mais il demeurait tellement compliqué — il fallait payer des droits tous les quatre mois, etc. — c'était trop lourd pour Taschen alors on a abandonné la publication.

Vous est-il arrivé de ne pas pouvoir publier les œuvres de certains artistes pour des raisons de droits d'auteurs ?

Oui, lorsque c'était vraiment trop cher ou trop compliqué.

Pour la couverture, qu'est-ce qui motive le choix de l'illustrer par une œuvre ? et comment s'effectue le choix de cette œuvre ?

L'œuvre de la couverture doit être bien choisie car c'est elle qui aura le plus de visibilité.

D'autres maisons font trois ou quatre propositions à leur équipe du marketing qui en choisit une.

Chez Taschen, c'est M. et Mme Taschen qui font le choix de la couverture, qui choisissent l'œuvre qui sera présentée.

Avez-vous acquis des droits de reproduction (sans limite) sur certaines œuvres ? En France dans années 1970, il y a eu une ouverture des musées pour la reproduction des œuvres, avez-vous profité de cela pour vous faire une banque d'images ?

*Non, on a des images qui sont déjà digitalisées, cela limite le temps d'échange mais il faut quand même repayer les droits pour les utiliser dans un nouveau projet.
On n'a pas de « banque d'images » constituée.*

Avec quelles banques d'images faites vous affaire ? Principalement ?

Seulement pour leurs propres publications, sinon on fait affaire avec les musées.

Pensez-vous que les banques d'images sont responsables d'un tri (un appauvrissement ?) fait sur les images reproduites ?

La qualité de reproduction est très importante pour le lecteur.

(Je pensais à un appauvrissement par le choix, comme dans des livres du type *d'Art at the turn of the new Millenium...*)

Art at the turn of the new Millenium : c'est l'auteur qui a fait les propositions d'artistes. On n'a pas choisi les images parce qu'elles étaient disponibles — on n'a pas eu un traitement de l'image pour une image — mais comme représentante d'œuvres bien précises.

D'ailleurs souvent les artistes sont tellement contents d'apprendre qu'on veut les inclure dans un de nos livres, parce que cela va leur faire une très bonne pub, qu'ils nous en accordent les droits pour cette publication.

Autrement, sur l'idée de choix, lorsqu'on fait des petits livres synthétiques, il y a effectivement un choix qui se fait, on essaie de proposer l'essentiel. C'est l'auteur qui va indiquer ce qui selon lui a plus de pertinence pour le spectateur. Dans les critiques raisonnées, il n'y a pas cette question du choix, du tri.

Comment envisagez-vous le rôle qu'entretient l'édition de livres d'art à l'histoire de l'art et à la vulgarisation de celui-ci ?

On essaie toujours d'avoir un auteur qui est reconnu sur le sujet, qui a déjà eu plusieurs publications « scientifiques » sur l'artiste ou le sujet.

L'important c'est de trouver un « professeur » qui soit ouvert à la vulgarisation. --- Il est important de transmettre les valeurs culturelles de l'art --- Pour un scientifique, c'est peut-être plus difficile de mettre sa connaissance sur un sujet de façon captivante pour un public général, qui ne connaît pas forcément le sujet.

Il est donc très difficile de trouver un auteur qui soit capable de vulgariser et de comprendre cette idée de vulgarisation.

Frank Zöllner de l'université de Leipzig a bien réussi cet exercice.

...

En gros, transposé à l'image : si l'auteur est vraiment connaisseur de son sujet et qu'il a bien compris l'idée de vulgarisation, il essaiera de choisir des images qui parleront bien au public.

Bevis Martin & Charlie Youle

Artistes

Ce texte reprend en grande partie l'entretien que nous avons eu avec Bevis Martin et Charlie Youle le 8 janvier 2007. Il avait dans un premier temps été écrit pour être inséré dans le sous-chapitre sur le catalogue (section III - 7.2.3.), d'où le fait qu'il n'ait ni introduction, ni conclusion. Nous avons finalement décidé de mentionner en note le travail de ces artistes et de présenter, ici, le texte écrit suite à l'entretien.

[...]

Pour revenir aux exemples de catalogues mis en place par Bevis Martin & Charlie Youle, deux d'entre eux représentent un travail collectif spécifiquement fait dans le but de l'édition du catalogue mais en relation avec des expositions auxquelles ils participaient (*Rain & Tears* qui a eu lieu à Borderline à Nantes en décembre 2004 et *IO* l'été 2006). Deux autres correspondent à des commandes faites à Bevis Martin par les organisateurs d'événements pour lesquels il était pourtant extérieur au départ (Malakoff 2004 organisé par le collectif La Valise de Nantes³⁷ et *Nouvelles Impressions* publié à l'occasion de *Beauté Afrique* au Lieu Unique de Nantes, d'octobre 2004 à janvier 2005³⁸). Chacun de ces quatre exemples est singulier bien qu'il relève d'une façon de travailler somme toute récurrente. En effet, Bevis Martin & Charlie Youle développent dans leur travail le parti pris de la collaboration, un travail qu'ils ont développé non seulement à travers l'imprimé mais aussi lors de l'« édition » d'une cassette *New Opportunities for Focused Listening* (nouvelles opportunités pour une écoute attentive), publiée lors de l'exposition *Contact* au Lieu Unique de Nantes du 15 octobre au 30 décembre 2005³⁹. Pour eux, l'« objet devient un espace de rassemblement qu'ils peuvent ensuite redistribuer, redonner à plusieurs⁴⁰ ». Le choix de l'objet se fait en fonction du rapport qu'on en a dans notre vie sans pour autant en faire un élément de fétichisme. « Le livre est un objet fermé qu'il faut ouvrir, il amène une succession d'images qui demande une attention particulière. La consultation d'un livre s'inscrit dans

³⁷ Voici comment Frédéric Emprou, membre du collectif La Valise présente le projet : Au printemps 2004, le collectif « réunira quatre artistes (Michelle Naismith, Alice Rétorré, Nicolas Mihlé, Jean Gaudin) qui pourront proposer projets et travaux plastiques au sein d'une trame simple. Le choix reste définitivement ouvert et les possibles excitants. LE nœud de l'affaire — faux prétexte — est la réalisation d'un prototype de jardin pour handicapé ou personne à mobilité réduite. Un groupe de travail comprenant une ergothérapeute, un horticulteur, un paysagiste et un jardinier travaillera à la conception de l'objet. En parallèle, les artistes présenteront leurs dispositifs et pièces qui, pour la plupart, évolueront aux alentours du quartier Malakoff. » (extrait d'un article paru dans la revue *303 Arts, Recherches et Créations*, n° 80, 2004 et repris dans le catalogue).

³⁸ Les artistes invités étaient : Aïcha Aïdara, Samta Benyahia, Zoulikha Bouabdellah, Cheick Diallo, Sokey Edoh, Pélagie Gbaguidi, Assefa Gebrekidan, Bill Kouélany, Michèle Magéma, Malam, Cheick Niass, Louis-Marcel Azieman Wanoumi.

³⁹ Avec cette édition, il s'est posé pour eux une inversion quant à la problématique d'exposition. En effet, l'objet étant entièrement autonome en dehors du principe d'exposition, ils ont eu du mal à trouver une façon qui lui permettrait de trouver sa place dans *Contact*. Contrairement aux productions mises en place sous la forme du témoignage, l'exposition était un supplément. L'œuvre est la cassette, non pas le dispositif de présentation.

⁴⁰ D'après leurs propos recueillis lors d'un entretien le 8 janvier 2007.

un temps, un temps de lecture.⁴¹ » La cassette de son côté est liée à une expérience toute personnelle et au rapport que lui a entretenu toute une génération, celle des artistes qui sont aujourd'hui dans la jeune trentaine (le walkman, la musique dans sa chambre, les compilations de ses morceaux préférés). « Nous voulions proposer une expérience d'écoute personnelle, ce que permet la cassette.⁴² » De plus, pour écouter une cassette aujourd'hui, un effort est nécessaire puisque nous n'avons plus tous un magnétophone à notre portée. Un moment spécial s'installe donc pour celui qui veut s'adonner à l'écoute de *New Opportunities for Focused Listening*.

Ce sont toutefois plus spécifiquement les catalogues de *Rain & Tears*, la participation aux catalogues de *Malakoff 2004* et de *Beauté Afrique* qui nous intéressent. L'un parce qu'il est révélateur du déplacement qui s'opère dans la réalisation de catalogues par Bevis Martin & Charlie Youle, les deux autres parce qu'ils en montrent les limites et qu'ils nous renvoient aux attentes ordinaires auxquelles le catalogue (et les artistes) est confronté.

La première exposition comportait en fait deux volets et s'échelonnait sur deux fin de semaines : l'un, une exposition des artistes eux-mêmes, l'autre, suite à leur invitation, l'exposition de quatre artistes anglais (Edward Cotterill, Thomas Dartnall, George Longly, Matthew Smith) et d'un personnage nantais (DMIG). Pour le catalogue, Bevis Martin & Charlie Youle ont demandé aux artistes d'envoyer des dessins ou collages originaux. Lors de la mise en page, ils ont tenté de donner au catalogue un aspect fanzine pour coller avec l'« enthousiasme fou » et le caractère « bric-à-brac » du lieu de l'exposition⁴³. Ils ont donc travaillé à l'élaboration d'une publication au format A4 plié en deux, photocopiée en noir et blanc et agrafée. Sur chacune des pages, et afin de donner une unité globale au catalogue, les deux artistes ont par ailleurs ajouté des petits dessins. Concevant le catalogue comme un travail collectif et refusant que l'on puisse renvoyer à l'autorité de l'artiste lorsque le travail de ces derniers est déjà une récupération (car tous travaillent à partir du détournement d'images trouvées), ils n'ont généralement pas établi, selon la norme, de lien direct entre la contribution d'un artiste et son nom. Les artistes sont simplement indiqués sur la dernière page avec en supplément les mentions : « cutting director » – Charlie Youle et « sticking co-ordinator » – Bevis Martin.

Le choix de faire un catalogue devait selon eux permettre de relier les deux pans de l'exposition mais il permettait aussi de déplacer l'exposition jusqu'en Angleterre afin que les artistes invités (qui n'avaient pas pu venir) ne soient pas complètement isolés. Ainsi retrouve-t-on, même si la réalisation du catalogue n'est pas dans le sillon du catalogue ordinaire, le caractère du témoignage comme une énonciation qui s'installe avec cette intention de créer la marque d'un événement.

Les deux autres exemples qui nous intéressent étaient conçus de la même façon, du moins à leur origine : Bevis Martin & Charlie Youle ont pris le parti de proposer aux artistes de collaborer avec eux à la mise en place du catalogue en leur demandant un travail original. Seulement, dans les deux cas, ils ne réussirent pas à rassembler tous les artistes autour de leur idée. La publication pour *Malakoff 2004*⁴⁴ amena Bevis Martin & Charlie Youle à présenter les éléments visuels ou textuels⁴⁵ que leurs ont proposés le collectif et les différents artistes. Cependant, tout n'était pas un travail spécifiquement

⁴¹ Youle, Charlie, d'après propos recueillis le 8 janvier 2007.

⁴² D'après propos recueillis le 8 janvier 2007.

⁴³ « Bordeline était une sorte de fantôme de galerie mais son résultat est complètement bric à brac » (d'après propos recueillis lors d'un entretien le 8 janvier 2007).

⁴⁴ Le projet *Malakoff 2004* consistait en un dispositif évolutif dans lequel le collectif La Valise avait invité différents artistes (, , , Bevis Martin & Charlie Youle – pour la confection du catalogue) à se pencher sur la destruction de tours d'habitation dans le quartier Malakoff de Nantes.

⁴⁵ Des textes explicatifs de la démarche de certains ont été produits.

conçu pour le catalogue, une part de ce qui leur avait été donné correspondait précisément à des visuels extraits des œuvres présentées dans le quartier Malakoff (Nicolas Mihlé, Jean Gaudin, Michelle Naismith). Seule Alice Rétorré proposa un travail parfaitement original (*L'homme de Nantes*) bien qu'en relation avec son œuvre présentée à Malakoff (une voiture en terre cuite). De plus, Charlie Youle & Bevis Martin, suivant leur conception du catalogue, n'avaient pas projeté d'attribuer à l'un ou à l'autre des artistes les différentes propositions, comme peut en témoigner la succession des pages sans identification. Seulement, face à une certaine mécompréhension de leur point de vue (il faut dire que leur intervention dans ce catalogue était différente que dans *Rain & Tears*, puisque peut-être un peu moins bien intégrée), ils placèrent tout de même en troisième de couverture les noms des artistes jouxtés de petites icônes renvoyant à leur travail.

Pour *Nouvelles Impressions*, Bevis Martin fut contacté par le Lieu Unique afin de faire leur catalogue de la résidence *Beautés Afriques*, en aval de l'exposition⁴⁶. Reprenant son rôle d'orchestrateur et demandant aux artistes s'ils voulaient faire une proposition originale qu'il mettrait ensuite en page, il se heurta cette fois-ci à un réel conflit de conception. Certains artistes ne comprenaient pas pourquoi ils feraient le travail à sa place : c'était son bouquin et son boulot de faire le catalogue. De même, c'était à lui de produire les images qui allaient y paraître. Bevis Martin, un peu surpris par cette réaction, a finalement accepté d'en revenir à une conception classique d'un catalogue dans lequel on retrouve un texte de présentation puis, pour chacun des artistes présents à l'exposition, un texte et des images des œuvres proposées. Les seuls artistes ayant accepté de jouer au jeu proposé ont des pages et visuels un peu différents.

Pour ce projet, Bevis Martin a été contacté en tant qu'artiste et non simplement pour ses capacités en infographie. Mais cela n'empêche pas que le statut de cette publication demeure ambigu. Pour l'institution, *Nouvelles Impressions* prend le caractère d'un livre d'artistes, comme peuvent en témoigner les indications ajoutées par l'éditeur dans la page de garde⁴⁷, mais l'artiste lui-même ne le croit pas trop. Pour lui, la forme qu'a pris le catalogue et cette impossibilité de collaborer avec les artistes a, au final, peut-être empêché l'objet d'être envisagé en tant qu'œuvre d'art. Il semble pour sa part bien incapable de lui en attribuer le statut.

[...]

⁴⁶ Au final le livre est sorti bien après le début de l'exposition.

⁴⁷ Ils indiquent : « Ce livre d'artistes est édité à l'occasion de la résidence [...] », puis ajoutent plus loin : « Chaque artiste de *beautés.afriques@nantes* était invité à imaginer ses propres pages en lien avec Bevis Martin, artiste britannique installé à Nantes et « metteur en scène » de ce livre d'artistes. (On est en droit de se demander quelle est pour eux la conception du livre d'artiste.)

Publications faites dans le cadre de la thèse

Cette annexe est composée de publications que nous retrouvons partiellement dans le corps de la thèse. Elles sont ici présentées dans leur intégralité.

Entretenez les relations !

Ce texte a été rédigé pour le colloque : Livre d'artiste, l'esprit de réseau organisé par l'université Rennes 2-Haute Bretagne et l'université Paris 1- Panthéon Sorbonne.

Une publication sous la direction d'Anne Moeglin-Delcroix devrait paraître à la fin 2007 dans la Revue d'esthétique.

Nous ajoutons à la suite de cet article le questionnaire qui a été envoyé aux différents exposants de l'événement.

On le retrouve en partie à la section II - 5.3.2.2.

Reproduction : Recréation

Quand l'œuvre prend un caractère équivoque

Cet article a été publié dans « Et Re ! » Recyclage, reprise, retour, La Voix du Regard, n° 18, automne 2005. Le numéro portait sur les pratiques du Re en art

On le retrouve en partie à la section III - 7.2.3.3.

Production-Reproduction, de l'art au graphisme ou inversement chez Moholy-Nagy

Ce texte, qui garde ici son caractère oral, a été présenté le 4 avril 2007 lors d'une journée doctorale organisée par le Centre de philosophie de l'art (CPA, École doctorale de philosophie, Paris I, EA 3562).

La thématique de la journée était : « le discours de l'art : théories et critiques d'artistes »

On le retrouve en partie à la section 1 - 3.2.

Entretenez les relations !

Ce texte a été rédigé pour le colloque : Livre d'artiste, l'esprit de réseau organisé par l'université Rennes 2-Haute Bretagne et l'université Paris 1- Panthéon Sorbonne. Une publication sous la direction d'Anne Moeglin-Delcroix devrait paraître à la fin 2007 dans la Revue d'esthétique. Nous ajoutons à la suite de cet article le questionnaire qui a été envoyé aux différents exposants de l'événement. On retrouve l'article en partie à la section II - 5.3.2.2.

Pratique courante, la mobilisation par l'artiste de son réseau interpersonnel pour assurer la diffusion de son œuvre est un sujet pourtant peu traité dans le milieu artistique. Y verrait-on quelque chose de gênant, parce qu'une œuvre digne de ce nom devrait être capable de faire sa place toute seule dans le monde de l'art ? On a beaucoup parlé du rapport existant entre l'institution et le marché – on songe ici au travail de Raymonde Moulin ou à celui de Howard S. Becker – mais l'artiste, au lieu d'être considéré comme un élément central de la diffusion de l'œuvre, apparaît souvent comme une figure abstraite, qui n'a qu'un rôle secondaire à jouer. Le réseau interpersonnel reste ainsi souvent en marge, comme un élément de peu d'influence face à la force des institutions et du marché. Cependant, il n'y a pas de raison de ne pas aborder cette pratique aujourd'hui répandue. Si l'on excepte le cas de la commande ou de la relation de contrat avec une galerie, il est fréquent que l'artiste contemporain doive assumer la fonction d'agent de marketing pour diffuser ses œuvres et parfois qu'il occupe une place centrale dans le dispositif de diffusion de son œuvre.

Le livre d'artiste y a sa part dans la mesure où sa double appartenance à deux cercles en principe distincts, celui du livre et celui de l'art, l'inscrit dans une pratique du multiple, qui ouvre des possibilités spécifiques de diffusion. L'on se propose d'en observer le processus à travers un exemple précis, le livre *Common Sense* de Martin Parr, en défaisant les mailles du réseau qui fut construit pour la diffusion le livre. Après une brève présentation de l'artiste, il s'agira de dégager la mécanique des relations qui lui ont permis de créer un grand événement autour de son livre *Common Sense*.

Qui est Martin Parr ?

Photographe anglais né en 1952, Martin Parr centre la majeure partie de son travail sur la production d'une imagerie de l'ordinaire et du kitch, en répertoriant ces petites choses de la vie quotidienne qui concernent chacun : ongles vernis, chapeau, bibelot, gants pour le four, téléphone portable, etc., en un mot tout ce qui constitue la culture populaire dans la société de consommation.

Avec la photographie, Parr a trouvé un médium offrant un large éventail de modes de diffusion. Ainsi, en plus de ses expositions de photographies, une part importante de son travail prend la forme de l'imprimé (catalogues, livres d'artiste, cartes postales). Il a aujourd'hui à son actif plus d'une trentaine de publications, tous genres confondus. La possibilité de reproduction qu'offre l'image photographique est largement exploitée par Martin Parr. Il n'a en effet aucun scrupule à présenter dans un projet une image qu'il représentera un peu plus tard dans un autre contexte. Chez lui, du moins pour une partie de son travail, le sens se construit dans la conjonction des images. C'est d'ailleurs probablement une des raisons pour lesquelles il s'est tourné vers le livre d'artiste. En effet, la structure même du livre permet d'organiser différents éléments dans un espace défini par la succession des pages, laquelle contraint la lecture à suivre une certaine logique signifiante. En tant que tout, le livre d'artiste a ceci d'efficace qu'il peut constituer un petit univers autarcique.

Le livre *Common Sense*

Val Williams, dans le livre qu'il a consacré à l'œuvre de Martin Parr, qualifie *Common Sense* de "dictionnaire des années 1990", mais un dictionnaire qui ressemblerait à un thesaurus de "péchés", laissant un arrière-goût de trop gras et de trop sucré, comme si ce concentré d'Occident engendrait à force d'excès le dégoût de lui-même.

L'excès se traduit de plusieurs façons : par la répétition d'objets divers, comme pour en souligner la présence dans notre société — les chiens, les gâteaux et autres sucreries, les saucisses sous toutes leurs formes, etc. —, mais aussi par la mise en évidence de la surenchère dans le mauvais goût, du sur-emballage, des formes d'attachement irraisonné — à la religion, à la Nation — de l'obésité lié à au fast-food, du goût immodéré pour le soleil, etc.

Non seulement Martin Parr pointe les manifestations d'excès dans la société actuelle, mais encore il intercepte à sa façon une violence sournoisement rattachée à notre vie et à nos modes de consommation : la consommation rapide et solitaire, l'amalgame, la fascination pour la richesse. La photographie de couverture est d'ailleurs probablement l'image la plus représentative de sa critique de la perversion consommatrice : une tirelire en forme de globe terrestre que la rouille corrode autour de la fente où l'on insère la monnaie.

Autre trait remarquable de ce livre, mais non le moindre car il impose au lecteur un certain rythme : l'usage fait de la couleur. Très crues, les couleurs viennent souvent mettre en relief l'association entre éléments. Le rouge, le rose, le jaune, le bleu, le turquoise établissent une continuité entre les images et invitent le lecteur à établir des parallèles entre les différentes pages.

Dès sa première édition chez Dewi Lewis Publishing, à Sockport (Grande-Bretagne), en 1999, *Common Sense* fut publié à dix mille exemplaires, chiffre important même si l'on tient compte de la notoriété de l'artiste dans le monde anglo-saxon. En fait, ce tirage s'explique par le fait que Parr a su exploiter à la fois une idée survenue au cours de la préparation de son livre et son appartenance à de bons réseaux pour mettre en place une stratégie événementielle qui permette à son œuvre d'accomplir son caractère reproductible et multiple.

Le projet

Un tel tirage n'a de sens que si l'œuvre rencontre un public important. En effet, la multiplicité d'une œuvre n'a d'intérêt que si elle entre vraiment dans la logique de la rencontre plurielle et variée. Et cette rencontre, c'est avec les spectateurs qui constituent le public qu'elle doit se faire. Mikel Dufrenne, dans sa *Philosophie de l'expérience esthétique*, aborde la création d'un public comme l'un des modes d'action de tout objet esthétique. Mais l'œuvre multiple, grâce à son ubiquité, peut profiter au même moment d'une pluralité (elle aussi démultipliée) de spectateurs. Ainsi, si l'objet esthétique "s'enrichit à mesure que l'œuvre trouve un public plus vaste et une signification plus nombreuse", *a fortiori* l'œuvre multipliée a-t-elle toutes les chances, du moins dans un premier temps, de gagner en "être", pour parler comme Dufrenne. C'est un peu dans l'esprit de recherche d'une telle rencontre entre l'œuvre et le spectateur que le projet de *Common Sense* a pris forme.

En 1998, alors que le travail d'édition de *Common Sense* était déjà commencé, Martin Parr eut l'idée d'organiser une grande exposition qui aurait lieu en même temps, dans une quarantaine de villes de vingt-deux pays à travers le monde. En écho au livre, elle présenterait sensiblement les mêmes photographies : tirages laser surtout et quelques grands tirages argentiques. Afin d'organiser cette exposition, il demanda le concours de Magnum Photo dont il est membre. L'agence était bien placée pour entrer en contact avec une trentaine de lieux et leur demander s'ils seraient intéressés par une exposition de Martin Parr.

À Paris, c'est la galerie du Jour, galerie attitrée de l'artiste en France, qui présenterait l'exposition. Agnès b., propriétaire de la galerie, intéressée par l'idée d'une telle diffusion, informa l'équipe de Point d'ironie dont elle est la principale "sponsor". C'est ainsi que l'équipe proposa à Parr d'accompagner son événement d'un numéro spécial de la publication tiré à cinquante mille exemplaires. D'ordinaire, les numéros de la revue sont tirés à plus de cent mille exemplaires, tirage qui est allé jusqu'à trois cent mille pour des numéros accompagnant la Documenta 11. Point d'ironie est une publication périodique, de format tabloïd, qui se veut "mi-journal mi-affiche", et qui, conçue "dans une idée de dispersion", est mise gratuitement à la disposition du public. Elle est née en 1997 d'une idée de Christian Boltanski et de Hans-Ulrich Obrist, qui, avec l'aide d'Agnès b., a trouvé sa forme finale. Cette publication ne se veut pas un journal sur l'art, mais plutôt un espace de création offert chaque fois à un artiste invité, artiste dont, la plupart du temps, le travail a un rapport à l'imprimé. Bon nombre d'artistes sollicités pour concevoir un numéro ont antérieurement réalisé des livres d'artistes, ainsi de Hans-Peter Feldmann, Annette Messager, Gilbert & George, Paul-Armand Gette, Lawrence Weiner, Michael Gordon, Hanne Darboven et Christian Boltanski lui-même.

Pour son numéro, Parr a choisi de faire un grand poster "vignetable", avec d'un côté une photo de gâteaux en forme de petits cochons roses, et, de l'autre, une grille reprenant soixante-quatre des cent soixante images du livre, en vignettes détachables. Elles permettent de s'affranchir de la forme donnée du poster et de recréer d'autres juxtapositions.

Exploiter son réseau

Voilà donc pour l'exposé d'ensemble du projet. Volontairement, les modalités de la rencontre entre l'œuvre et le public et celles de l'utilisation des relations dans la mise en œuvre de l'événement ont été laissées de côté car elles méritent une attention particulière et une analyse spécifique.

Commençons par rappeler que l'événement a été rendu possible sous cette forme parce que Parr avait dans son cercle de relations des acteurs ayant eux-mêmes accès à des réseaux permettant l'extension du projet : Magnum, Agnès b., Dewi Lewis. Ces relations peuvent être analysées à l'aide de deux références distinctes mais compatibles. Suivant Bourdieu, on dira que le "capital social" de l'artiste est important ou, suivant Granovetter, on dira qu'il a su mettre à profit "la force des liens faibles". Bourdieu parle en termes de "capital" parce que, suivant la métaphore économique, il considère qu'un individu dispose d'un certain nombre d'acquis qui vont lui permettre de bénéficier de différentes formes d'intérêt. Ce capital peut-être, selon Bourdieu, économique, culturel, symbolique et social. Ce dernier, qui nous intéresse plus particulièrement, est défini par le sociologue comme "l'ensemble des ressources actuelles ou potentielles qui sont liées à la possession d'un réseau durable de relations plus ou moins institutionnalisées d'interconnaissance et d'inter-reconnaissance." Il ajoute : "Le volume du capital social que possède un agent particulier dépend de l'étendue du réseau des liaisons qu'il peut effectivement mobiliser et du volume du capital (économique, culturel ou symbolique) possédé en propre par chacun de ceux auquel il est lié."

Ce sont ces mêmes éléments qui ont permis à Parr de créer l'événement *Common Sense*. Le réseau auquel il a affaire directement possède trois branches — l'éditeur Dewi Lewis, l'agence Magnum et la galerie du Jour Agnès b. —, chacune ayant un volume important de capitaux économiques, culturels, symboliques, mais aussi sociaux. À partir de ces trois premières branches se développent de nouvelles ramifications : de Dewi Lewis aux librairies, de Magnum aux galeries, d'Agnès b. à Point d'ironie et à ses différents lieux de distribution (cafés, galeries, musées, boutiques, cinémas), etc.

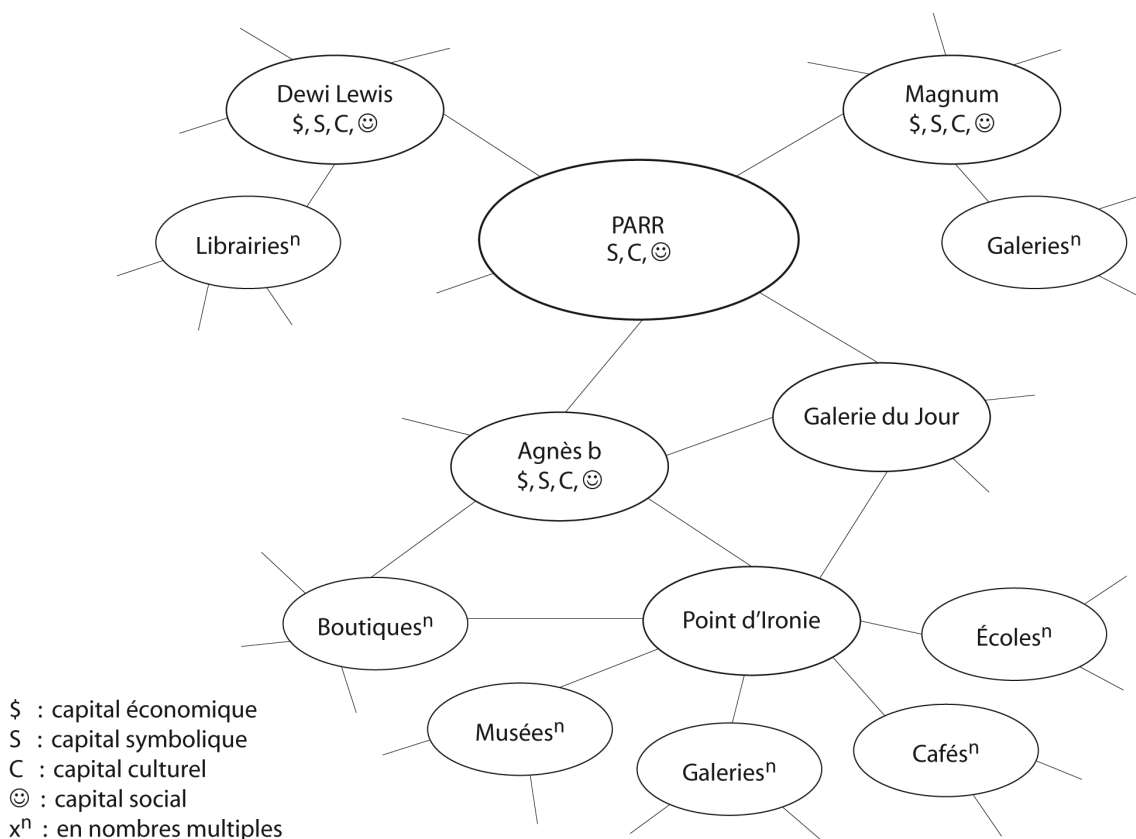


Schéma 1 - Le réseau de Martin Parr

Dans ce schéma, sont indiqués les agents (souvent des institutions) qui ne sont pas forcément individuellement identifiés, mais il suffirait de pousser un peu plus loin la recherche pour s'apercevoir que quiconque a été en contact direct avec le projet, comme Agnès b. par exemple, a fait évoluer le réseau en y ajoutant de ses propres relations.

La force des liens faibles

L'apport par chacun des membres du réseau de Parr de son capital social peut trouver un éclairage supplémentaire dans la "théorie de la force des liens faibles" de Mark Granovetter. Cette théorie, souvent utilisée par l'approche diffusionniste, et plus particulièrement par le courant qui s'attache à la diffusion des nouvelles technologies à travers le réseau social, découle d'une étude menée par Granovetter dans un tout autre milieu, celui du réseau social dans la recherche d'emploi. Il est en effet reconnu que l'on trouve la plupart des emplois grâce à des contacts personnels, contacts qui fournissent l'information sur le travail éventuel et Granovetter observe que, souvent, ce n'est pas à travers les liens forts de son réseau mais plutôt à partir des liens faibles de celui-ci.

Cette théorie s'appuie sur l'idée du réseau auquel appartient un individu ou une communauté et des possibilités de connexion de ce réseau à d'autres réseaux. Un réseau est en effet généralement constitué de liens interpersonnels plus ou moins forts : proches (famille ou amis), voisins, collègues de travail et connaissances. Dans les cas où le réseau est serré, il n'est pas rare de constater que tous les membres sont d'une façon ou d'une autre liés entre eux par des liens forts, c'est-à-dire qu'un grand investissement (temporel, affectif) est mis dans la relation. (Dans le schéma 2, on a deux réseaux — ABCD et EFG — et, dans chacun, les membres sont tous liés entre eux.) Granovetter a ainsi formulé cette hypothèse : les liens forts ont une tendance à enfermer et à être transitifs (si X est lié à Y et que Y est lié

à Z, alors X sera lié à Z), comme le sont les liens que l'on peut observer dans un clan. Pour parvenir à entrer en contact avec d'autres réseaux, il faut qu'à partir d'un premier réseau s'établisse un pont vers un deuxième réseau et c'est là que le rôle du lien faible l'emporte sur celui du lien fort. Le lien faible correspond grosso modo à la relation qu'entretient un des membres du réseau avec un individu non lié aux autres membres de ce même réseau. (Dans le schéma, le lien faible qui permet d'atteindre un autre réseau est le lien entre D et E.)

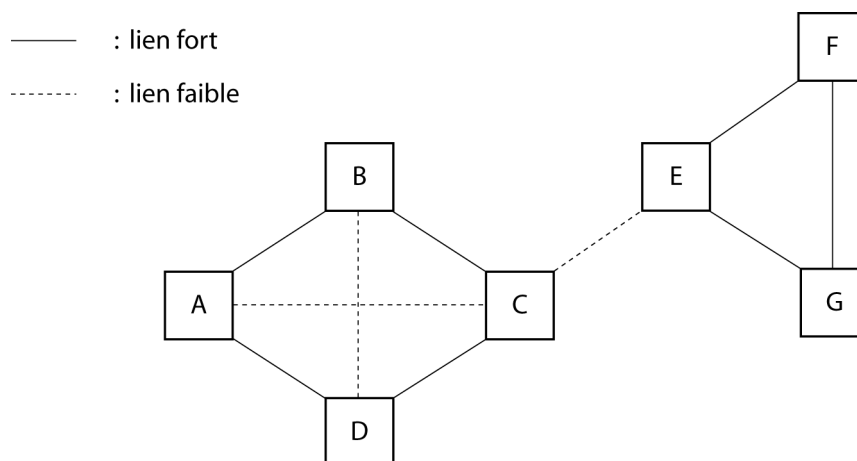


Schéma 2 - Deux réseaux : liens forts, liens faibles et pont entre les réseaux

Il peut à l'intérieur d'un même réseau exister des liens faibles (BC), mais si les individus de ces relations entretiennent chacun des liens forts avec les mêmes individus, ces liens faibles ne constitueront pas des ponts réels (dans le schéma, BC est un lien faible mais AB, AC sont des liens forts, de même que DB et DC). Il arrive aussi assez souvent que l'on constate qu'entre deux réseaux il existe plus d'un pont potentiel.

En résumé et pour ramener ce qui précède à la question de la diffusion (car peu importe ce qui est diffusé, *Common Sense* ou l'information concernant les emplois), on dira que la diffusion atteindra un plus large éventail de personnes et parcourra une plus grande distance sociale si elle suit les liens faibles au lieu des liens forts. C'est à travers eux que les idées, les influences, les informations circulent de réseau en réseau. Ils permettent un échange avec l'extérieur.

Les liens faibles de Parr

Dans le domaine de l'art, pour ce qui est de la diffusion auprès d'un public, le réseau agit comme point de départ. Un artiste peut toujours chercher à diffuser son œuvre dans son propre réseau, celui-ci, souvent déjà au fait de son travail, ne pourra l'encourager que dans une mesure limitée. Par contre, si l'un des membres du réseau ou l'artiste lui-même entretient des relations sous forme de liens faibles, il sera alors éventuellement possible d'accéder, par ces ponts, à d'autres réseaux. Dans le cas de Martin Parr, c'est suivant cette logique que, délibérément ou non, s'est faite la diffusion de *Common Sense*. En effet, si l'on regarde de plus près la constitution de l'ensemble des relations qui lient Parr au public, on s'aperçoit que chacune des ouvertures vers un public différent est établie par un lien faible.

Le premier cercle du réseau de Parr s'établit autour des trois acteurs clés, précédemment identifiés : Dewi Lewis, Magnum, la galerie du Jour avec Agnès b. Si l'on suit la définition de Granovetter, les liens entre Parr et ces derniers étant professionnels seront considérés, comme faibles parce qu'ils ne

sont pas *a priori* transitifs et qu'ils représentent un investissement mesuré en temps et en émotion. Pourtant, on pourrait être tenté de les identifier comme liens forts étant donné l'importance qu'ils ont dans le travail de Parr. Néanmoins, bien que cette importance corresponde à l'assertion selon laquelle les projets ayant le plus de succès sont ceux dont les "individus-inventeurs" sont connectés aux acteurs qui maîtrisent les marchés, elle ne peut déterminer la force des liens qui les unissent.

C'est donc bien sous le signe du lien faible qu'il faut observer ces premiers contacts dont les relations vont permettre à *Common Sense* d'atteindre d'autres réseaux, d'autres publics. Ainsi, à partir de Dewi Lewis, *Common Sense* peut accéder à un réseau de libraires car, même si le livre accompagne l'exposition, pour que les dix mille exemplaires soient vendus, il faut aussi qu'il suive d'autres circuits. À partir de Magnum, il peut accéder à un réseau de galeries et autres espaces d'exposition car, en dehors des quelques lieux contactés par Parr, c'est Magnum qui a fait la recherche de la plupart des lieux pouvant accueillir l'exposition.

Mais à partir de la galerie du Jour d'Agnès b., l'accès à un autre réseau est un peu moins direct et un peu plus complexe. Résumons la situation : Parr, ayant en tête son projet d'exposition, a contacté la galerie du Jour. Mise au courant du projet, Agnès b. s'est tournée vers *Point d'ironie* avec lequel elle entretient un lien fort. *Point d'ironie*, intéressé par le projet, est entré en contact avec Parr (lien faible) pour lui proposer la publication d'un numéro qui accompagnerait l'exposition et le lancement du livre. Les cinquante mille exemplaires de ce numéro ont par la suite été distribués dans deux réseaux bien précis : celui des lieux d'exposition trouvés par Magnum et celui de *Point d'ironie*, comprenant une quarantaine de pays et deux cent quatre-vingt douze adresses, allant des boutiques Agnès b. à des écoles, des cafés, des espaces d'exposition divers (dont éventuellement les lieux trouvés par Magnum) en passant par quelques personnes contacts chargées d'effectuer elles-mêmes la redistribution. On peut donc conclure qu'en grande partie, les liens de ce réseau sont faibles.

Il reste à mentionner un dernier acteur dans ce réseau global qui mène à la rencontre du public. Il apparaît en de multiples occasions, plusieurs des membres du réseau l'ayant sollicité de leur côté. Cet acteur, bien que polymorphe, peut se ramener à un même ensemble, la presse. Il n'est pas besoin d'insister sur l'importance de son rôle dans la diffusion d'un événement. On peut imaginer quel renfort elle a pu apporter à la diffusion au niveau local de cet événement qui se voulait mondial. En effet, pour chacune des quarante-trois villes, c'était au lieu d'exposition lui-même d'organiser à destination des instances locales la promotion de la manifestation qui prendrait place en ses murs. À travers communiqués et invitations, chaque institution concernée a ainsi contacté son réseau local (milieu artistique de la ville, adhérents et presse) dans l'espoir que l'événement ferait parler, certes de l'artiste, mais surtout du lieu.

Les relations entre les formes

Mais le réseau de *Common Sense* ne s'est pas uniquement construit sur un ensemble de relations interpersonnelles. Resté sous sa forme livresque, *Common Sense* n'aurait jamais pu atteindre un public aussi large. Parr l'a inscrit dans un autre réseau, celui des relations formelles entre les images, afin que l'œuvre aille à la rencontre d'autres cercles. En effet, c'est évidemment l'exposition qui a convaincu le réseau de galeries et musées sollicité par Magnum, et sans elle *Point d'ironie*, qui ne cachait pas son enthousiasme à accompagner "la plus grande exposition internationale jamais organisée", n'aurait pas proposé à Parr la création d'un numéro.

S'il a été possible à l'artiste de jouer aussi facilement des relations formelles à l'intérieur de son œuvre, c'est qu'elle était reproductible. L'idée que Parr met en avant dans son livre est précisément celle de la facilité et de la rapidité de la consommation actuelle. Or, l'imprimé n'est-il pas le médium idéal pour

donner corps à celle-ci ? *Point d'ironie*, par la qualité du papier de la revue et son mode de distribution — en tas dans des supports à journaux gratuits ou en piles sur des tables —, se présente, à l'instar de toute la presse gratuite, comme un objet banal qu'on prend, qu'on regarde et qu'une fois consommé, on jette, à moins que, parfois, dans un souci de conservation, on l'archive soigneusement, avec une multitude d'autres publications de ce genre.

De son côté, l'exposition présentait principalement les images sous forme de tirages laser. "Fast food, fast photos" notait succinctement mais pertinemment Justin Paton dans *Art New Zealand*. Ces tirages laser étaient d'ailleurs proposés à bas coûts pour qui voulait en acquérir un exemplaire. Mais cette mise en relation des formes n'était pas sans risque pour le contenu. L'accrochage n'étant pas contrôlé par l'artiste, chacun adaptait l'exposition à son espace. Ainsi, par exemple, les exposants de Dublin, Copenhague et Proprad en Slovaquie, cherchèrent-ils à faire un accrochage très proche du livre. À Ottawa, on opta plutôt pour l'accrochage sous forme de grille car, selon Andrea Kunard du Musée canadien de la photographie contemporaine, l'impact visuel serait ainsi plus puissant. À Auckland, en Nouvelle-Zélande, ce n'est pas non plus le livre qui semble avoir inspiré l'accrochage. D'après Mary Hoheland, directrice de la galerie, "l'exposition était cohérente avec le livre, mais on sentait tout de même dans le livre une plus grande orchestration. Les images apparaissaient dans un jeu de miroir, de réflexion, de correspondance. Chaque image fonctionnait de pair avec l'image de la page opposée, alors que dans l'exposition, leur installation était plutôt aléatoire."

Il en est de même avec le numéro de *Point d'ironie*. La présentation sous forme de poster, d'un côté, sous forme de grille, de l'autre, et le caractère détachable des petites images de celle-ci, rappellent peut-être en partie le contenu du livre, mais n'en gardent pas l'arrangement. Parr a repris les images du livre, mais il les a fait sortir du face à face des pages imposé par la forme livresque. Ainsi la sélection des soixante-quatre images de la grille, soit le tiers du nombre total, a-t-elle imposé une nouvelle composition. En fin de compte, seules quelques-unes des images ont été appariées comme dans le livre. Peut-être, et en cela résiderait l'intérêt des images détachables, Parr propose-t-il au spectateur de reconstituer les paires ou de fabriquer les siennes. Un jeu, donc, sous forme de récréation — faire du nouveau à partir du même —, comme si Parr nous disait : "Je me suis servi d'images pour faire un livre qui me donna l'idée d'une exposition et qui me permit de faire ce poster. Que ferais-tu de ces images ? Elles sont à ta disposition, saisis t'en et fais-en jouer, à ton tour, les relations !"

Ainsi une telle possibilité de récréation n'est-elle pas sans risque pour le livre. Chaque relation formelle nouvelle modifie notre expérience de la précédente. La récréation impose à chacun des éléments de s'inscrire dans l'œuvre totale et, bien souvent, elle anéantit la séquence temporelle qui, dans le livre, hiérarchise les formes. À ce propos, dans les commentaires recueillis auprès des exposants, à la question : "L'exposition fut-elle une bonne promotion pour le livre ?", Andrea Kunard d'Ottawa répondit qu'elle était pour elle aussi difficile que celle de savoir quoi, de l'œuf ou de la poule, fut le premier. En cours de route, la justification première de l'exposition s'était donc perdu. Le Musée canadien de la photographie contemporaine s'intéressant plus à l'aspect photographique, et son contact étant Magnum, il aura peut-être eu tendance à laisser le livre de côté pour mettre l'accent sur l'intérêt des images elles-mêmes, comme en témoignent à la fois l'accrochage (la grille) et le communiqué de presse où il n'est fait mention du livre qu'à la dernière ligne. Cette réponse montre en tout cas à quel point les diverses relations formelles ainsi recréées peuvent apparaître imbriquées et non-hiérarchisées.

Retombée

Il n'importerait donc pas tant d'identifier les retombées de l'événement pour le livre que de savoir comment l'événement dans son ensemble fut reçu. Ainsi, il ne faudrait pas seulement s'occuper de comptabiliser séparément le nombre de livres vendus et le nombre d'exemplaires du numéro de *Point*

d'ironie réellement distribué. Qu'importe qu'il y ait eu quatre mille cinq cents visiteurs à Dublin, un peu plus de trois mille à Auckland et près de deux mille à Copenhague. Ce qui est intéressant est de savoir si l'événement a su atteindre différents réseaux et amener ainsi un public qui précédemment n'était pas au fait de son travail à rencontrer l'œuvre de l'artiste. Un réseau bien tissé peut être de prime abord rassurant et efficace, mais il peut aussi être limitatif.

Comme j'ai essayé de le montrer à travers l'exemple de Parr, savoir diversifier ses relations et entretenir des liens appartenant à d'autres réseaux permet d'éviter ce cloisonnement, d'ailleurs souvent reproché au monde de l'art. *Common Sense* (le livre) se situait entre l'art et l'édition, les expositions étaient bien ancrées dans le monde de l'art et *Point d'ironie* a ouvert la réception de l'œuvre à des milieux variés, en partie différents. Dans tout cela, le talent de Parr a consisté à savoir bien entretenir les relations.

*Questions accompagnant un courrier et envoyées à la fin du mois de février 2003 aux différents lieux d'exposition de l'événement *Common Sense* de Martin Parr. Nous cherchions à cerner qu'elles avaient été les réactions des différentes villes dans lesquelles l'événement a eu place.*

1. Qui vous a contacté pour que l'exposition *Common Sense* de Martin Parr ait lieu en vos murs ?
2. Pensez-vous que l'exposition était cohérente au livre ?
3. Est-ce que l'exposition était une bonne promotion pour le livre ?
4. Et le *Point d'ironie* ?
5. Est-ce que le contenu et la forme de l'exposition étaient en continuité avec vos expositions habituelles ?
6. Quelle réception a été faite de l'exposition ?
7. Combien de visiteurs ont visité l'exposition ?
8. Comment avez-vous publicisé l'exposition ? Invitations ? Communiqués de presse ? Publicité dans les médias ? ...
9. Avez-vous eu des contacts avec les autres galeries ou espaces d'exposition ayant accueilli l'exposition au même moment ?
10. Avez-vous à votre disposition une revue de presse et/ou un livre d'or dans lesquels nous pourrions trouver quelques réactions ?
11. De votre côté vous avez-vous des commentaires, des souvenirs, des remarques qui pourraient être utiles ?

Reproduction : Recréation

Quand l'œuvre prend un caractère équivoque

Cet article a été publié dans « Et Re ! » Recyclage, reprise, retour, La Voix du Regard, n° 18, automne 2005. Le numéro portait sur les pratiques du Re en art. Au moment de sa rédaction nous n'avions pas renommé la catégorie du détournement en « récupération », qui évite d'ajouter à la confusion entre le geste artistique et la reprise non artistique.s exposants de l'événement. On retrouve cet article en partie à la section III - 7.2.3.3.

Témoignage, dérivation, détournement. Voilà trois formes de référentialité à l'œuvre, trois façons de l'énoncer à travers la reproduction.

Livres sur les artistes, posters, produits dérivés, usages de l'œuvre dans la publicité, sur des couvertures de livres, ces formes de présence nous sont aujourd'hui bien souvent plus habituelles que celle de l'œuvre elle-même ; la reproduction produite par l'autre donnant à l'absent la chance de figurer dans l'ici, le maintenant. L'autre, souvent industrie, producteur, éditeur, institution, parfois artiste, reprend l'œuvre. Il la reproduit, il la recycle et l'adapte à l'usage qui lui convient.

Il est toutefois des artistes qui agissent eux-mêmes comme acteurs principaux de la ré-énonciation de leurs œuvres, qui se servent des outils de reproduction pour remettre en scène un travail souvent déjà accompli, parfois en train de se faire. Ces artistes contournent d'une certaine façon la reproduction par l'autre (l'industrie, l'artiste), récupérant à leur propre compte la prise en charge énonciative que peut représenter la reproduction de l'œuvre. Ils deviennent alors maîtres d'œuvre de chantiers dans lesquels la production artistique n'est pas associée à l'unicité des occurrences, mais dans lesquels la récupération et la multiplicité sont gérées par l'artiste lui-même.

Rabattement, auto-référentialité, ces formes de ré-énonciation prennent bien souvent étrangement le même caractère que les formes du témoignage, de la dérivation et du détournement que l'on aurait plutôt tendance à associer à l'usage par l'autre de la reproduction de l'œuvre. Désir conscient ou hasard de l'inconscient, il se crée, par le double emploi de ces mêmes modes d'énonciation, une équivoque pour le spectateur quant au statut de l'œuvre reproduite et/ou multiple et quant à la position de l'artiste dans ce geste de reproduction. L'œuvre reproduite par l'artiste lui-même provoque une certaine ambivalence, comme peuvent le retracer les trois exemples que nous allons étudier ici : l'exposition *Stille Gesten* à la Kunsthalle de Krefeld d'Hubert Renard, les variations de formes chez Elsa-Liisa Ahtila et l'attitude artistique qu'est le copyleft.

En effet, si l'on compare ces derniers aux formes d'énonciation qu'ils reprennent, on s'aperçoit que le geste reproductif permet aux artistes de se jouer des attentes (conditionnements) que le public a construites face à ces formes qui lui sont habituelles.

Du témoignage

L'exposition *Stille Gesten* d'Hubert Renard à la Kunsthalle de Krefeld prend la tournure d'un jeu autour du témoignage. Cette exposition, dont on peut retrouver la trace visuelle sur le site des éditions Incertain-sens¹, a donné lieu dix ans plus tard à deux productions artistiques : celle d'un livre d'artiste, *Stille Gesten*², essayant de réactiver le contenu de son exposition, et celle d'un site web témoignant de l'ensemble de l'exposition. Sur ce dernier, une première série de photographies permet d'avoir une idée des œuvres exposées (des photographies couleurs de germes de lentilles, des tirages noirs et blancs d'espaces architecturaux et les dessins des meubles-sculptures qui étaient positionnés au centre des pièces du lieu) tandis qu'une seconde série donne une idée de leur disposition dans les pièces de la Kunsthalle. Trois articles³, constituant un petit dossier de presse de l'événement ayant eu lieu du 28 novembre au 16 janvier 1991, y sont aussi accessibles. Face à ces pièces témoins, nous ne pouvons que constater que l'artiste a établi un retour à une œuvre antérieure et que, récupérant ses éléments, il essaie aujourd'hui d'établir les traces qui inscriront l'événement dans l'histoire. De même, les vingt-quatre pages du livre *Stille Gesten* nous donnent un accès aux œuvres comme pourrait le faire un catalogue d'exposition. Seulement l'exposition de Krefeld est peut-être un leurre. Après vérification, l'article d'Art press, mentionné sur le site, ne figure pas dans le numéro indiqué et il est impossible de nous assurer de l'existence des œuvres puisque notre seul accès passe aujourd'hui, après plus de dix ans, par le biais de la reproduction. Nous sommes en droit de nous demander si l'exposition a vraiment existé ou si elle n'est que virtuelle. Peut-être s'est-elle imposée, comme événement appartenant au passé, par le biais des quelques indices mis en place par Renard.

À travers la forme que prend leur énonciation, ces traces ne peuvent qu'être perçues par le spectateur comme les éléments d'une œuvre passée. Et pourtant, pour celui qui prend conscience qu'il y a peut-être eu jeu, elles se transforment en œuvres autonomes, constructions actuelles qui introduisent par une ambiguïté volontairement induite le fictionnel dans les repères de l'histoire de l'art. Le témoignage, tel un miroir-mémoire, donne accès à un soi-disant déjà-là, à un soi-disant déjà-fait. En constituant l'empreinte construite de l'existence (ou soi-disant existence) de l'exposition, Hubert Renard provoque l'activation⁴ d'une exposition et pose un nouveau pion, dans le grand échiquier de l'histoire de l'art. Bien malin celui qui saura dans le temps déjouer la ruse...

De la dérivation

Mais toutes les équivoques ne fonctionnent pas sur le même mode. Dans sa façon de multiplier les formes sur lesquelles elle inscrit ses images, Elsa-Liisa Ahtila, par exemple, ne cherche aucunement à provoquer une quelconque confusion quant au statut de celles-ci. La conception ici est différente. De même que le produit dérivé qui fonctionne sur cette récupération et réactivation⁵ des éléments iconiques d'une œuvre, Ahtila conçoit ses images comme des

¹ www.uhb.fr/alc/grac/incertain-sens/cvrenexp1.html.

² Hubert Renard, *Stille Gesten*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2001.

³ D'après les indications, les articles ont été publiés dans les revues *Art press* (n° 155, février 1991) et *Kunstforum* (n° 111, janvier/février 1991) et dans le quotidien *Westdeutsche Zeitung* (4 décembre 1990).

⁴ Au sens entendu par Nelson Goodman : l'activation correspond au fait de « faire fonctionner une œuvre » et ce, entre autres, à travers différents moyens tels l'exposition, l'exécution, etc. L'activation permet la rencontre de l'œuvre et du public. (Nelson Goodman, « L'art en action », trad. française Jean-Pierre Cometti, in *Les cahiers du MNAM*, n° 41, 1992, p. 7.

⁵ La réactivation garde l'esprit de l'activation mais elle répond à une pratique du Re- (ré-énonciation, reproduction, récupération, reprise, recyclage).

éléments indépendants de leur support, et se permet de les faire varier à volonté en bouleversant non seulement les formats, mais aussi les agencements, les séquences, les structures narratives qu'elle a pu, à un moment ou à un autre, mettre en place⁶. « Loin de l'ironie d'une réflexion formaliste à l'égard des médias, elle examine les possibilités de pénétrer la perception et la reproductibilité de la réalité par le récit⁷. » Elle s'attarde à la fois sur la façon dont les images sont construites, sur la façon dont la narration se déploie mais aussi sur le rôle que peut jouer l'espace physique dans lequel l'œuvre a lieu.

Ainsi, une de ses dernières pièces a été déclinée sous quatre formes différentes, celle du long-métrage, celle de l'installation vidéo sous la forme du triptyque – une projection sur trois écrans, offrant en simultané différents points de vue d'un même lieu au même instant –, celle d'une installation composée de moniteurs, et celle de la publicité – des séquences de trente secondes diffusées à la télévision.

Ce projet a pris forme autour de conversations qu'Ahtila a eues avec des femmes ayant développé des psychoses. Ahtila a cherché à rendre sous la forme narrative filmique ces moments de cassure. Ainsi, *Love is a Treasure* (35 mm, 57 min) s'emploie en cinq épisodes successifs à mettre en scène les moments de fragilité psychologique de cinq femmes différentes : une patiente soumise à une crise de paranoïa (*Underworld*) ; une adolescente happée par l'appel d'Ovnis (*Ground Control*) ; une mère, sur un pont, pour qui le monde apparaît trop instable (*The Bridge*) ; une femme dont la rage prend la forme d'un ouragan (*The Wind*) et finalement, une femme qui cherche à s'isoler des sons de sa tête (*The House*). Les épisodes sont liés entre eux par la construction spatiale et visuelle des images mais aussi par la présence des acteurs principaux de chaque épisode dans des rôles secondaires des autres épisodes. Ainsi par exemple, l'actrice qui joue le rôle principal de *The House* joue aussi la mère de l'adolescente de *Ground Control*.

Par ailleurs, la structuration du film en cinq épisodes distincts aura aussi certainement permis beaucoup plus facilement à l'artiste un découpage sous d'autres formes indépendantes. Une fois le récit construit, le tournage exécuté, Ahtila a pu librement donner une nouvelle forme à la narration. Elle a pu puiser dans la banque constituée des nombreux plans obtenus au tournage et construire, par exemple, les triptyques⁸. Dans ceux-ci, le récit est le même que celui du film, mais construit pour être projeté sur trois écrans. Le spectateur se trouve au même instant face à trois différents points de vue d'un même lieu (contrairement à la projection en salle du film qui, elle, concentre la narration sur un seul écran). Par ailleurs, Ahtila ne se contente pas de présenter l'action sur l'écran central. Au contraire, elle la fait circuler d'un écran à l'autre, les deux écrans latéraux répondant à de nouveaux angles de vue. Alors que dans le film, le discours est construit par un montage linéaire (un premier plan nous montrant la femme qui entend un chien est suivi d'un plan sur le chien qui entre), la construction du discours sur trois écrans permet d'insérer visuellement la simultanéité (Sur un des écrans, la femme réagit au bruit du chien qui, au même moment, apparaît sur un des deux autres écrans).

⁶ Ce type de pratique se retrouve aussi chez plusieurs autres artistes dont, entre autres, Chantal Ackerman qui retravaille sa matière filmique ou encore Geneviève Cadieux, Martin Parr, etc. qui ne limitent pas leurs photographies à une seule forme.

⁷ Tabea Metzger, *Documenta 11, Short Guide*, Kassel, Hatje Cantz, 2002, p. 12.

⁸ Pour l'instant Ahtila a présenté sous la forme de triptyque deux récits : *The Wind* et *The House*.

Ahtila revisitera aussi le travail d'installation avec *The Present*. Composé de cinq moniteurs répartis ça et là dans le lieu, ce dispositif correspond à une adaptation des cinq épisodes pour l'espace de la galerie. Les micro-récits proposés sur ces moniteurs focalisent l'attention sur des moments forts vécus par les protagonistes de chacun des cinq épisodes. Par exemple, le passage choisi dans *Ground Control* est celui où l'adolescente, sur le point de rentrer chez elle, s'arrête, hésite puis, au lieu de reprendre sa marche, s'allonge dans une marre de boue qui se trouve à ses pieds. Dans *The Bridge*, le moment choisi est celui où la protagoniste, tout en évoquant l'épisode de son divorce, cherche à traverser un pont à quatre pattes. À la suite de chacune de ces séquences, une inscription revient : « *Give yourself a present, forgive yourself* », offrez-vous un présent, pardonnez-vous.

Enfin, la dernière dérivation de ces récits est adaptée au médium télévisuel. Il s'agit de versions condensées d'une durée de trente secondes qui ont spécialement été conçues pour être présentées à la télévision finnoise pendant les pauses publicitaires.

Ahtila exposera ces différentes formes dans divers lieux et suivant des combinaisons variées. Parfois elle présentera uniquement le film, parfois le triptyque, parfois les moniteurs, parfois elle combinera dans un même espace les moniteurs au triptyque, etc. À chaque fois cependant l'expérience sera différente pour le spectateur. Ne connaissant pas le film, il pourra ne voir que publicité ou séquence vidéo, ou peut-être prendra-t-il connaissance d'un triptyque sans jamais connaître l'ensemble des pièces associées au projet. Ces exemples d'une dérivation⁹ chez Ahtila nous arrivent comme des formes rattachées à leur lieu d'énonciation. Chaque forme, bien qu'imbriquée aux autres, est autonome, fonctionnant comme élément d'un ensemble divisible et divisé en unités indépendantes. Toute possibilité de hiérarchisation des formes est abolie. Chaque forme a sa fonctionnalité propre. Ahtila nous fait, d'une certaine façon, complètement oublier qu'à un moment une des formes a probablement engendré les suivantes. Elle parvient, à travers ses différentes énonciations, à établir une mise à plat entre l'avant et l'après. Il n'y a plus pour le spectateur que la promenade d'un même récit, d'un même noyau d'images, dans un agencement revu et sur des supports différents.

Cette disjonction entre l'origine et la forme réactivée a un caractère similaire à celui de l'objet dérivé. La reproduction est, face à celui-ci, souvent de seconde importance pour le spectateur, principalement parce que la lecture en transparence qui s'opère fait oublier tout le processus de reproduction mais aussi parce que la fonction de l'objet sur lequel les figures de l'œuvre sont apposées prend le dessus et fait basculer l'œuvre reproduite du côté de l'autonomie du support.

Du détournement

La troisième forme d'énonciation qui joue d'une éventuelle reprise de l'œuvre est l'attitude copyleft. À la différence du détournement qui n'est pas prévu par l'artiste, l'attitude copyleft anticipe cette probable utilisation en autorisant sous certaines conditions la libre copie, la libre diffusion et la libre transformation de l'œuvre.

⁹ La dérivation telle qu'entendue ici entretient des liens avec la dérivation linguistique — cette dernière étant observable lorsqu'un terme peut être rapporté à et/ou entouré par un ou plusieurs autres termes de la même famille, comme le sont entre autres, et pour reprendre un exemple classique, maison et maisonnette.

Détourner son œuvre est chez l'artiste un geste rare : prendre des éléments de son œuvre, les amener dans l'ailleurs, les apposer à un nouveau discours, leur rendre hommage, les tourner en dérision... il faut un certain recul pour être apte à briser l'enveloppe qui circonscrit cette œuvre qui n'a peut-être pas encore trouvé tout à fait son statut. Ce geste étant difficile à poser soi-même, l'artiste sera bien souvent beaucoup plus tenté par une simple dérivation, qui ne remet pas entièrement en cause l'œuvre et ses concepts.

L'attitude copyleft apparaît ainsi comme une possibilité d'ouverture, une brèche. L'artiste tend la main, il anticipe et donne son accord à une éventuelle récupération dans une société où la protection du droit d'auteur en est venue à oublier que l'art se nourrit de l'art (pour reprendre l'idée formulée par Malraux). L'œuvre sous licence libre, s'intègre à une économie différente, elle remet en cause, par une idée de partage, le rapport à l'auteur, à la propriété mais aussi le rapport à l'idée. Choisir de mettre son œuvre sous une licence copyleft ne signifie toutefois pas abandonner ses droits d'auteur. Cela signifie plus spécifiquement offrir certains de ses droits sous certaines conditions. Celles-ci seront déterminées par l'artiste lui-même et en fonction de la licence qu'il choisira pour son travail. Il pourra ainsi par exemple choisir la licence *Art libre*¹⁰ ou encore choisir la licence *Creative Commons* et déterminer s'il veut que l'œuvre puisse être simplement reproduite telle quelle sans modification, puisse être reproduite et modifiée, ou encore reproduite mais simplement en partie (sampling), jamais dans son entièreté, etc. Ces licences permettent aussi de déterminer la portée de la reproduction (usage personnel, collectif, commercial ou non...).

Cette possibilité de détournement ouvert aura peut-être toutefois pour effet de rendre stérile le geste d'appropriation dont l'idée centrale demeure, encore aujourd'hui, la subversion. Sans transgression, l'appropriation ne pourra être que différente, ramenant l'œuvre à cette idée d'inachevé (ou encore à cette idée d'œuvre commune, comme le suggère la licence *Art libre*) et non plus à celle d'extorsion.

En revanche, pour le spectateur, que l'œuvre détournée soit copyleft ou non, elle portera le nom d'un autre, elle en aura la touche, l'esprit. L'œuvre première restera un emblématique point de départ pour la nouvelle énonciation. Et même si certaines licences copyleft demandent que soit indiqué le nom de l'artiste de l'œuvre reprise, ce nom sera second, voire relégué à un petit cartel jouxtant l'œuvre exposée ou dans une police souvent beaucoup plus petite que le nom de l'artiste de l'œuvre revue et auquel le spectateur n'aura accès que s'il se donne la peine d'effectuer une lecture dans le détail. Dans un premier temps, c'est malgré tout le nom du nouvel artiste qui attirera l'attention et instaurera le geste posé comme un simple détournement ou encore comme une création ex nihilo si le spectateur ne prend pas connaissance de l'indication.

¹⁰ La licence *Art libre* indique ainsi qu'il est permis de diffuser librement les copies des œuvres sous cette licence, « modifiées ou non, quel que soit le support, quel que soit le lieu, à titre onéreux ou gratuit » si les conditions suivantes sont respectées. Il faut : « 1 - joindre aux copies, cette licence à l'identique, ou indiquer précisément où se trouve la licence, 2 - indiquer au destinataire le nom de l'auteur des originaux, 3 - indiquer au destinataire où il pourra avoir accès aux originaux (originels et/ou conséquents). L'auteur de l'original pourra, s'il le souhaite, autoriser à diffuser l'original dans les mêmes conditions que les copies. » (www.artlibre.org/licencephp/lal.htm)

Pour la licence *Creative Commons*, il faut indiquer la paternité de l'œuvre ainsi que le type de partage des droits qui a été déterminé par l'artiste ayant mis son œuvre sous licence libre (www.creativecommons.org).

De l'équivoque

Pour le spectateur en effet, les pratiques du re- amènent toute une série d'inconnues face à l'œuvre. Dans une société où l'image reproduite appartient en général à un commerce, à une appropriation illicite ou rémunérée, comment le spectateur peut-il envisager que si multiplication il y a, elle peut être voulue et même générée par l'artiste lui-même ? Face à toute image reproduite, devra-t-il se demander en permanence : est-ce une reproduction d'œuvre ou la reproduction est-elle œuvre ?

Détournement anticipé, dérivation, constitution d'un témoignage, à chaque mode d'énonciation s'associent ainsi des effets et des attentes que l'artiste ne pourra entièrement contrôler, et ce malgré sa volonté de prendre lui-même en charge la reproduction de son œuvre. Peut-être son travail sera-t-il associé aux traces constituées par l'institution pour témoigner de l'art ? Peut-être le spectateur ne verra-t-il pas la nécessité de resituer l'œuvre reproduite dans son contexte global ? Ou peut-être ne verra-t-il même pas l'intérêt d'envisager qu'il y a eu autorisation de reproduction ? Cependant, alors que l'histoire fera son tri, et malgré les éventuels traits de similarité avec la reproduction par l'autre, finira toujours par apparaître comme la remontée en surface d'un pigment en sous-couche, le fait que l'œuvre (re)produite devient tout aussi valide, ou même dans certains cas encore plus valide, que l'œuvre source. Seule la forme que prend l'énonciation, la ré-énonciation, marque la différence, positionne – ou non – une temporalité entre l'œuvre source et l'œuvre issue du geste reproductif. La main qui reproduit (ou qui autorise) étant toujours celle de l'artiste.

Production-Reproduction, de l'art au graphisme ou inversement chez Moholy-Nagy

Ce texte qui garde ici son caractère oral a été présenté le 4 avril 2007 lors d'une journée doctorale organisée par le Centre de philosophie de l'art (CPA, École doctorale de Philosophie, Paris I, EA 3562). La thématique de la journée était : « le discours de l'art : théories et critiques d'artistes ». On retrouve ce texte en partie à la section 1 - 3.2.

En 1852, Gustave Le Gray contrairement à la grande majorité de ses contemporains émettait « le voeu que la photographie, au lieu de tomber dans le domaine de l'industrie, du commerce, rentre dans celui de l'art¹¹. » La photographie ne trouvera toutefois pas écho à ce souhait avant bien des années. Pendant longtemps encore, elle demeurera, comme l'avait espéré Baudelaire, un moyen de reproduction « au service des arts et des sciences¹² ». C'est à ce même constat qu'en vient László Moholy-Nagy lorsque, soixante-dix ans après Le Gray, il commence à s'intéresser aux potentialités créatives du médium photographique. À ses yeux, la photographie est demeurée un simple « moyen mécanique d'enregistrement » et les quelques tentatives se voulant artistiques n'ont pas su se détacher de la conception pictorialiste de la représentation pour que l'on puisse accorder au médium le titre d'outil de création autonome. Ce sera dès lors une tâche que Moholy-Nagy s'attribuera : faire en sorte que la photographie soit créative.

En témoignent ses nombreux textes et productions. Parmi ceux-ci, j'en ai choisi quatre sur lesquels nous insisterons plus spécifiquement.

D'abord, *Production-reproduction*¹³ que Moholy-Nagy a publié dans la revue constructiviste *De Stijl* en 1922. Dans ce premier texte, on retrouve un condensé des fondements de son programme. À l'époque où il a écrit ce texte, Moholy-Nagy n'était pas encore membre du Bauhaus, qu'il n'intégra qu'en mars 1923. Moholy-Nagy était en fait un proche collaborateur du groupe constructiviste hongrois « Ma », ce qui n'était pas sans coïncidence dans son arrivée à l'école. Le Bauhaus passa en effet entre 1922 et 1923 d'une influence expressionniste à une attitude constructiviste et marqua cette transition par le slogan « Art et Technologie – Une nouvelle Unité ».

Dans ce sillon, Moholy-Nagy publia deux textes, *La Réclame photoplastique*¹⁴ en 1926 et *La photographie dans la réclame*¹⁵ en 1927. Ce sont deux textes dans lesquels il n'envisage pas la créativité comme une spécificité propre à l'art mais aussi comme une caractéristique essentielle de la publicité.

¹¹ Le Gray, Gustave, *La Lumière*, 21 février 1852.

¹² Baudelaire, Charles, « Salon de 1859 », in *Baudelaire. Critiques d'art*, Paris, Gallimard, 1992, p. 278.

¹³ Moholy-Nagy, László, « Production-Reproduction », *De Stijl*, La Haye, n°7, juillet 1922, p. 97-100.

¹⁴ Moholy-Nagy, László, « La Réclame photoplastique », *Offset, Buch und Werbekunst*, 1926.

¹⁵ Moholy-Nagy, László, « La photographie dans la réclame », *Photographische Korrespondenz*, Vienne, vol. LXIII, 1^{er} septembre 1927, p. 257-260.

Enfin, comme un bilan à l'évolution de la photographie, il écrit en juin 1945 alors qu'il vit depuis près de dix ans aux États-Unis, *Art et Photographie*¹⁶, un texte dans lequel il établit le parcours de la photographie et propose une analyse de ce qu'ont permis vingt années de photographie créative.

Ces quatre textes sont les fragments d'une réflexion plus large menée par Moholy-Nagy. Plusieurs autres textes ont été écrits, de nombreux articles sur la photographie et le film, et quatre livres : *Malerei, Fotografie, Film* (*Peinture, Photographie, Film* en 1925), *Von Material zu Architektur* (*Du matériau à l'architecture*, en 1929), puis aux États-Unis, *The New Vision* (*La nouvelle Vision* en 1946) et la publication posthume *Vision in motion* (*La vision dynamique* en 1947). J'ai choisi quatre articles car ils dévoilent la dynamique de l'esprit de Moholy-Nagy et constituent des échantillons de sa réflexion en évolution. D'ailleurs, un bon nombre des idées de ses articles se retrouvent retranscrites dans ses livres. Il faut toutefois préciser que si j'ose faire une lecture croisée de ces quatre textes c'est que le fond de la pensée de Moholy-Nagy, son programme, est d'une constance surprenante. Tout au plus élargit-il au fil des années le champ de possibilités de productions créatives de la photographie.

Production-reproduction, ce titre est aussi le concept central de la pensée de l'artiste. Il installe ainsi son projet : se servir des moyens techniques de reproduction non plus dans le seul but de reproduire la réalité mais comme origine d'une production créatrice nouvelle. Je vais insister ici principalement sur le *medium* photographique, mais avant d'aller plus loin dans l'analyse de ses potentialités et de revenir sur la méthodologie opérationnelle mise en place par Moholy-Nagy, je souhaite dégager l'assise de sa pensée.

L'attrait du nouveau

Au fil de ses quatre textes mais peut-être de façon plus marquée dans le premier, Moholy-Nagy fait en effet apparaître un réel attrait pour le nouveau et pour le progrès qu'il représente. Ainsi, il emploie à maintes reprises les termes du « développement », du « perfectionnement », de l'« efficacité », du « renouvellement », de l'« évolution », de la « nouveauté », de l'« inédit » et tous les synonymes et dérivés qui leur sont associés.

Cet attrait est sous-jacent à sa réflexion et s'impose à travers sa façon d'envisager et de discuter les thèmes entrelés de l'homme, de la technique et de la créativité. Il débute d'ailleurs *Production-reproduction* par la spécification des acteurs principaux de la création : « l'homme lui-même et les moyens qu'il met en œuvre dans son activité créatrice¹⁷ ». Ces trois aspects constituent pour Moholy-Nagy un point de départ.

Il fonde ainsi son discours sur un montage en spirale cumulative qui permet à l'homme de s'épanouir et d'évoluer au gré du temps et des nouveautés. En premier lieu, il y a les appareils fonctionnels, qui sont « biologiques » (les cellules, les yeux ou les oreilles...) mais dont il établit par la suite un parallèle aux outils techniques, avec lesquels l'homme entretient un rapport privilégié. Il écrit : « La constitution de l'homme est la synthèse de tous ses appareils fonctionnels, et il est au faite de sa perfection au moment où les appareils qui le constituent

¹⁶ Moholy-Nagy, László, « Art et photographie », *The Technology Review*, Cambridge (Massachusetts), vol. 47, n° 8, juin, 1945.

¹⁷ Moholy-Nagy, László, *op. cit.*, repris in László Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 120.

[...] sont perfectionnés et intentionnellement portés aux limites de leurs capacités¹⁸. » L'homme n'arrive toutefois jamais au bout de son perfectionnement, un peu à la manière dont l'humain chez Kant n'atteint jamais les limites de la connaissance, mais ne fait qu'en déplacer les bornes. On peut dire l'homme perfectible, jamais parfait. C'est une quête infinie.

L'art sera pour Moholy-Nagy « un agent de ce perfectionnement¹⁹ ». En s'adressant aux sens, il permet à l'homme de développer et d'affiner ses appareils fonctionnels, d'une part, du point de vue biologique, en s'ouvrant sur des phénomènes inédits, d'autre part, du point de vue technique, en approfondissant les potentialités de ses outils, que l'on peut considérer comme des prothèses améliorant les performances de l'homme, en ne les considérant pas comme déjà maîtrisés mais en cherchant toujours à en dévoiler des usages encore inconnus.

La progression s'établirait ainsi :

Homme → (besoin de perfectionnement) ... →

Perfectionnement des appareils → art/ création → perfectionnement de l'homme → (besoin de perfectionnement)...

Et tel est là le fondement du programme de Moholy-Nagy, si l'art est agent de perfectionnement, c'est parce qu'il est producteur de relations nouvelles permettant l'enrichissement de l'homme. Et ainsi l'auteur pourra étendre sa pensée à toutes les sphères de la création, tant et aussi longtemps qu'elles offriront une « production créative ». De même tous les appareils de fonction pourront être exploités dans ces différentes sphères.

Les moyens techniques de reproduction, qu'il considère comme appareils fonctionnels pourront dès lors nourrir ce perfectionnement. Comme le fait constater Moholy-Nagy, il est dommage qu'ils n'aient été jusque-là employés qu'à des fins reproductives et qu'on ne se soit pas demandé qu'elles étaient leurs réelles possibilités productives.

*Développer les capacités créatrices de l'outil technique de reproduction :
méthodologie opérationnelle*

Comment faut-il alors s'y prendre pour rendre le médium productif ? Il faut, selon l'auteur analyser le *medium* en lui-même et en dégager :

1 - « À quoi sert cet appareil (ce moyen) ? »

2 - « Quelle est l'essence de sa fonction ? »

3 - Si nous sommes « capables » et si c'est « pertinent d'en élargir les possibilités de sorte qu'il puisse également servir à la production ? »

La première analyse que Moholy-Nagy développe à titre d'exemple est celle du gramophone. J'y reviens rapidement car, comme l'indique Dominique Baqué, dans un texte introductif au recueil de textes de Moholy-Nagy sur la photographie publié chez Jacqueline Chambon, ce détour permet à l'auteur, « de donner une illustration concrète du concept de production²⁰ ». Dans un premier temps, Moholy-Nagy indique à quoi sert pour l'instant le médium. Il sert

¹⁸ Moholy-Nagy, László, *Production-reproduction*, op. cit., p.120.

¹⁹ *Ibid.*, p. 120.

²⁰ Baqué, Dominique, « Écritures de la lumière » in Moholy-Nagy, László, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 36.

à « reproduire des phénomènes acoustiques déjà existants²¹ ». Puis l'auteur s'attèle aux développements de ses possibilités productives. Il dit : « l'homme graverait des sillons dans le disque de cire lui-même afin d'obtenir un effet sonore produit sans le recours d'instruments nouveaux et sans orchestre²². » Enfin Moholy-Nagy s'attache à mettre en place une méthode de travail pour l'expérience.

De même, il développera son idée des potentialités de la photographie et du film mais en déplaçant le centre créatif du son à la lumière et au mouvement. Faut-il le rappeler, à cette même période, le rapport au temps, cette 4^e dimension que fait apparaître le mouvement, était un objet d'étude privilégié chez de nombreux artistes constructivistes dont El Lissitzky. Ainsi, le film résulte pour Moholy-Nagy de l'enregistrement de la lumière et du mouvement et des relations cinétiques qui s'établissent entre les deux. Il reproche à la cinématographie de s'être limitée à reproduire des actions dramatiques et ce non seulement d'un point de vue fictionnel mais aussi scientifique (enregistrement du mouvement animal, humain, etc.) et de n'avoir pas plus cherché à traduire « la mise en forme du mouvement en soi » dont la résultante serait un jeu formel entièrement créé par l'homme. Il cite pourtant quelques tentatives dont les jeux formels n'arrivent toutefois pas, d'après lui, à mettre en valeur la pureté du mouvement.

Cet état de pureté recherché n'est par ailleurs pas sans rappeler la recherche des modernistes (au sens où Clément Greenberg l'a défini). Malevitch, Kandinsky, Klee, etc. n'ont-ils pas tous fait appel au « pur » qui devait émaner de l'essence du médium ? C'est ce que constatait Clément Greenberg qui, dans sa définition du modernisme, indiquait : « Il apparut vite que le domaine propre et unique de chaque art coïncidait avec tout ce que la nature de ce médium avait d'unique. Le rôle de l'autocritique [dont l'origine remonte à Kant] devint d'éliminer de chacun tous les effets qui auraient pu éventuellement être empruntés au médium, ou par le médium, d'un autre art. Ainsi, chaque art redeviendrait « pur » et dans cette « pureté » trouverait la garantie de sa qualité et de son indépendance ». « Pureté » signifiait « autodéfinition », et l'entreprise d'autocritique en art devint une entreprise d'autodéfinition passionnée²³. »

Et c'est précisément ce à quoi s'est attelé Moholy-Nagy en essayant de rendre autonome les moyens techniques de reproduction et notamment, en donnant à la photographie, ce troisième médium analysé dans *Production-reproduction*, un statut artistique propre. D'après cette première analyse de Moholy-Nagy, la photographie est porteuse d'une essence supérieure à la seule reproduction de la réalité. Sa nature est l'enregistrement de la lumière et non simplement l'enregistrement des objets qui la reflètent ou l'absorbent. La photographie est comme son nom l'indique écriture de la lumière. À travers l'expérimentation de la photosensibilité, les réelles potentialités créatrices du médium pourront être développées.

Si l'exemple de la photographie est dans ce premier texte peu développé, cette proposition d'examen est toutefois une amorce d'étude plus approfondie qui donna lieu à la rédaction d'autres textes, notamment ceux commentés ici, et à l'expérimentation.

²¹ Moholy-Nagy, László, *Production-reproduction*, in Moholy-Nagy, László, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, op. cit., p. 121.

²² *Ibid.*, p. 121.

²³ Greenberg, Clément, « La peinture moderniste » (1965), in *Peinture, Cahiers théoriques*, n° 8/9, 1974, p. 33-34.

Moholy-Nagy commence en effet ses expériences en photographie autour de 1922. Contrairement à l'idée répandue, l'artiste n'était pas en charge des cours de photographie au Bauhaus. Ce n'est d'ailleurs qu'en 1923, suite à la publication d'un catalogue illustré de la première grande exposition de l'école, qu'on y vit apparaître une pratique non-documentaire de la photographie. Dans ses recherches pratiques, Moholy-Nagy expérimenta d'abord le photogramme qui « consiste à poser des objets sur papier photographique pour en faire apparaître la silhouette²⁴ ».

Ayant partiellement trouvé à travers une analyse pratique et théorique, la réponse aux trois questions préliminaires soulevées dans *Production-reproduction* (qui sont, je le rappelle : 1 - à quoi sert l'appareil ? 2 - qu'elle est l'essence de sa fonction ? 3 - si on peut et si c'est pertinent d'en avoir un usage productif ?), donc, avec la réponse à ces questions, Moholy-Nagy peut alors dévoiler, dans la « La Réclame photoplastique », différents exemples des nombreuses possibilités qui ont émergé d'une meilleure connaissance du *medium*. Mais il ne se contente pas de discuter de ses seules expérimentations et présente aussi le travail de ses contemporains.

Dans son analyse du photogramme, qui s'avère être pour lui une des expérimentations essentielles de la photographie — non pas tant pour ce qu'il produit mais pour l'approfondissement de cette quête de l'essence du *medium* à laquelle il participe —, Moholy-Nagy s'emploie en fait à établir une comparaison de son travail à celui des *Rayographs* de Man Ray, considérant au final que ce dernier malgré la finesse de ses photographies n'est pas parvenu à l'essence du *medium* photographique.

Cette essence se trouve en fait pour Moholy-Nagy dans, « la maîtrise des intensités lumineuses, la transposition en noir et blanc et les nuances de clair-obscur²⁵. [...] Le miracle optique du noir et blanc doit naître du seul rayonnement immatériel de la lumière, sans qu'il soit fait appel à des sens cachés — littéraires ou associatifs —, et sans appréhension visuelle et effective d'effets pigmentaires ». En fin de compte, dans le sillon de la pensée moderniste, la photographie doit être autonome et n'être aucunement référentielle — et ici il considère que celle de Man Ray l'est — sans quoi elle redeviendrait au service de la représentation. Moholy-Nagy avoue même avoir évité tous effets « cosmico-astronomiques » considérant qu'ils étaient trop évocateurs.

On va retrouver ces mêmes fondements dans les deux textes à suivre à quelques nuances près. Il insiste en effet en plus sur la maîtrise des jeux optiques et sur la modulation de la lumière. Ce dernier phénomène renvoie à l'intérêt de l'artiste pour le cinétisme et à ses expériences menées d'une part avec son *Modulateur espace-lumière* (c.1930) mais qui s'observe aussi d'autre part avec tout objet réfléchissant « la lumière et les couleurs du spectre selon sa composition et sa position par rapport à la source lumineuse²⁶.

²⁴ Moholy-Nagy, László, « La Réclame photoplastique », in Moholy-Nagy, László, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie, op. cit.*, p. 126.

²⁵ *Ibid.*, p. 127.

²⁶ Moholy-Nagy, László, « Art et Photographie », in Moholy-Nagy, László, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie, op. cit.*, p. 237

La photoplastique, de son côté, prend naissance dans les montages dadaïstes qui, « ont, à partir de fragments issus de diverses photographies, tenté de recréer une image cohérente par-delà sa confusion et son chaos²⁷ ». L'idée qui sous-tend la photoplastique de Moholy-Nagy, c'est donc de parvenir à créer des images cohérentes à partir de plusieurs photographies éventuellement retirées, collées, retouchées. Il considère que ce « procédé permet de représenter une surréalité aux allures organiques²⁸ » et qu'il amène le spectateur à une nouvelle forme d'« humour visuel », pour reprendre son expression²⁹. Pour lui, l'objectif dans le développement de la photoplastique est d'exclure entièrement le dessin ou la peinture de la création en n'utilisant plus que les multiples possibilités productives de la photographie pour réaliser les compositions.

La méthodologie opérationnelle

Dans son texte de 1927, *La photographie dans la réclame*³⁰, Moholy-Nagy considère que les expériences faites jusque-là, bien qu'elles aient donné fruit à d'intéressantes observations, non été que tâtonnements. Il considère donc qu'il faut désormais penser en terme méthodologique pour systématiser, objectiver, l'expérimentation et il présente une « ébauche programmatique » des études à mener pour vraiment décupler les capacités du médium photographique et en connaître tous les aspects.

Le programme de Moholy-Nagy est établi en neuf points dont trois sur lesquels nous portons ici une attention particulière parce qu'ils illustrent bien comment un tel programme a pu influencer sur la pratique de la photographie qui a suivi :

Premièrement le point 3 :

« L'exploitation de la texture des matériaux, de la structure (facture) des différentes matières – d'après des rapports à la fois clairs-obscurs, d'orientation et de forme, non pas par souci illusionniste³¹. »

Deuxièmement, le point 4 :

« L'introduction de formes inédites de la représentation qui peuvent être :

- a. Points de vue inhabituels obtenus par des prises de vue en oblique, d'en haut ou d'en bas ;
- b. Expérimentation à partir de différents systèmes de lentilles : un procédé modifiant les proportions telles que notre œil ne les perçoit et, dans certaines conditions, déformant l'objet jusqu'à le rendre « méconnaissable » [...] À cela s'ajoute la « photoplastique » qui, elle fait appel à la surimpression et à la retouche ;
- c. Saisie multiple d'un objet – la poursuite des essais de stéréoscopie sur une seule et même plaque ;
- d. Introduction de nouvelles compositions photographiques – abolition de l'amenuisement perspectif ;
- e. Exploitation photographique des expériences de la radiographie relativement à l'espace a-perspectif et la possibilité de voir à l'intérieur d'un objet³² ».

²⁷ *Ibid.*, p. 129.

²⁸ *Ibid.*, p. 129.

²⁹ C'est à travers ses photomontages que l'on peut retracer chez Moholy-Nagy une certaine critique politique et sociale.

³⁰ Moholy-Nagy, László, « La photographie dans la réclame », in Moholy-Nagy, László, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, *op. cit.*, p. 132-140.

³¹ *Ibid.*, p. 138.

³² Moholy-Nagy, László, « La photographie dans la réclame », in *op. cit.*, p. 138-139.

Enfin, le point 5 :

L'expérimentation de « La photographie sans appareil par exposition directe du support photographique à la lumière » : c'est-à-dire le photogramme.

On voit donc, dans ce programme, s'ouvrir nettement le champ de la photographie créative, ajoutant de nouvelles perspectives à celles déjà commentées du photogramme et de la photoplastique.

Ce sont d'ailleurs ces mêmes aspects que l'on trouvera développés dans le dernier des textes que je vais commenter ici, « Art et Photographie ». Toutefois, plutôt que de proposer un programme de recherche, ce texte consiste en un constat de l'évolution menée par la photographie et dans ce qu'ont pu lui apporter vingt années d'expérimentations. Dans ce texte, l'auteur porte par ailleurs une réflexion sur l'évolution de la vision de l'homme, à savoir comment la photographie a finalement fait progresser son regard. Il établit un parallèle entre la liste des différents types de productions photographiques possibles et les potentialités d'une vision photographique mises en place par, d'une part, l'évolution du biais technique et, d'autre part, l'éducation progressive de l'œil au contact de ces productions. Nous retrouvons-là la progression menant à l'homme nouveau qui a été dévoilée précédemment.

Moholy-Nagy identifie huit types de vision. Le tableau suivant synthétise le rapport qu'il établit entre les types de vision, les possibilités techniques et les exemples illustrant son propos.

<i>Types de vision</i>	<i>Techniques photographiques</i>	Exemples
Vision abstraite	Enregistrement direct des formes produites par la lumière	Photogramme
Vision exacte	Enregistrement normal de l'apparence des choses	Reportage
Vision rapide	Immobilisation du mouvement par exposition la plus brève possible	Instantané Photographie stroboscopique
Vision lente	Enregistrement du mouvement sur une durée	Traces lumineuses des phares Poses longues
Vision renforcée	Macro , microphotographie, filtres	Photographie à infrarouge Photo macro
Vision pénétrante	Rayon-X	Radiographie
Vision simultanée	Surimpression	Photomontage (photoplastique) Stéréoscopie
Vision déformée	Jeux optiques produits automatiquement à l'aide d'objectif avec prisme ou miroirs déformants, ou par manipulation chimique ou mécanique du négatif après exposition	Réticulation Solarisation

Toutes ces aspects liés à la photographie sont, comme le rappelle Moholy-Nagy, aussi et d'abord liés à des techniques illusionnistes. La photographie, comme une médaille à deux face peut être production ou reproduction. « Il n'existe aucune barrière nette entre la vision abstraite du photogramme et la vision abstraite du reportage [...] tous les deux ne sont que l'enregistrement de jeux d'ombres et de lumière ». Et, si tous les développements de la photographie ont permis dans leur usage créatif d'ouvrir le regard de l'homme, le photographe doit aller encore plus loin et ne doit pas oublier la force expressive et les potentialités créatives qu'ils offrent. Il doit penser en termes d'autonomie du médium, il doit se souvenir de l'essence de l'outil : la lumière et sa modulation et peut-être qu'ainsi la photographie saura être suivant l'expression de l'auteur « un peu plus près de l'art³³ ».

Dans un esprit pédagogique, ce dernier texte entend par ailleurs donner les clés pour une photographie créative. Ainsi il revient sur le photogramme et le photomontage (qu'il appelait dans ses autres textes photoplastique) dont les nombreuses possibilités ont déjà été évoquées. Puis il ajoute un court développement sur les potentialités de la série photographique qui n'étant plus une « image » seule ne peut être lue selon les canons de l'esthétique picturale. La création photographique doit faire émerger ce qui d'ordinaire passe inaperçu.

Moholy-Nagy constate pour conclure que toutes ces trouvailles ont complexifié le langage photographique.

« Avec cette nouvelle conception du médium, le photographe ne s'intéresse plus exclusivement à la reproduction de la photogénie de ses sujets, mais pense aussi en termes de création photographique. Il ne se contente pas de choisir ce qu'il trouve, mais il produit aussi des situations qui, à son avis, portent en elles les éléments nécessaires à une expression photographique jusqu'alors peu utilisées. [...] La photographie comme force visuelle et comme mode d'expression artistique peuvent ainsi se rencontrer et fusionner à condition qu'une volonté organisatrice et une nécessité d'expression agissent sur une compréhension profonde des moyens, des matériaux et des méthodes.³⁴ »

Son objectif de rendre la photographie créatrice est donc atteint, et pour amener l'homme à évoluer encore, il ne reste plus qu'à poursuivre cette voie de la production.

De mon côté, j'observe au terme de cette lecture croisée que, si elle fait apparaître la richesse et l'originalité des expérimentations proposées voir menées par l'artiste, elle fait aussi émerger une absence de frontière entre les domaines du graphisme (nommé réclame ou publicité) et de l'art. Ses différents textes fonctionnent, en effet, à partir du même discours et l'évolution des idées que nous avons observé d'un texte à l'autre ne semble pas s'attacher au domaines spécifiques de l'art ou de la « réclame ». Tout au plus la différence se fait dans les exemples qu'il soumet et les emplois qu'il propose. Dans « La Réclame photoplastique », il évoque ses réalisations « à titre d'expérience³⁵ » de pages couvertures et d'affiches faites à partir de photogrammes, ou encore il mentionne l'avance des Américains dans l'emploi de la photographie pour illustrer la marchandise. Dans « La photographie dans la réclame », il propose d'étendre son programme à la création publicitaire, car « l'attrait du nouveau, de l'inédit, y est un fac-

³³ *Ibid.*, p. 234.

³⁴ *Ibid.*, p. 234.

³⁵ « La Réclame photoplastique », p. 129.

teur privilégié³⁶ ». Contrairement à ce que l'on aurait tendance à croire, même pour sa publicité un objet peut être montré tel qu'il ne sera jamais vu.

En fait, Moholy-Nagy ouvre ainsi les frontières et il abolit la hiérarchie coutumière, car, entre ces deux domaines, il y a un moteur commun, celui de la création. Les expériences menées dans l'un et l'autre des domaines ne pourront que s'enrichir mutuellement en plus de nourrir l'homme et d'éduquer son regard.

On peut donc considérer que le système de Moholy-Nagy était cohérent : si la création et la nouveauté qu'elle apporte font évoluer la vision de l'homme, cette évolution pourra être appliquée dans les autres domaines qui sollicitent cet appareil fonctionnel qui pourront à leur tour le faire évoluer etc. Ainsi s'établirait une série d'échanges aux allures de jeu de main chaude un peu à la manière dont les formes polyvalentes sont aujourd'hui échangées, prises et reprises par l'art et l'industrie culturelle.

Par ailleurs, et je conclurai sur cette note : si Moholy-Nagy ne semble pas porter de critique sur un emploi détourné à mauvais escient de la création, s'il ne politise pas son discours comme l'ont fait plusieurs de ses contemporains, c'est que d'une part sa réflexion est demeurée, du moins dans les textes ici analysés, au niveau de l'acte (dont, comme nous l'avons mentionné, il identifie les acteurs dès le départ) et que d'autre part, cette question est pour lui d'un autre registre puisqu'il s'agit ici d'esthétiser la vie.

³⁶ « La photographie dans la réclame », p. 133.

Résumé

Les reproductions d'œuvres d'art imprimées sont à l'origine d'une équivoque quant au statut de l'œuvre reproduite. Nous avons observé cette dualité notamment à travers trois formes d'énonciation de l'œuvre d'art par le biais de sa reproduction imprimée : le témoignage, la dérivation, la récupération. Toutefois, comme ces formes sont révélatrices de la confusion, elles ne permettent pas de départager les gestes artistiques des gestes non-artistiques. L'intention de l'énonciateur devrait le permettre. Son geste, suivant son intention, sera orienté vers un horizon visé. Il devrait alors être possible pour le spectateur d'identifier la reproduction. Pourtant, la confusion persiste. La reproduction entraîne en effet l'œuvre dans des sphères qui ne lui sont pas familières, amenant les bornes de l'art et du non-art à être constamment déplacées dans un sens ou dans l'autre, au gré des échanges, ponctions, décontextualisations. Elle bouscule nos *habitus* qui permettent la reconnaissance de l'œuvre, elle nous demande de revoir sans cesse les relations qui la définissent, d'accepter un jeu frontalier qui modifie non seulement la définition de l'œuvre mais aussi les valeurs et l'expérience esthétique qu'elle engendre.

Mots clés

Reproduction art imprimé énonciation frontière

Abstract

Printed reproductions of works of art are a source of an ambiguity in the status of the artwork thus reproduced. We observe this duality through three types of articulation of the work of art in the form of its printed reproduction: evidence, derivation and re-use. However, in indicating a confusion these forms do not allow us to distinguish between the artistic and non-artistic statement. The intention of the person behind the reproduction should make it possible – their action, following their intention, will be aimed towards a particular horizon; it should therefore be simple for the viewer to classify a reproduction, and yet, confusion persists. The reproduction of the work of art takes it into unfamiliar worlds, constantly shifting the boundaries between art and non-art through the action of exchange, rupture, and decontextualisation. It disturbs the 'habitus' that allows us to recognise the work of art; it asks us to endlessly re-examine the relationships which define it, to accept a play of boundaries that modifies not only the definition of the work of art but also the values and the aesthetic experience that it produces.

Key Words

Reproduction art printed statement boundaries