L'artiste-imprimeur : faire impression à l'ombre de l' " hypersphère "

Léo Coquet

▶ **To cite this version:**

Léo Coquet. L'artiste-imprimeur : faire impression à l'ombre de l' " hypersphère ". Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2018. Français. NNT : 2018PA01H312 . tel-02407027v2

HAL Id: tel-02407027

https://theses.hal.science/tel-02407027v2

Submitted on 12 Dec 2019

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 PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON-SORBONNE
UFR04 ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART
Art&Flux – Institut ACTE

THÈSE

Pour l'obtention du titre de Docteur de l'Université PARIS 1
en Arts et Sciences de l'Art, option Arts Plastiques

Léo COQUET

L'ARTISTE-IMPRIMEUR,
FAIRE IMPRESSION A L'OMBRE DE L'« HYPERSPHERE »

Volume I
Mémoire de thèse

Présentée et soutenue publiquement
le 17 novembre 2018

Sous la direction de M. Yann TOMA
Professeur des Universités

Membres du Jury
M. Pierre Baumann, Maître de conférences HDR, Université Bordeaux-Montaigne
Mme. Sandrine Morsillo, Professeur des Universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
M. Yann Owens (expert), Enseignant, École Supérieure d'Art et Design Le Havre-Rouen
M. Yann Toma (dir.), Professeur des Universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
M. Ivan Toulouse, Professeur des Universités, Université Rennes 2

L'ARTISTE-IMPRIMEUR,
FAIRE IMPRESSION A L'OMBRE DE L'« HYPERSPHERE »

ABSTRACT

L'artiste-imprimeur, faire impression à l'ombre de « l'hypersphère »

L'émergence d'un nouveau médium ne laisse jamais intacts les médias qui l'ont précédé (McLuhan, Debray). Cette logique n'échappe pas au paradigme actuel, théâtre d'un bousculement majeur depuis l'apparition des technologies numériques. C'est ainsi qu'à l'heure du post-Internet, le médium imprimé demeure telle une épave échouée sur la rive du progrès. Du fait de cet état, les mécanismes de ce médium s'offrent dans leur plus simple appareil à l'imagination des artistes contemporains qui, par l'usage de stratégies diverses, en développent de singuliers emplois – réveillant ce médium à l'instar d'un zombie (Parikka & Hertz). Cette thèse entreprend de présenter quelques-unes de ces nouvelles *affordances* (Norman) du médium imprimé développées depuis les années 2000 par une sélection d'artistes internationaux et par l'auteur, en solo et en collectif, à partir desquelles il s'agira de répondre à la question suivante : pourquoi imprimons-nous (nous, les artistes) encore ?

Pour ce faire, l'auteur a forgé trois concepts : « *ur-imprimo* », « nouvel impressionnisme » et « *exo-digital* ». Avec l'« *ur-imprimo* », l'auteur entreprend une archéologie médiatique et démontre la prédominance dans l'œuvre imprimée qu'il développe ainsi que dans celles des artistes référents de sa démarche que sont, entre autres, Wade Guyton, Glenn Ligon ou Christopher Wool, des motifs de l'empreinte (Didi-Huberman), de la trace (Derrida), de la macule et du palimpseste (Genette). Avec le « nouvel impressionnisme », l'auteur met l'accent sur le caractère vivant de sa pratique artistique en abordant plusieurs expériences mettant en jeu des usages *post-studio*, situés, performatifs et/ou participatifs du médium imprimé, expériences menées notamment au sein du collectif ExposerPublier. Enfin, avec l'« *exo-digital* », l'auteur qualifie l'artiste-imprimeur de bricoleur (Lévi-Strauss, Golsenne), une définition à laquelle il s'identifie aux côtés de Xavier Antin ou de Beau Geste Press, et institue l'amateurisme (Stiegler, De Certeau) de sa démarche comme une stratégie d'émancipation des réseaux lui permettant de mieux infiltrer et penser le présent.

Cette thèse entend ainsi déplacer le centre de gravité des analyses médiatiques du médium imprimé en art des questions de reproductibilité (Benjamin), de mécanisation, d'uniformité et de fixité (McLuhan), vers les notions d'empreinte, de trace, de pratique vivante et de bricolage. Subséquemment à cette reprogrammation, l'estampe fait place au « *printwork* » (Cramer) et la figure du graveur à celle de l'artiste-imprimeur.

Mots-clefs : art imprimé, empreinte, trace, estampe contemporaine, art & technique, pratique artistique alternative, archives, anachronisme, mémoire, bricolage, braconnage culturel, amateur, post-numérique, post-studio, constellation, palimpseste, Wade Guyton, ExposerPublier.

The artist-printer, printmaking in the shadow of the "hypersphere"

The emergence of a new medium never leaves intact the media which preceded it (McLuhan, Debray). Being the scene of a radical shift since the advent of new technologies, the actual paradigm is obviously not immune to this logic. That is why, in these times of post-digital, printed matter remains like a wreck on the shores of progress. As a result, the medium's mechanisms are offered to contemporary artists' imagination who, through the use of various strategies, develop singular new functions within it – awakening this medium like a zombie (Parikka & Hertz). This essay undertake to present some of the new affordances (Norman) of the printed medium developed since the 2000's by a selection of international artists and by the author, alone or as a collective, from which the intent will be to answer the following question: why do we (artists) still print ?

In order to do so, the author has forged three concepts: "ur-imprimo", "nouvel impressionnisme" *and "exo-digital". With "*ur-imprimo", *the author engages in a media archeology and demonstrate the prevalence of the motif of imprint (Didi-Huberman), trace (Derrida), test prints and palimpsest (Genette), in the work he elaborates as well as in the work of Wade Guyton, Glenn Ligon or Christopher Wool, referent and fellow*

artists. With "nouvel impressionnisme", *the author puts emphasis on the living aspect of his artistic practice addressing several experiences notably taken by the collective ExposerPublier involving post-studio, situated, performative and/or collective uses of the printed medium. Finally, with "exo-digital", the author refers the artist-printer to a handyman (Lévi-Strauss, Golsenne) and identifies himself to this figure alongside artist Xavier Antin and collective Beau Geste Press notably, before establishing the amateurism (Stiegler, De Certeau) of his approach as an emancipation strategy from the web allowing him to better infiltrate and think the present.*

This essay thus intends to shift the center of gravity of the mediatic analysis of the printed medium in art from the question of replication (Benjamin), mechanization, uniformity and steadiness (McLuhan) towards the notions of imprint, trace, living artistic practice and do-it-yourself. Subsequently to this reprogramming, etching makes room for "printwork" (Cramer) and the printmaker becomes the artist-printer.

Keywords: printed matter, imprint, trace, contemporary printmaking, art & technique, alternative artistic practice, archives, memory, do-it-yourself, cultural poaching, amateur, post-digital, post-studio, constellation, palimpsest, Wade Guyton, ExposerPublier.

SOMMAIRE

Abstract 4

Sommaire 6

Préambule 8

Introduction 12

♦ UNE PRATIQUE DE L'EMPREINTE 16

I. UNE ECRITURE DU CONTACT 18

II. UNE ECRITURE DE L'ECART 44

III. UNE ECRITURE DU TEMPS 85

♦ UNE PRATIQUE DU VIVANT 150

I. L'ART IMPRIME VERS UN ART *POST-STUDIO* 152

II. LECTURE, LA MANIPULATION AU CŒUR DE L'IMPRIME 173

III. L'ARCHIVE VIVANTE, UN RAPPORT MEMORIEL AUX DOCUMENTS IMPRIMES 204

♦ UNE PRATIQUE DE L'EMANCIPATION 249

I. DE L'ESTAMPE AU « *PRINTWORK* » 251

II. LES STRATEGIES DE LA « BRICOLOGIE » 287

III. L'ARTISTE-IMPRIMEUR, UN ARTISTE DE LA MISE EN RECIT 315

Conclusion 333

Épilogue 337

Table des matières 338

Glossaire 341

Index 345

Table des figures 351

Bibliographie 357

Remerciements 391

« De fait, on assiste à une explosion de fanzines, de livres d'artistes et de librairies d'artistes, très comparable à l'explosion contemporaine des communautés Internet. Et on aurait tort de dénigrer ce développement comme une simple tendance "rétro" de plus. Les communautés du fanzine ou du livre d'artiste elles-mêmes sont connectées via les blogs et les forums Internet. Plus important encore peut-être, elles utilisent l'imprimé comme une forme de réseau social qui n'est pas contrôlé par Google, Twitter ou Facebook. Ainsi ces communautés constituent-elles une avant-garde de la nouvelle culture imprimée postnumérique – culture qui coupe court à la fausse dichotomie "imprimé"/"électronique" (qui nous hante depuis McLuhan). »

Florian Cramer, postface de *Post-Digital Print*[1].

[1] Alessandro LUDOVICO, *Post-digital print: la mutation de l'édition depuis 1894*, Marie-Mathilde BORTOLOTTI (trad.), Paris, France, B42, 2016, p. 186.

PREAMBULE

Cette recherche a commencé en septembre 2012. Je me souviendrai pendant longtemps du début de cette aventure, ayant eu l'honneur de participer, pour ma première année de thèse, au programme d'échange franco-américain développé entre l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et la *New York University*, sous la direction de Yann Toma. Pendant un an, je suis donc parti étudier à New York. Parmi tous les souvenirs que constituent ces cinq années de recherches intenses qui ont été une expérience unique et une occasion précieuse d'expérimenter, d'apprendre et d'approfondir, cette année gardera une saveur particulière autant sur le plan personnel – j'y ai noué de fortes relations –, que sur le plan professionnel, car cette résidence a été déterminante dans la construction de mes recherches.

Si cette résidence est un événement fondateur qui inspire l'ensemble de cette thèse, c'est notamment parce qu'elle a été le lieu de ma découverte du travail de Wade Guyton. Cette découverte a eu lieu peu de temps après mon arrivée dans la Grosse Pomme, au Whitney Museum où était organisée une exposition monographique sans précédent de l'artiste américain, occupant deux étages du musée[2] alors encore domicilié dans le *Breuer Building*[3]. C'est à cette occasion que j'ai découvert le travail de cet artiste pourtant mondialement reconnu, comme en témoignent les nombreuses expositions personnelles dont son travail a fait l'objet dans d'importantes institutions comme la *Kunsthalle* de Zurich, le Consortium à Dijon, le Musée d'Art Moderne et Contemporain (MAMCO) de Genève, et qui figure dans de nombreuses collections dont celle du Centre Pompidou à Paris.

En visitant l'exposition, j'ai découvert une œuvre pluridisciplinaire : le travail de Wade Guyton va de la sculpture[4] au dessin[5], bien qu'il ait principalement acquis la reconnaissance mondiale qu'on lui connaît aujourd'hui grâce à un corpus particulier de son travail, qui consiste en des impressions jet d'encre sur toile. Pour les réaliser, l'artiste emploie des imprimantes jet d'encre de grand format lui permettant d'imprimer des toiles de formats toujours plus grands. Il a ainsi récemment créé spécialement

---

[2] L'exposition s'appelait *OS*, elle a duré du 04 octobre 2012 au 13 janvier 2013. Elle a fait l'objet d'un catalogue : Scott ROTHKOPF (dir.), COLLECTIF, *Wade Guyton OS*, New York, États-Unis d'Amérique, The Whitney Museum of American Art, 2012.

[3] Si cette exposition a su me toucher de façon si prégnante, ce n'est sans doute pas sans l'aide de l'espace qui l'accueillait, le *Breuer Building*, œuvre du designer et architecte hongrois Marcel Breuer livrée en 1966. De plus, Marcel Breuer est une figure tutélaire pour Wade Guyton, puisque ce dernier a réalisé des sculptures à partir d'une chaise dessinée par le premier.

[4] Voir *Untitled (Action Sculpture)* ou les différentes versions de la sculpture *U Sculpture* de Wade Guyton.

[5] Wade Guyton donne à ses impressions jet d'encre sur papier le titre générique de *Drawings*. Le procédé mis en place par Wade Guyton pour réaliser ces derniers est le suivant : l'artiste arrache dans diverses revues de design des pages qu'il collecte en petits tas. Il charge ces dernières dans son imprimante de bureau et y imprime un motif aléatoirement, sans prévoir quel motif s'imprimera sur quelle page. Voir Scott ROTHKOPF (dir.), COLLECTIF, *Wade Guyton*, *op. cit.*, p. 17-20. Les œuvres de Wade Guyton n'ont généralement pas de titre. Il est fréquent d'utiliser des titres informels concernant les séries d'œuvres. C'est ainsi que, par exemple, le terme de *Black paintings* est apparu au sujet de ses toiles monochromes et a été institué avec la publication d'un livre sur ce travail. Voir Wade GUYTON et John KELSEY, *Black paintings*, Anne CHARRIERE (trad.), Zurich, Suisse, JRP|Ringier, 2011.

pour le Consortium de Dijon de nouvelles impressions mesurant plus de neuf mètres de long, faisant de ces dernières de véritables réponses sculpturales au lieu dans lesquelles elles s'exposent.

Pour atteindre de telles dimensions, Wade Guyton a mis au point une technique astucieuse : en pliant la toile dans le sens de la longueur avant de la charger dans son imprimante, il double la laize maximale de cette dernière. Ce processus n'est bien évidemment pas prévu par les fabricants de ce type d'imprimante, si bien que le résultat est toujours approximatif. Mais l'approximation était loin de déstabiliser l'artiste qui, je l'imagine assez bien, recherchait justement un processus hasardeux afin de manipuler les erreurs et les accidents du processus d'impression. Si bien que nombre de critiques de l'œuvre de Wade Guyton érigent cet artiste en un maître contemporain de l'accident.

Mais l'œuvre de cet artiste new-yorkais ne se contente pas de défier les capacités techniques d'imprimantes dernier cri. Son travail met le doigt avec justesse sur les mutations des processus de manipulation de l'image aujourd'hui – notamment lorsqu'il pointe sa propre dépendance vis-à-vis d'entreprises comme Epson, Photoshop ou Apple, comme lorsqu'il nomme sa rétrospective au Whitney Museum « *OS* » pour *Operating System*, en référence au système d'exploitation des ordinateurs de la marque Apple. De nombreuses références à des marques voient ainsi fréquemment le jour dans le travail de l'artiste. Il est en effet courant que soit mentionnée la référence des logiciels[6], des imprimantes ou des encres employées pour réaliser ses toiles dans les textes de présentation de ses expositions et dans les cartels des œuvres. Mettre ainsi les outils au tout premier plan peut étonner. En réalité, cette cosmogonie de références à des outils somme toute assez ordinaires dans le milieu de l'art que sont le logiciel Photoshop, les ordinateurs Apple et les imprimantes Epson, contribue à rendre sensible la critique de l'environnement numérique dans lequel nous manœuvrons aujourd'hui. Un environnement que l'artiste met à nu sans concession, témoignant tout autant de l'inopérance de ces machines à faire adhérer le monde de l'écran à celui du sensible, que de sa propre impuissance face à l'opacité des fabricants d'imprimantes quant à la composition de leurs machines et de leurs encres[7]. Son travail fait le constat d'un moment singulier d'adaptation, de balbutiements, de contradictions, sans jamais céder le pas à l'industrie[8]. C'est paradoxalement une certaine fragilité que j'ai choisi de retenir au sujet des œuvres aux dimensions pourtant monumentales de Wade Guyton.

---

[6] C'est le cas notamment de la série des *X paintings* réalisées à partir d'un fichier Word présentant un « X » majuscule dans la police Blair ITC Medium, ou des *Black paintings* réalisées à partir d'un fichier Photoshop nommé « big black.tiff ». Voir Erik VERHAGEN, « Wade Guyton : Bis Repetita Placent ? », *ArtPress*, 2014, nº 415, pp. 53-58, p. 54.

[7] Wade Guyton n'est pas immunisé face à l'obsolescence programmée puisqu'il travaille avec des marques comme Apple et Epson. Epson garde le secret sur la composition de ses encres. Voir Soren SEELOW et Vincent FAGOT, « Enquête ouverte pour « obsolescence programmée » contre Epson », *Le Monde*, 2017, URL complète en biblio. La série des *Black paintings* est justement née de la frustration de Wade Guyton suite à l'arrêt de la commercialisation d'une référence de toile à imprimer. L'artiste, ne retrouvant plus la même adhérence de l'encre, recouvre alors ces toiles, de rage, d'un aplat de noir, créant par là-même sa série de monochromes noirs.

[8] Depuis qu'il a mis en place son système de *Paintings*, Wade Guyton a toujours entrepris d'acheter les imprimantes les plus à la pointe afin de les plier à son système.

[Figure 1] Wade Guyton, *Wade Guyton OS*, 2012-2013, vue de l'exposition, Whitney Museum, Ron Amstutz

Si cette exposition fut si importante pour moi c'est qu'elle a eu l'effet d'un élément déclencheur, mettant en place ma problématique en la reconnectant à ma pratique et mes outils. J'avais jusqu'ici un intérêt pour le numérique, et un savoir-faire en sérigraphie. Mais l'un et l'autre étaient déconnectés, l'un me servant d'outil et l'autre de sujet. En sortant de l'exposition de Wade Guyton au Whitney Museum, j'ai compris que c'était de leur rencontre qu'émergerait ma problématique : j'allais questionner l'imprimé à l'ère du numérique.

Cela m'a amené à une multitude de questions : en quoi le développement des outils numériques qui permettent de plus en plus d'autonomie bouleverse-t-il le monde de l'art imprimé et de l'édition ? Quelle place pour un art imprimé dans un monde de plus en plus gouverné par la dématérialisation des échanges ? À l'heure du *copier-coller* et de l'impression 3D, que peut l'impression face à la vitesse de reproduction et de diffusion du numérique ? L'impression est-elle une pratique encore capable de proposer des objets problématiques et réflexifs ? Quelles rencontres peuvent être à imaginer ? Comment expliquer que l'imprimerie, dont la désuétude a été maintes fois proclamée, ne semble vouloir se résoudre à disparaître ? Pire encore, comment expliquer le récent développement des foires du livre

d'artiste et d'art imprimé ? La rémanence du médium imprimé en art n'est-elle qu'une mode, un *revival*, ou bien s'agit-il d'une nouvelle place que s'octroie l'impression à l'ère du numérique ?

A mon arrivée à New York en septembre 2012 s'est ouvert, le temps d'un week-end, la *New York Art Book Fair*[9] dans l'enceinte du *Museum of Modern Art PS1*. Le grand nombre de participants à ce salon témoignait de la vivacité authentique de ce milieu et de sa diversité – allant du *fanzine* bon marché au livre d'artiste précieux. Cet événement majeur s'est tenu deux semaines seulement avant le vernissage de l'exposition de Wade Guyton au Whitney Museum. Deux des institutions artistiques comptant parmi les plus influentes du monde présentaient donc en cette rentrée 2012, deux événements dans lesquels l'impression occupait une place prépondérante. Deux événements que beaucoup de choses opposent très certainement, par leur format (un salon et une exposition) et dans ce qu'ils proposent (des œuvres institutionnelles d'une part, des livres à vendre de l'autre), mais qui semblent concrétiser les intérêts de l'époque : à l'heure des nouvelles technologies, l'art imprimé semblait réinvesti d'un nouvel élan. Ma problématique s'est donc précisée naturellement à la suite de ces deux événements pour se cristalliser autour de deux questions essentielles : pourquoi est-ce que j'imprime ? Et qu'est-ce qu'un artiste-imprimeur ? Deux questions auxquelles je prendrai soin de répondre en détail dans ce mémoire de thèse.

[9] La *New York Art Book Fair* est la foire du livre d'art de la ville de New York. Cette foire est organisée par *Printed Matter, Inc.* une association indépendante à but non lucratif fondée en 1976 par plusieurs artistes (dont Sol LeWitt et Lucy Lippard) et une équipe de passionnés qui ont ouvert un lieu dédié au livre d'artiste. Depuis 2006, *Printed Matter, Inc.* organise des foires où des éditeurs internationaux sont invités à vendre leurs livres. L'édition de 2012 s'est tenue du 28 au 30 septembre 2012 au MoMA PS1. Voir NEW YORK ART BOOK FAIR, « Site internet de la New York Art Book Fair | Printed Matter », URL complète en biblio.

INTRODUCTION

À l'heure des écrans, de la fibre optique et des drones, rédiger une thèse sur le domaine de l'imprimé pourrait sembler anachronique. La logique voudrait que pour décrypter dorénavant les enjeux du monde contemporain, on étudie les nouvelles technologies. Que pourrait nous apprendre du monde d'aujourd'hui une recherche sur l'imprimé ? Ce serait partir du principe que l'imprimé a livré tous ses secrets et que ses pratiques seront pour toujours figées dans le temps. Or la médiologie incarnée par Régis Debray et le comité de rédaction des revues *Les Cahiers de la Médiologie*[10] et *Médium*[11], notamment, ont démontré que l'invention d'une technique nouvelle – si tant est que cela existe vraiment, disons plutôt le développement d'une technique qui renouvelle en profondeur nos usages et nos modes de pensée –, n'entraîne pas l'annulation des précédentes techniques[12].

Au contraire, l'invention d'une technique nouvelle s'additionne à ce qui lui préexistait et en entraîne une nécessaire modification. C'est pourquoi les trois régimes culturels que Régis Debray découpe dans l'Histoire et que sont la « logosphère », la « graphosphère » et la « vidéosphère »[13], ne se sont pas succédé selon une logique de l'une, puis l'autre. Ainsi, la « logosphère », la plus ancienne « médiasphère » selon ce découpage de Régis Debray, correspond-elle à la phase de la civilisation qui s'écoule de la naissance de l'écriture (à partir du 4ème millénaire avant J.-C.) à l'invention de l'imprimerie dans laquelle le mode de communication prédominant est le discours oral auquel l'écriture est subordonnée[14]. Cette « médiasphère », de toute évidence, ne s'est pas éteinte lorsque nous sommes passés à la « graphosphère ». Après l'invention de l'imprimerie, nous avons continué à entretenir des relations aux moyens du discours oral et de l'écriture manuscrite. La « graphosphère », seconde « médiasphère » succédant donc à la « logosphère », correspond à la phase de la civilisation qui s'écoule de l'invention de l'imprimerie à celle de la télévision en couleurs et dans laquelle le mode de communication prédominant est l'écrit, celui-ci faisant dorénavant autorité sur la transmission orale[15]. De la même manière, cette « médiasphère » ne s'est pas éteinte lorsque nous sommes passés à la « vidéosphère ». Nous avons continué à correspondre, échanger et archiver au moyen du papier après l'invention de la télévision en couleurs. Enfin, la « vidéosphère », troisième et dernière « médiasphère », correspond à la phase de la civilisation qui s'écoule de l'invention de la télévision à celle de l'avènement

[10] Revue semestrielle fondée en 1996 par Régis Debray, cette revue a cessé de paraître en novembre 2004. Régis DEBRAY (dir.), COLLECTIF, *Les Cahiers de médiologie*, Paris, France, Gallimard, 1996.
[11] Revue trimestrielle fondée en 2004 par Régis Debray, cette revue succède aux Cahiers de médiologie. Régis DEBRAY (dir.), COLLECTIF, *Médium: transmettre pour innover*, Paris, France, Éditions Babylone, 2004.
[12] « Les médiasphères se succèdent dans le temps, mais ne se chassent évidemment pas l'une l'autre. Ceci ne tuera pas cela ; ceci est refondu (et parfois même réactivé par cela, selon l'*effet-jogging*). Les différentes médiasphères s'étayent, s'imbriquent et se restructurent sous la domination de la dernière venue, techniquement plus performante que les précédentes. » Régis DEBRAY et Louise MERZEAU, « Médiasphère », *Médium*, 2005, nº 4, pp. 162-169, p. 164-165.
[13] Régis DEBRAY et Louise MERZEAU, « Médiasphère », *op. cit.*
[14] *Ibid.*, p. 163.
[15] *Ibid.*

des réseaux numériques et dans laquelle le mode de communication est l'image, le visuel faisant ainsi autorité[16]. Pour prendre de nouveau un exemple précis, bien qu'il y ait eu des journaux télévisés dès l'apparition de la télévision, nous n'avons pas abandonné la presse écrite et celle-ci a continué à prospérer pendant la « vidéosphère ». Une fois encore, on remarque que l'intronisation d'une « médiasphère » apporte un rééquilibrage, une stabilisation, et non une rupture. Autrement dit, celles-ci s'additionnent et, au passage, se modifient les unes au contact des autres. L'entrée dans une nouvelle « médiasphère » indique la domination d'un nouveau régime sans que celui-ci chasse ce qui le précède. L'intérêt de la médiologie consiste précisément en l'étude de ces différentes dimensions.

À ces trois « médiasphères », Louise Merzeau en propose une supplémentaire qu'elle nomme l'« hypersphère »[17] : elle est à la fois une quatrième « médiasphère », mais aussi la mutation de la « vidéosphère », qui en aurait constitué les bases ou l'introduction. Son apparition remonte au milieu des années 1990. Depuis, nous naviguons dans cette ère. L'« hypersphère » est la « médiasphère » de l'hypertexte et du Web. Elle est gouvernée par les algorithmes, la traçabilité et la pertinence. À la différence des précédentes « médiasphères », l'individu n'y est plus spectateur – téléspectateur –, mais acteur, contributeur, utilisateur, joueur.

Si ces différents milieux techno-culturels sont, comme nous venons de le voir, poreux et se modifient continuellement, quelles modifications de la « graphosphère » l'intronisation de l'« hypersphère » a-t-elle entraînées ? Voilà la problématique à laquelle ce travail de recherche se propose de répondre au travers d'une expérience sensible, singulière et subjective, qu'est ma pratique artistique. On l'aura compris, cette recherche ne prétend pas répondre de l'ensemble de la « graphosphère », mais d'une partie de celle-ci, bien spécifique, qu'est l'art imprimé. Or une telle étude sur l'imprimé semble nécessaire car il s'avère qu'aucun ouvrage n'ait encore fait état de ces modifications dans le domaine de l'art visuel[18].

Découpée en trois parties, la présente recherche donnera à cette problématique trois pistes de réponses. Dans la première partie, je démontrerai comment et pourquoi, à l'ère de l'« hypersphère », la pratique de l'impression est passée d'une technique de reproduction à une technique de fabrication d'empreintes. Nous démontrerons que ceci implique un tournant dans la conception des pratiques de l'impression. Dorénavant, ce qui unit les diverses techniques d'impression en une pratique singulière n'est plus leur capacité à reproduire, mais bien leur faculté à produire de la « ressemblance par contact »[19]. Ce premier chapitre sera donc le lieu d'une description technique des pratiques de

---

[16] *Ibid.*

[17] Louise MERZEAU, « Ceci ne tuera pas cela », *Les cahiers de médiologie*, 1998, nº 6, pp. 27-39, p. 35. Louise MERZEAU, « Habiter l'hypersphère », *Documentaliste-Sciences de l'Information*, 2010, vol. 47, nº 1, pp. 30-31.

[18] On pourrait tout de même citer l'ouvrage d'Alessandro Ludovico, *Post-Digital Print*, publié en 2012 chez Onomatopee 77 puis quatre ans plus tard chez B42 dans son édition française, mais celui-ci concerne d'avantage l'édition que l'impression en art. Alessandro LUDOVICO, *Post-digital print*, *op. cit.*

[19] Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, France, les Éditions de Minuit, 2008.

l'impression dont l'enjeu sera de révéler la prédominance de la pression, de faire entrer le lecteur dans l'univers qui est le mien et de développer la suite de cette recherche sans avoir à revenir sur ces considérations techniques. L'objectif de cette démarche étant de saisir que, même si le travail d'un imprimeur convoque de nombreux savoir-faire – faisant depuis toujours de l'impression une pratique de rencontre et d'expérimentation –, et que les limites avec la peinture et la photographie sont particulièrement poreuses – ce qui est d'autant plus le cas aujourd'hui dans le contexte récent du développement des outils numériques –, l'impression n'en est pas moins une pratique à part entière. Nous démêlerons ainsi une histoire complexe et étalée dans le temps, en tâchant de remonter jusqu'aux origines, mon intuition étant de vérifier que la pratique de l'impression appartient au régime de l'empreinte. Les deux chapitres suivants développeront les conséquences de ce tournant sur le plan esthétique autour des deux concepts suivant : « l'écart » et « l'écriture du temps ».

Avec la seconde partie, je développerai plus particulièrement la dimension performative et vivante de la pratique de l'impression et de l'univers de l'imprimé. Cette partie viendra en contrepoint de la première partie dans laquelle il aura été question d'images fantômes, de fossiles et de présence d'absence. Le premier chapitre de cette seconde partie se penchera sur les pratiques d'impression performative et en public qui se développent à la fois dans le milieu professionnel de l'imprimerie et dans le milieu artistique. Ce même chapitre reviendra en parallèle sur un autre phénomène récurrent de l'art imprimé : les foires de livres d'artiste et de multiples. Nous verrons comment ces circuits de distribution sont consécutifs au développement de l'« hypersphère » dans notre environnement et comment ces événements participent à faire de l'impression une pratique de la rencontre. Les deux chapitres suivants s'attacheront à démontrer combien les imprimés sont moins les documents fossilisés tels qu'on les présente habituellement que des documents qui nous mettent en action, qui nous poussent à agir, à performer, à nous activer. Le second chapitre le démontrera au travers de l'exemple de la lecture, et le troisième, avec les archives.

Dans la troisième et dernière partie, je m'attacherai à définir plus avant la figure de l'artiste-imprimeur. Le premier chapitre sera le lieu d'une linéature du domaine et du champ d'action de l'artiste-imprimeur qu'est l'art imprimé – une définition qui s'opérera contre celle de l'estampe et de la gravure et qui nous mènera au concept de « *printwork* ». Avec le second chapitre, j'avancerai l'argument selon lequel l'élan contributif du numérique se poursuit et se prolonge dans la « bricologie »[20] des artistes-imprimeurs. Enfin, le troisième et dernier chapitre de cette partie se penchera sur l'inclination pour la mise en récit de sa propre pratique chez l'artiste-imprimeur. Pour cela, je reviendrai sur la méthodologie interne que j'ai mise en place dans ma pratique artistique. Avec cette dernière partie j'aurai réussi à faire émerger une nouvelle typologie d'artiste à laquelle, par ma pratique artistique, je m'intègre pleinement : celle de l'artiste-imprimeur.

[20] Thomas GOLSENNE, « Bricologie. La souris et le perroquet », *Techniques & Culture,* 2015, nº 64, pp. 128-151.

Enfin, je conclurai cette introduction en présentant une autre heureuse conséquence – indirecte cette fois –, de ma résidence à New York qu'a été la création du collectif ExposerPublier. Ce collectif est constitué de deux artistes-chercheurs, Caroline Sebilleau et moi-même, et d'un graphiste indépendant, Benoit Brient. Nous nous sommes tous trois rencontrés à New York. Caroline parce qu'elle a participé à la même résidence que moi à la New York University et Benoit, conjoint de Caroline, parce qu'il a suivi cette dernière à New York. Un an après notre retour à Paris, en 2014, nous avons fondé ExposerPublier sous la forme d'une association de loi 1901, avec pour intention de mener des projets collectifs impliquant les artistes que nous avions rencontrés à New York et de servir de terrain d'expérimentation à nos recherches respectives.

ExposerPublier est donc né du croisement des recherches de ses trois membres. Pour Caroline, le collectif sert à questionner l'exposition comme médium artistique – elle est la partie « Exposer ». Pour moi, le collectif sert de support d'expérimentation sur le médium imprimé – je suis la partie « Publier ». Pour Benoit, ExposerPublier constitue un terrain de recherche exempt de la notion de commande, qui fait partie intégrante de sa pratique professionnelle. De plus, Benoit travaille uniquement sur support imprimé, ce qui l'amène à concevoir aussi bien des objets éditoriaux imprimés que des supports de signalisation dans l'espace. Dans le collectif, il fait donc le lien entre l'exposition et la publication.

À l'origine le collectif était un projet parallèle pour ses trois membres. Aujourd'hui, ExposerPublier occupe une place centrale, pour ne pas dire prépondérante, de notre temps de travail respectif. C'est pourquoi nombre des projets sur lesquels je reviendrais au cours de cette recherche ne sont pas des œuvres personnelles mais celles du collectif – ce qui est logique si l'on garde présent à l'esprit que ce collectif a été fondé sur l'idée de servir de terrain de jeu à ses membres. Pour autant, cette thèse n'est pas la thèse d'ExposerPublier. Il nous faudra donc faire la part des choses. Il ne sera pas non plus question de faire la distinction entre qui a fait quoi. J'emploierai donc le nous pour décrire les projets mis en place par ExposerPublier. Pour autant, vous remarquerez que je m'étendrai plus particulièrement sur certains aspects des projets – ceux qui concernent la recherche que je mets en œuvre ici –, tandis que d'autres ne seront pas développés tels qu'ils pourraient légitimement en faire l'objet – ceux-là se rapportant davantage à la recherche de mes camarades. Cet avertissement liminaire posé, ouvrons à présent la première partie.

PREMIERE PARTIE

♦ UNE PRATIQUE DE L'EMPREINTE

> « Partout des empreintes nous précèdent ou bien nous suivent. Beaucoup nous échappent, beaucoup disparaissent, quelque fois sous nos yeux mêmes. Certaines transparaissent, d'autres crèvent les yeux. D'autres ont disparu depuis longtemps, mais quelque chose nous dit qu'elles demeurent, enfouies, repérables par quelque détour archéologique du désir ou de la méthode. Certaines quelque fois semblent nous poursuivre. Beaucoup nous survivront. »
>
> Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*[21].

La première partie de cette thèse part d'un constat : le passage à l'« hypersphère » relègue la « graphosphère » à un statut d'outil archaïque. En effet, l'imprimé a été rendu caduque par le numérique sur un point précis et crucial, puisque c'est ce qui l'a précisément rendu si utile et déterminant : sa capacité à reproduire et à diffuser de l'information – l'« hypersphère » confirmant ainsi un élan déjà impulsé plus tôt par la « vidéosphère ». En 2018, nul doute que l'imprimé n'est plus le mode de reproduction et de diffusion de l'information le plus efficace existant d'un point de vue technique[22].

Dans le contexte plus spécifique de l'art contemporain, on remarque de bien diverses manières combien le numérique se substitue de plus en plus à l'imprimé comme support de transmission d'informations. En effet, si un artiste cherche à diffuser son travail – ou un travail en particulier –, au plus grand nombre de la façon la plus rapide et économique, les réseaux numériques sont les plus adaptés. Cela ne veut pas nécessairement dire que c'est ce que font la majorité des artistes, mais c'est un fait : aujourd'hui, pour un artiste, le numérique est l'outil le plus adéquat pour reproduire et diffuser son travail. Depuis le développement du Web 2.0, on trouve ainsi de nombreux sites internet développés par des artistes dans le but de présenter et promouvoir leur travail. Disposer d'un site internet personnel est devenu un prérequis pour tout artiste. De la même manière, il est de plus en plus fréquent de devoir envoyer un dossier en format numérique pour concourir à un salon, à une résidence ou à un poste. Au tournant des années 2010, l'art « post-internet » a notamment donné naissance à de nombreux blogs gérés par des artistes[23] dont on peut sans peine dire qu'ils occupent la place de ce qu'auraient pu être des documents imprimés comme des fanzines, et de leurs réseaux de distribution. Ces trois exemples

---

[21] Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 11.
[22] Dominique GREINER, « La presse écrite face au défi du numérique », *Transversalités*, 2010, vol. 116, n° 4, pp. 79-84.
[23] Citons notamment les artistes derrière le blog http://thejogging.tumblr.com/ : Brad Troemel, Lauren Christiansen, Andrew Norman Wilson, Jesse Stecklow, Artie Vierkant, Joshua Citarella et Rachael Milton.

succincts d'échanges d'informations fréquents dans le milieu de l'art contemporain démontrent le remplacement progressif des supports imprimés par les plateformes numériques.

Ainsi, si depuis la révolution culturelle qu'a constituée l'« invention » de l'imprimerie au milieu du 15ème siècle – ou plutôt l'adaptation en Europe de techniques venues d'Asie –, la « graphosphère » était le support privilégié pour la reproduction et la diffusion d'informations à grande échelle, depuis le milieu des années 1990, le numérique et le Web sont en sont aujourd'hui les nouvelles plateformes. Cette thèse entend donc déterminer de quoi la « graphosphère », ainsi dépossédée de son utilité première, est-elle encore l'objet aujourd'hui ? Comment circonscrire le domaine de l'imprimé si ce n'est plus par sa capacité à reproduire ? Autrement dit, qu'est-ce qui me permet aujourd'hui encore de réunir des techniques aussi différentes que la gravure au burin et l'offset sous une même appellation ?

La piste de réponse que cette première partie s'efforcera d'étayer tient à démontrer que ce qui relie désormais les différentes techniques de la « graphosphère » aujourd'hui est avant tout l'utilisation de la pression. Nous délaisserons donc la question de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art, couramment abordée au sujet de l'art imprimé, pour nous recentrer sur ce qui constitue les singularités graphiques du médium imprimé afin d'en déceler les potentiels symboliques. Pour ce faire, nous retracerons la filiation de l'imprimé à l'empreinte afin de mettre à jour ce que je nomme l'« *ur-imprimo* ». Ce concept est formé du verbe latin « *imprimo* » qui se traduit littéralement par « imprimer »[24] et du préfixe allemand « *ur-* » qui « désigne la qualité très ancienne, archaïque ou même primordiale d'un substantif. »[25] Il renvoie le médium imprimé à sa genèse, l'empreinte, et institue cette dernière comme l'« aube des images »[26]. Autrement dit, avec cette partie, nous verrons pourquoi on regarde d'autant plus un document imprimé comme une empreinte depuis l'avènement de l'« hypersphère ».

De plus, ce premier chapitre de la première partie de ma thèse aura également pour objectif de présenter le plus précisément possible mes outils, afin de définir l'univers à partir duquel j'ai forgé ma pensée. Ces précisions seront utiles au développement du reste de mon travail de recherche. Je présenterai ainsi les différentes techniques qui composent le champ de l'imprimé et par là même de ma pratique, de la gravure à l'impression numérique en passant par la sérigraphie, afin d'établir une nomenclature du territoire de recherche sur lequel je développe ma pensée.

[24] Félix GAFFIOT, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, France, Hachette, 1934, p. 785.
[25] Eloy FERNANDEZ PORTA, *Homo sampler*, François MONTI (trad.), Paris, France, Éditions inculte, 2011, p. 39.
[26] André LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole, La mémoire et les rythmes*, Paris, France, Albin Michel, 1964, p. 212-216.

I. UNE ECRITURE DU CONTACT

Ouvrons à présent le premier chapitre de cette partie. Celui-ci sera le lieu d'un balayage rapide de l'histoire des techniques d'impression. Une histoire qui remonte à des temps immémoriaux et sur laquelle je ne pourrais malheureusement pas m'étendre outre mesure. Pour autant, je m'efforcerai d'apporter des précisions techniques précises afin de pallier ce nécessaire effort de synthèse historique. L'objectif de ces descriptions techniques sera de démontrer que le tronc commun des techniques d'impression se trouve être la question du contact, de la pression. Ce qui me permettra de circonscrire mon terrain de recherche et de présenter mes outils ainsi que les processus qui les accompagnent. Ces précisions faites, nous pourrons avancer dans les chapitres suivants sur des questions techniques sans en revenir à des phases de descriptions. Il s'agit donc en quelque sorte d'une invitation à entrer dans l'atelier d'un imprimeur.

Ce chapitre aura donc pour objectif d'établir une généalogie alternative de l'impression qui s'efforcera de se défaire de l'idée que l'impression est avant tout une technique de reproduction et d'affirmer l'impression comme un mode d'expression à part entière. Pour ce faire, à chacune des étapes de cette généalogie, je mettrais l'accent sur ce qui différencie l'impression des autres grandes pratiques artistiques que sont la peinture, le dessin, la sculpture, la photographie. Ainsi, je m'efforcerai d'établir ce qui différencie l'imprimé de la peinture – en approfondissant l'analyse du travail de Wade Guyton – , l'imprimé de la photographie – en m'intéressant particulièrement au développement des procédés photomécaniques –, l'imprimé du dessin – avec notamment une analyse de l'utilisation de l'estampe par les artistes-graveurs italiens et allemands de la Renaissance – et enfin, l'imprimé de la gravure – en revenant sur l'estampe et l'adaptation de l'orfèvrerie. Ainsi, nous verrons que les techniques d'impression appartiennent au régime iconographique de l'empreinte et donc que l'imprimé est un moyen d'expression à part entière.

1. De l'impression à l'empreinte, un geste ancestral toujours présent

Ce sous-chapitre constitue la première étape de cette généalogie. Avec lui, nous allons revenir aux origines de l'acte d'imprimer, et mettre en évidence la filiation entre les techniques d'imprimerie contemporaine et le premier geste inaugural d'impression que l'humain ait jamais réalisée : les mains négatives.

Ces dernières sont apparues au Paléolithique Supérieur, une époque qui s'est étendue de 36000 BP à 11800 BP[27], marquée par l'arrivée de l'Homo Sapiens[28], à différents endroits du monde[29]. Elles font partie des pratiques d'ornementation que l'on appelle l'art pariétal. L'art pariétal recouvre un éventail de techniques mises au point par l'Homo Sapiens : la peinture, le dessin, la gravure et la sculpture[30]. Les gravures étaient des incisions dans les parois, vraisemblablement effectuées à l'aide d'un silex ou d'un morceau de roche dure, ou bien il s'agissait de gravures réalisées au doigt sur des parois plus souples comme l'argile. La peinture se faisait plutôt au pinceau, au doigt ou grâce à la technique du crachis. La technique du crachis consistait à projeter des taches de pigment par la bouche ou en utilisant une sarbacane. Cette technique servait à tracer des formes, à peindre de grandes surfaces et, donc, à faire des mains négatives[31].

Les auteurs de ces mains négatives plaçaient ainsi leur main, doigts écartés, sur la surface de la paroi, puis projetaient de la peinture autour, laissant apparaître en négatif la trace de leur main. Une invention qui pourrait passer inaperçue aux côtés des chefs-d'œuvre que sont les scènes de chasse extrêmement bien réalisées dans ces grottes. Pourtant, c'est bien là que se joue une dichotomie fondamentale qui voit se renvoyer dos à dos deux iconographies distinctes : d'un côté les scènes de chasse, l'imitation de ce que l'on a vu, un monde représenté en miniature –, la *mimésis* ; de l'autre, les mains négatives reproduisant le monde à son échelle, un monde habité de marques témoignant du passé – l'empreinte.

Aux yeux de la communauté scientifique, la signification de ces traces reste incertaine: « De multiples hypothèses coexistent quant à la signification précise de ces figures ou de ces marques et il est peu probable que l'on puisse en produire une interprétation univoque »[32]. J'ai ma propre interprétation à leur sujet : selon moi, les mains négatives sont une manière de représenter le monde qui passe par le toucher – une représentation haptique du monde. Les mains négatives ne sont donc pas seulement les premières impressions, elles sont le symbole même de l'impression. Elles incarnent une représentation

---

[27] Catherine FARIZY, Yvette TABORIN, Béatrice SCHMIDER, Dominique BAFFIER et Michel ORLIAC, « Chapitre 2. L'Europe et l'Asie septentrionale », *in La préhistoire dans le monde*, Paris, France, Presses Universitaires de France, Nouvelle Clio, pp. 295-524, p. 357.

[28] *Ibid.*, p. 358.

[29] Je citerai ici la très célèbre *Cueva de las Manos Pintadas* en Argentine, ou les grottes des Célèbes en Indonésie. Emmanuelle JARDONNET, « Des pochoirs vieux de 40 000 ans découverts en Indonésie », *Le Monde*, 2014, URL complète en biblio. Danièle LAVALLEE et Patrick PLUMET, « Chapitre 7. L'Amérique », *in La préhistoire dans le monde*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, Nouvelle Clio, pp. 699-801, p. 786.

[30] « L'art pariétal est par définition un art sur paroi. En plein air ou situé au plus profond des cavernes, il se compose de l'ensemble des œuvres peintes, gravées, sculptées et plus rarement modelées, dans les grottes et les abris. » Catherine FARIZY, Yvette TABORIN, Béatrice SCHMIDER, Dominique BAFFIER et Michel ORLIAC, « Chapitre 2. L'Europe et l'Asie septentrionale », *op. cit.*, p. 460.

[31] D'autres techniques furent également employées pour réaliser les mains négatives. Il y a la technique du tamponnage où une peau trempée dans du pigment est utilisée pour tamponner autour de la main, et tout simplement l'utilisation d'un pinceau pour détourer la main. On trouve la trace de mains positives, mais celles-ci sont beaucoup plus rares. Emmanuel GUY, *Préhistoire du sentiment artistique: l'invention du style, il y a 20 000 ans*, Dijon, France, les Presses du réel, 2010.

[32] Claudine COHEN, *Symbolique de la main dans l'art pariétal paléolithique: séance du 7 mars 2012*, Paris, France, Académie des beaux-arts, 2012, p. 72.

du monde qui passe par la sensibilité tactile, par le contact, par la pression. Dans ces conditions, ces hommes, femmes et enfants n'auraient pas pu mieux choisir que de représenter leurs mains, outil de l'appréhension non visuelle.

La toute première impression est donc l'image d'une main. Si bien que l'impression, même si elle est aujourd'hui l'objet de tant de redéfinitions et de nouvelles inventions, restera à jamais marquée par ce rapport au contact, à la main, au toucher et donc à l'empreinte. Imprimer c'est d'abord marquer, appuyer, presser, et cela passe donc toujours par une forme de préhension tactile. En cela, la filiation entre l'impression et l'empreinte se révèle évidente. En conclusion, les mains négatives sont selon moi les matrices de toutes les impressions autant sur un plan symbolique (avec la main) que technique (avec le principe d'une matrice, de la pression et d'un tirage obtenu).

[Figure 2] Léo Coquet, *Matrice (#0)*, 2016, impression pariétale, sérigraphie, encre à sérigraphie, 27 x 35 cm, Léo Coquet

C’est en hommage aux mains négatives que j’ai conçu *Matrice (étude #0)*. Cette pièce consiste en l’impression en sérigraphie d’une photographie d’une main négative de la Grotte de Chauvet. La particularité de cette sérigraphie tient en ce qu’elle a été imprimée directement sur la paroi d’un mur. Ce faisant, j’ai réactivé la condition pariétale de l’image d’origine. Pour accentuer ce principe, j’ai recadré la photographie sur la main négative et l’ai agrandie de façon à ce que cette dernière coïncide avec la taille de ma propre main. Cette pièce est la première d’une série que j’entends développer sur la notion de « matrice ». Il y sera notamment question de mettre en vue les outils, les matrices et les moules des techniques d’impression – soit de révéler ce qui reste habituellement dissimulé, voilé, masqué.

Enfin, parce que les mains négatives sont à la fois les premières impressions et le premier symbole de l’impression, je considère ces dernières comme des « méta-impressions ». Pour signifier cette position en surplomb, j’ai numéroté cette pièce « étude #0 » afin de mettre en relief la position primordiale de ces mains négatives sur l’ensemble de ma recherche.

[Figure 3] Léo Coquet, *Matrice (#0)*, 2016, impression pariétale, sérigraphie, encre à sérigraphie, 27 x 35 cm, Léo Coquet

Tentons d'appréhender à présent ce que l'impression a précisément à voir avec l'empreinte d'un point de vue étymologique. Commençons par identifier ce qui les sépare : l'empreinte désigne une marque en creux ou en relief, comme une trace naturelle ou une empreinte de pas. L'empreinte peut aussi indiquer le moulage, à savoir le relevé de la forme d'un objet avec un matériau spécifique. Le terme « empreinte » est donc chargé d'un rapport à la matière et au volume.

L'impression, au sens physique du terme, traduit quelque chose de différent : ce terme désigne le fait de laisser une trace par pression de quelque chose. Par métonymie, il est même fréquent d'utiliser le terme impression pour désigner la trace même. Si on s'intéresse au sens spécifique lié au domaine de la gravure, l'impression désigne l'action de tirer une épreuve à partir d'une gravure. Dans le domaine du textile, l'impression désigne l'action de reproduire des motifs ou d'appliquer de la couleur à du tissu – ce que l'on appelle un imprimé. Le mot impression peut également être employé dans le vocabulaire

de la photographie, désignant alors le processus de formation d'une image sur une surface sensible durant son exposition à la lumière. Ces différents exemples d'imprimés ont en commun la planéité. À la différence de l'empreinte, l'impression ne désigne donc pas un volume ou un relief. Au contraire, l'impression fait bien plus référence au tirage papier, à la trace laissée à la surface, voire à l'immatériel si l'on se penche sur le sens psychologique et philosophique du terme. L'impression caractérise alors l'excitation provoquée par un stimulus et transmise au cerveau, l'image associée à une idée (c'est le processus d'association d'idées). Par métonymie, on peut ainsi employer le mot impression pour désigner la trace psychique laissée par une sensation, une perception, ou l'effet produit sur une personne par un événement. L'impression se fait ici le synonyme de termes comme sensation ou sentiment.

Mais comparer l'empreinte et l'impression, c'est aussi comparer deux univers. D'un côté le naturel – l'empreinte de pas, la marque dans la roche laissée par un animal ou un végétal –, et de l'autre l'univers industriel de l'imprimerie. L'impression et l'empreinte présentent donc des orientations qui leur sont propres. Il n'en reste pas moins qu'elles ont un tronc commun solide. En effet, étymologiquement, les termes impression et empreinte viennent du verbe latin *imprimere*[33] qui se traduit par le fait d'exercer une pression, d'enfoncer, d'inciser, d'empreindre, de marquer *sur* une surface. C'est pourquoi on retrouve dans les définitions de l'impression et de l'empreinte une signification analogue : l'acte de faire apparaître, en exerçant une pression, une trace de quelque chose sur quelque chose. Dans l'une comme dans l'autre, c'est donc l'action de mise sous pression qui est fondamentale.

Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'un ancien sens du mot impression peut aussi désigner un mode d'appréhension de la réalité privilégiant la sensation sur la réflexion et la démarche rationnelle. C'est ainsi qu'au XIX^{ème} siècle, l'impression désigne un genre littéraire proche du journal, de la chronique, où se mêlent sensations, sentiments, réflexions, récits sur un thème[34]. Ce rapport à l'intuition est prédominant, l'impression désignant une représentation qu'a intuitivement quelqu'un au sujet d'un événement ou d'une personne – ce sont les premières impressions. Ce caractère intuitif dénote le caractère spontané de l'impression : une réaction immédiate, très personnelle, subjective.

Nous venons de poser comme hypothèse que l'Homme a vraisemblablement inventé la première impression en développant sa pratique de la peinture. Avec cette technique en tout cas, l'homme était capable de générer lui-même sa propre empreinte. Cette première technique de pochoir rudimentaire permet seulement de détourer des objets relativement plats. Mais ce qu'elle a de particulièrement

---

[33] *Imprimere* est composé du préfixe locatif *in* et du verbe *premere* qui désigne l'acte de presser. Impression vient ainsi du participe passé d'*imprimere* qui donne *impressus*, auquel a été implémenté le suffixe *–io* pour enfin donner *impressio*. Pour ce qui est de l'empreinte, on trouve dans la langue italienne le nom féminin *impronta* et en provençal *emprenta*. *Imprimere* désigne également, au sens figuré, l'acte de fixer dans la mémoire. « Graver des idées, des notions dans l'âme » Félix GAFFIOT, *Dictionnaire illustré latin-français*, *op. cit.*, p. 785.

[34] « Nom donné à un genre littéraire proche de la chronique ou du journal, où sont mêlés sensations, sentiments, réflexions, récits sur un thème ». COLLECTIF et Jean-Marie PIERREL, « Impression », *in Trésor de la Langue Française informatisé*, Paris, France, Centre national de la recherche scientifique, 2004, URL complète en biblio.

extraordinaire, c'est qu'elle symbolise l'entrée du mode de l'impression dans les procédés graphiques de l'Homme. Ces procédés, nous allons à présent le voir, vont se complexifier lorsque l'impression adapte ensuite la gravure à son lexique. Si avec les mains négatives, c'est le corps qui sert de matrice, en adaptant la technique de la gravure l'impression s'ouvre de nouvelles manières de laisser une marque. L'histoire de l'estampe raconte cette rencontre entre impression et gravure. Elle décrit l'histoire des inventions successives visant à imaginer de nouvelles *formes imprimantes*, ces objets que l'Homme grave non pas pour les décorer, mais pour les encrer puis les imprimer sur un support. Je voudrais à présent revenir brièvement sur cette histoire qui s'étale sur plusieurs siècles, et ainsi identifier les techniques de l'estampe afin de présenter certains des outils de ma pratique. Commençons par rappeler que, tout comme les termes empreinte et impression, le terme « estampe » contient lui aussi une racine étymologique qui signale la pression : *stamp* que l'on retrouve en italien avec *stampa* (impression, presse) et en allemand avec *stampfen* (piétiner, écraser)[35]. Michel Melot explique que « le plus petit dénominateur commun est celui contenu dans la racine du mot « estampe » qui comporte l'idée de pression en vue du report d'une figure. »[36] Attachons-nous donc dans les prochaines pages, ne serait-ce que brièvement, à identifier l'évolution de l'impression à l'époque moderne en Europe, car cette histoire est celle des documents imprimés que nous manipulons aujourd'hui.

2. De l'empreinte à l'orfèvrerie, le glissement d'un savoir-faire

Importée d'Asie, la gravure sur bois est la première technique d'impression utilisée en Europe aux alentours de 1450[37]. Dans un premier temps, la gravure va particulièrement se développer en Allemagne et en Italie[38]. Il s'agit alors principalement de cartes à jouer et d'images de piété[39].

La gravure, technique fondatrice de l'estampe, est aussi la plus ancienne. Le procédé général de la gravure repose sur trois étapes : l'incision d'une matrice[40], l'encrage de la matrice gravée puis la presse de la matrice sur un support. Il s'agit donc très concrètement de l'adaptation des premières gravures présentes dès l'âge de l'art pariétal pour en faire non plus un résultat, mais un outil destiné à reproduire. Il existe pour cela divers procédures et matériaux qui sont autant d'adaptations et d'évolutions de la gravure et qu'il convient de bien différencier, car chacun d'entre eux divise la gravure

---

[35] Maria Cristina PAOLUZZI, *La gravure: l'histoire, les techniques, les chefs-d'oeuvre de l'art graphique, des origines à nos jours*, Marie-Odile KASTNER (trad.), Paris, France, Solar, 2004.
[36] Michel MELOT, Antony GRIFFITHS, Richard S. FIELD et André BEGUIN, *L'estampe*, Genève, Suisse, Skira, 1981, p. 9.
[37] Albert LABARRE, « L'avènement de l'imprimerie », *in Histoire du livre*, Paris, France, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, pp. 47-58, p. 47.
[38] *Ibid.*, p. 53.
[39] José LOTHE, « Initiation à l'histoire de la gravure », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques. Résumés des conférences et travaux*, 2008, nº 139, pp. 238-243, p. 238.
[40] Une matrice ou une forme imprimante est un support de report. Chaque technique de l'estampe a une matrice différente. Dans ce cas précis, pour la gravure, la matrice est une plaque de bois, de linoléum ou de métal.

en de techniques particulières. La première d'entre elles se nomme la xylographie. La xylographie est la technique de gravure en relief. L'encrage se fait au rouleau ou au pinceau sur les zones en relief, en évitant de mettre de l'encre dans les cavités. Ce qui imprime, c'est donc ce qui est en relief sur la planche, et ce qui est gravé ne sera pas imprimé sur le support.

Aussi appelée la taille d'épargne, la xylographie est la technique de gravure la plus ancienne. On retrouve la trace de plaques en bois gravées de cette manière remontant à l'époque sumérienne, soit 4000 ans av. J.-C[41]. Elles servent à l'origine à imprimer des tablettes d'argile. La xylographie, en tant que telle, apparaît en Chine au IX^{ème} siècle et sert d'abord à reproduire des textes accompagnés d'illustrations. Les tirages se diffusent dans le reste de l'Asie par le biais des routes de l'Islam et arrivent jusqu'en Europe. La xylographie en Europe sert dans un premier temps à « l'impression de textiles et d'objets religieux »[42] puis, avec l'invention de l'imprimerie par Johannes Gutenberg au milieu du XV^{ème} siècle, elle se développe à grande échelle sur tout le continent.

La taille d'épargne peut se pratiquer sur n'importe quelle surface suffisamment plane. Parmi les matériaux les plus fréquemment utilisés, on trouve : le bois (*Medium Density Fiberboard*, pin, peuplier, poirier, tilleul, contreplaqué, l'érable, chêne), le linoléum et le plastique (PVC, polystyrène). Même liberté concernant les outils pour entailler ces surfaces : du canif aux gouges spécialisées. La première étape de fabrication de la matrice en xylographie est de colorer la surface de la plaque utilisée pour faire ressortir les parties gravées et les parties en relief. L'image est soit directement dessinée sur la matrice, soit reportée. Aujourd'hui, les artistes pratiquant la taille d'épargne utilisent différentes techniques de transfert : au papier carbone, par solvant, par chauffage ou à la presse. Une fois l'image transférée sur la plaque, commence le travail de gravure des zones qui resteront vierges. La matrice est ensuite gravée et encrée, puis placée sur une table d'impression. Le papier, textile, ou tout autre support destiné à être imprimé est fixé sur la table, puis placé sur la matrice de manière à la recouvrir. Deux choix s'offrent alors : soit l'impression manuelle à l'aide d'une brosse par frottage du dos du support (s'il s'agit d'un papier fin, une feuille de protection peut-être placée par-dessus pendant l'opération), soit l'impression sur presse (presse taille-douce, presse typographique, presse de relieur, presse à cylindres). La particularité de la taille d'épargne est sa souplesse technique : n'importe quel objet ou surface plane, gravée ou en relief, peut servir de matrice, et un rouleau compresseur peut servir de presse.

Le phénomène éditorial va prendre de l'ampleur[43] en Europe à partir de l'invention de la presse typographique par Johannes Gutenberg. L'estampe est alors le pendant imagé de l'industrie de

---

[41] Bill FICK et Beth GRABOWSKI, *Manuel complet de gravure*, Jérôme WICKY et Marie-Christine GUYON (trad.), Paris, France, Eyrolles, 2017, p. 75.
[42] *Ibid.*
[43] L'estampe se développe notamment en Allemagne et en Italie ainsi qu'en France et aux Pays-Bas. Voir Lorenza SALAMON et Marta ALVAREZ GONZALEZ, *La gravure: vocabulaire, genres et techniques*, Claire MULKAI (trad.), Paris, France, Hazan, Comment regarder..., 2011.

l'imprimerie[44]. Jusqu'ici limitée au travail sur bois, la gravure se perfectionne et permet dès lors de graver sur du métal[45], matière plus solide et donc moins sujette à l'usure, offrant ainsi la possibilité d'imprimer un plus grand nombre d'exemplaires à partir de la même forme imprimante[46].

De la xylographie, la gravure a ainsi évolué vers la gravure en creux, également appelée taille-douce ou *intaglio*. À l'inverse de la taille d'épargne, ce sont ici les incisions de la matrice qui seront imprimées. Cette pratique de la gravure s'effectue uniquement sur des plaques de métal (zinc, cuivre).

L'histoire de ces techniques de gravure remonte au paléolithique, qui donne les premiers exemples de gravures volontaires sur surface qui vont se poursuivre ensuite avec des images gravées dans la pierre puis dans le métal, afin de marquer de son sceau un objet et en signaler l'appartenance. Ainsi naîtront l'orfèvrerie, le travail de gravure des armures, des bijoux, des objets domestiques. L'utilisation de l'impression de ces objets gravés se fait d'abord dans un cadre d'archive. « Les orfèvres faisaient des frottages sur papier de leurs motifs, pour en garder une trace ou simplement les répertorier. »[47] Puis ce travail sera donc adapté au XV^{ème} siècle pour donner naissance à la gravure sur métal. Deux types de procédés existent : soit l'incision de la plaque s'effectue à la main (procédés de gravure directe), soit à l'aide d'un acide. Les techniques de gravure directe sont les plus anciennes. On compte parmi celles-ci la gravure au burin et à la pointe-sèche, qui consistent à dessiner sur la plaque à l'aide d'un outil pointu. La différence entre les deux tient à la netteté du trait : avec la gravure au burin, le trait est parfaitement net, là où, avec la gravure à la pointe-sèche, le trait est diffus. En effet, lorsque la tige métallique à la pointe acérée laboure la plaque de métal afin d'en soulever un copeau pour y laisser un trait, cela crée des « barbes » – c'est-à-dire le relief qui se crée autour du sillon tracé sur la plaque. Ces « barbes », comme les sillons, vont retenir l'encre et donner au trait un aspect velouté. Dans la gravure au burin, les « barbes » sont poncées avec un grattoir afin d'obtenir un trait propre. Enfin, la manière noire consiste à travailler sur un fond uniformément noir. Pour cela, la plaque est préparée à l'aide d'un berceau – un outil similaire à une brosse constitué d'une rangée de pointes –, que l'on balaye sur la plaque afin que celle-ci soit uniformément recouverte de « barbes », ce qui à l'impression donnera un fond noir. L'image est ensuite créée en utilisant le grattoir et le brunissoir par méthode soustractive : il faut poncer les endroits de la plaque où l'on veut garder des tonalités claires.

---

[44] « Pourtant l'imprimerie n'est pas née dans un milieu d'imagiers, de cartiers ou de tailleurs de bois, mais chez les orfèvres où l'on pratiquait depuis longtemps la gravure, l'alliage et la fonte des métaux, techniques qui ont permis la mise au point de la typographie. Gutenberg ne cherchait d'ailleurs pas à fabriquer à meilleur compte et à multiplier des xylographies, où l'image dominait, mais des manuscrits, qui étaient avant tout texte, comme le prouvent le choix des premiers ouvrages imprimés et leur présentation. » Albert LABARRE, « L'avènement de l'imprimerie », *op. cit.*, p. 52.

[45] C'est l'invention de la « gravure au burin ». Un instrument à l'origine appartenant aux orfèvres. Voir Lorenza SALAMON et Marta ALVAREZ GONZALEZ, *Comment regarder… la gravure, op. cit.*

[46] La forme imprimante désigne la plaque de métal, dans le cas présent de la gravure. Nous verrons un peu après les autres formes imprimantes existantes. C'est sur la forme imprimante que l'artiste grave l'image appelée matricielle qui, une fois reportée, devient estampe.

[47] *Manuel complet de Gravure*, Bill Fick & Beth Grabowski, seconde édition, éd. Eyrolles, Paris, p.105.

Comme on peut le voir, la gravure nécessite un certain savoir-faire. C'est une des raisons pour lesquelles, à l'époque, peu d'artistes et de peintres pratiquent l'impression. Pendant longtemps, les peintres ont fait appel à des graveurs interprètes afin de reproduire et de diffuser leurs peintures.

Ce que l'on constate au travers de ces premières réflexions, c'est que l'adaptation des techniques de la gravure à celle de l'impression a permis de créer une toute nouvelle manière de produire des images. L'image est alors travaillée à l'aide d'outils bien différents de ceux utilisés jusqu'alors. Ce que l'adaptation de la gravure a produit est donc un outillage tout à fait différent, un univers de l'artisanat d'art transmis par des années de travail et de recherches sur la gravure. Graphiquement, elle a emprunté ses outils à la gravure sur pierre, puis sur métal, et à l'orfèvrerie, pour devenir l'estampe. L'impression, malgré ses nombreuses contraintes, a développé un nouveau format et un nouveau marché. Elle a donc adapté la technique de la gravure et de l'orfèvrerie en y apportant une chose qui justement nous intéresse : la pression, la mise sous presse des outils et objets jusqu'ici ornés simplement par volonté de décorer. Cela a complètement changé la façon de penser la gravure : désormais, ce n'est plus la plaque gravée qui fait œuvre, mais c'est le tirage obtenu. La plaque gravée, elle, est devenue un outil.

3. De l'orfèvrerie à l'estampe, la constitution d'une pratique codifiée

A la suite de ces premiers développements, on voit dès la fin du XV^{ème} siècle émerger les trois grandes typologies d'estampe : l'estampe de reproduction, l'estampe d'interprétation et l'estampe originale. L'estampe de reproduction est « l'image imprimée d'une œuvre créée par un artiste dans un autre médium, obtenue au moyen d'un procédé de nature mécanique approprié, sans qu'il y ait intervention de l'artiste ou d'un interprète sur l'élément d'impression. »[48] Les ateliers d'estampe de reproduction se consacraient à la reproduction d'œuvres d'art avec pour objectif d'en assurer la diffusion[49]. Les estampes obtenues n'étaient pas signées et, bien que nécessitant des savoir-faire artisanaux et malgré une production en peu d'exemplaires, elles appartenaient au domaine de l'imprimé, non à celui de l'œuvre d'art. Dans ce cas, l'imprimeur était un technicien visant à reproduire le modèle plus fidèlement possible, « [a]ucune décision créatrice n'intervient »[50]. Aujourd'hui, cela pourrait se traduire par l'impression des posters vendus dans les boutiques de musées et reproduisant une œuvre de la collection permanente, par exemple.

Avec le temps, les ateliers et les artisans avaient développé une certaine diversité dans leurs approches techniques, et une certaine virtuosité. Ce qui leur a valu de passer du statut de simples

[48] Nicole MALENFANT et Richard STE-MARIE, *Code d'éthique de l'estampe originale*, Montréal, Canada, Conseil québécois de l'estampe, 2000, p. 34.
[49] « Quant à la reproduction, son intention se situe dans le champ de la diffusion et non de la création. » *Ibid.*, p. 32.
[50] *Ibid.*

techniciens à celui d'artistes « interprètes »[51]. Leurs estampes étaient collectionnées autant pour la qualité de la peinture comme modèle que pour la qualité du trait de l'imprimeur. On parle là d'estampe d'interprétation. Avec l'accord de l'artiste dont l'œuvre était reproduite, l'interprète pouvait « traduire selon sa propre sensibilité le concept d'un autre artiste »[52]. De fameuses relations entre peintres et graveurs se sont ainsi nouées[53]. L'estampe d'interprétation allait développer un nouvel usage qui a vu l'estampe se rapprocher de la question artistique : la reproduction de peintures.

Parallèlement à ce développement commercial de l'estampe géré par des ateliers de gravures de plus en plus productifs, perfectionnés et influents, les artistes s'appropriaient également l'estampe. Ce qui nous amène à la troisième et dernière classification d'estampe : l'estampe originale. Elle provient des premiers maîtres graveurs dont la pratique réunissait la précision du savoir-faire artisanal et la créativité artistique. On trouve parmi eux Martin Schongauer et son illustre élève, Albrecht Dürer[54], pour ne citer qu'eux. L'estampe originale désigne les estampes réalisées par les artistes eux-mêmes. Ce que précise le *Code d'éthique de l'estampe originale* en ces termes : « l'estampe originale est une œuvre d'art imprimée à l'aide d'un ou plusieurs éléments d'impression conçus et réalisés par l'artiste lui-même ou selon ses directives. »[55] La condition de l'estampe originale repose donc sur la présence de l'artiste à l'étape de fabrication de la forme imprimante, ce qui était jusqu'ici le travail du technicien ou de l'interprète. Des trois catégories d'estampe que nous avons vues, cette dernière est la seule à avoir le statut d'œuvre d'art de premier plan.

L'histoire montre que l'estampe originale s'est d'abord développée en Allemagne, ce qui s'explique essentiellement par le contexte social et économique du milieu du XVI^{ème} siècle en Europe. Cette époque était marquée par l'émergence de la bourgeoisie[56] grâce au développement du commerce avec l'Angleterre et l'Asie notamment, ce qui était particulièrement vrai dans les Flandres, en Hollande et en Allemagne[57]. Cette nouvelle classe sociale, de plus en plus prospère, dont la demande de biens

---

[51] « En littérature, en théâtre, ou en musique, les traductions, les interprétations ou les transcriptions sont reconnues, et leurs auteurs appréciés pour leur sensibilité à l'esthétique du concept original et aussi pour le pouvoir évocateur de leur exécution. Pourquoi n'en serait-il pas de même dans les arts visuels ? » *Ibid.*

[52] *Ibid.*, p. 33.

[53] Il s'agit d'une véritable collaboration tant le travail des peintres et des graveurs se nourrissaient mutuellement. Je pense ici à la collaboration du graveur Marcantonio Raimondi et du peintre Raphaël dont il fut l'interprète attitré de 1510 à 1527. La collaboration fut fructueuse autant pour l'un que pour l'autre, le graveur profitant de la renommée de l'artiste pour figurer dans toutes les collections de gravures de son époque, et le peintre trouvant en son interprète une voie de diffusion unique à son travail. José LOTHE, « Initiation à l'histoire de la gravure », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques. Résumés des conférences et travaux*, 2009, n° 140, pp. 287-303, p. 292.

[54] Ruth DANGELMAIER, *Dürer*, Paris, France, Éditions Place des Victoires, 2017.

[55] Nicole MALENFANT et Richard STE-MARIE, *Code d'éthique de l'estampe originale*, *op. cit.*, p. 32.

[56] « [L]a bourgeoisie s'empare de l'art sous forme d'un marché : l'image, dans une société qui cherche sa hiérarchie, devient un marqueur social où chacun inscrit ses ambitions et sa conception du monde.Michel MELOT, *Une brève histoire de l'image*, France, Béhar, 2007, p. 83.

[57] « Au XVI^{ème} siècle, prenant la suite de Bruges, Anvers devient le premier port d'Europe au débouché de la vallée du Rhin. Le soutien de la monarchie espagnole et du commerce avec les « Isles » est la première source d'une prospérité qui gonfle les commandes des marchands d'estampes, lesquels profitent, eux aussi, de ces courants d'échanges. Au-delà des commandes de la cour espagnole de Madrid et de celle, plus modeste, des régents des Pays-Bas, le marché de l'estampe touche une clientèle bourgeoise aisée enrichie dans le commerce international. » Hélène DUCCINI, « Traditions

culturels se faisait de plus en plus pressante, fut particulièrement réceptive à l'estampe pour des raisons économiques évidentes. Le prix de l'estampe était nettement plus accessible du fait de son caractère multiple et des matières premières nécessaires à sa réalisation (plaque de métal, burin, encre végétale et papier) comparées aux outils et matières nécessaires à la réalisation d'une peinture à l'époque. L'investissement dans une estampe convenait parfaitement à une bourgeoisie dans l'incapacité de s'aligner sur la puissance financière aristocratique ou ecclésiastique. Mais ce qui a fait de l'Allemagne la place forte de cette nouvelle forme de création, c'est la critique de l'Eglise catholique menée par les protestants[58]. Les échanges entre intellectuels et artistes vont favoriser l'imprimé comme la forme de communication la plus appropriée. Pour les artistes, cette récente liberté de ton se traduisait par les relations des artistes envers les corporations. En Europe du nord, les corporations, dans l'élan du protestantisme, acceptaient le désir d'individuation des artistes là où, en Italie, les corporations étaient encore étroitement liées aux institutions cléricales et aristocratiques qui en contrôlaient les commandes, que ce soit en architecture, en peinture et en sculpture. Les graveurs allemands étaient donc les premiers à expérimenter en gravure, faisant de l'estampe une pratique artistique autonome. Ils se pliaient à des tâches physiquement difficiles[59], ne rechignant pas à travailler en miroir pour obtenir des tirages positifs et adaptant le clair-obscur à la gravure au moyen des premières trames manuelles obtenues par hachures. C'est cela qui a fait de leurs estampes des objets de fascination pour les artistes de toute l'Europe dès la fin du XV^{ème} siècle, comme en témoigne la visite d'Albrecht Dürer en Italie où son travail a été apprécié autant d'un point de vue iconographique que technique.

Mais l'ouverture de la pratique de l'impression à une majorité d'artistes doit beaucoup à une invention cruciale qui eut lieu au XVII^{ème} et s'est développée tout le long du XVIII^{ème} siècle : la technique dite de l'eau-forte. Cette technique a permis aux artistes dénués de compétences en orfèvrerie de pratiquer la gravure. En effet, avec l'eau-forte, l'imprimeur n'incise plus la plaque de métal directement, mais le vernis posé dessus[60]. C'est en Hollande que l'eau-forte était particulièrement pratiquée, notamment par Rembrandt Harmenszoon Van Rijn[61]. Le peintre Rembrandt utilisait la

---

iconographiques et partage des modèles en Europe (première moitié du xviie siècle) », *Le Temps des médias*, 2008, vol. 11, n° 2, pp. 10-24, p. 16.

[58] « Cependant, plus que par la peinture, c'est sans doute par la gravure et par l'estampe que la Réforme a exercé l'influence la plus forte sur les mutations de sensibilité de l'époque moderne. En s'appuyant sur le livre, en utilisant à grande échelle l'image gravée et imprimée à des fins de propagande, la Réforme a contribué à la diffusion massive d'images en noir et blanc. Ce faisant, elle a activement participé à la profonde mutation culturelle qui a bouleversé l'univers des couleurs et contribué à donner – bien avant Newton – un statut à part au noir et au blanc. D'autant que cette mutation ne concerne pas seulement l'art et les images ; elle concerne également les pratiques sociales. » Michel PASTOUREAU, « Symbolique médiévale et moderne », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques. Résumés des conférences et travaux*, 2011, n° 141, pp. 219-224.

[59] Il ne faut pas oublier qu'il fallait nécessairement se plier à l'apprentissage de l'orfèvrerie pour réaliser une estampe. Accepter un tel travail pour des œuvres de si petite taille n'était sûrement pas évident à l'époque.

[60] « L'eau-forte est plus facile à exercer que le burin. Grâce à l'intermédiaire du vernis posé sur la plaque de cuivre, elle se pratique comme un dessin à la pointe. L'acide prolonge ensuite ce travail d'incision, en mordant plus ou moins profondément le cuivre. » Claire CHARRIER, « Luther et Rembrandt : une pensée de la kénose », *Revue du Nord*, 2017, vol. 421, n° 3, pp. 565-588, p. 571.

[61] « L'eau-forte demande une technique minutieuse et des étapes précises, mais inclut une part d'impondérable. Il s'agit d'un art où de nombreuses opérations restent manuelles, comme l'encrage et l'essuyage. L'étape de la morsure est par

gravure comme une pratique autonome, grâce à laquelle il exprimait ce qu'il ne pouvait exprimer en peinture en raison des commandes qui lui étaient passées. Il s'adressait par ce moyen à un nouveau public.

L'eau-forte est le deuxième type de gravure en taille-douce, c'est-à-dire les techniques de gravure utilisant des acides. Les techniques de gravure à l'eau-forte sont : les vernis mou et dur, l'aquatinte, le procédé au sucre et la photogravure. La technique du vernis consiste à recouvrir dans un premier temps la plaque de métal d'un vernis. Ce travail s'effectue en plaçant une boule de vernis sur la plaque que l'on chauffe afin de faire fondre le vernis que l'on étale, une fois devenu liquide, à l'aide d'un rouleau. Pour le vernis dur, le graveur dessine à l'aide d'une pointe en métal sur la plaque de métal recouverte de vernis afin d'enlever aux endroits qu'il souhaite la couche de vernis faisant réapparaître le métal. Une fois le dessin réalisé, il plonge la plaque dans un bain d'acide. Le vernis protège la plaque de l'effet de l'acide, mais là où le graveur a dessiné, le métal est à nu, ce qui permet à l'acide d'y creuser un sillon net et précis. Après quelques minutes, le graveur sort la plaque du bain d'acide, le vernis est retiré et la plaque est nettoyée. La plaque est alors prête à être encrée. La procédure du vernis mou est la même, la différence se trouvant dans la malléabilité du vernis. Celui-ci est particulièrement sensible et s'enlève au moindre contact. Il est donc utilisé pour relever des empreintes d'objets ou de textiles plutôt que pour du dessin, comme c'est le cas avec le vernis dur. L'aquatinte, enfin, est une technique plus récente qui permet d'obtenir des nuances de valeurs. Le principe tient en ce que dans un premier temps, à la différence de l'eau-forte où le vernis est déposé en couche uniforme à l'aide d'un pinceau avant d'être gratté, ici le vernis est déposé par projection d'une poudre de résine que l'on diffuse sur la plaque à l'aide d'une boîte à aquatinte[62]. Cette vaporisation ne recouvre pas toute la plaque ; elle crée une trame qui sera protégée de la morsure de l'acide. Les nuances de gris s'obtiennent en plongeant plusieurs fois la plaque dans un bain d'acide en recouvrant certaines zones à l'aide du vernis dur. Cette technique s'utilise donc en complément de la technique du vernis, qui sert à réserver certaines zones et à faire monter la gravure en valeurs de gris. Il existe enfin le procédé au sucre, qui permet de travailler en positif, à la différence de l'aquatinte, avec un pinceau (c'est pourquoi on l'appelle aussi le lavis à l'acide). Le dessin est peint directement sur la plaque avec un pinceau imbibé d'une solution visqueuse. Une fois cette solution sèche, la surface est recouverte de vernis dur puis plongée dans l'eau chaude. Pendant ce bain, la solution visqueuse se dissout et détache le vernis, laissant la plaque de métal nue sur les zones peintes au pinceau qui seront mordues pendant le bain d'acide. Le tirage en taille-douce, peu importe la technique, est toujours le même : la plaque doit tout d'abord être nettoyée des vernis et

ailleurs difficile à maîtriser et comporte une part d'aléas. Tous ces facteurs font que deux épreuves sont rarement semblables. Le caractère individualisé et en partie imprévisible de l'eau-forte peut expliquer que Rembrandt en ait fait, plus encore que la peinture, le médium de sa quête spirituelle. Ainsi tout en délaissant les images conventionnelles, il tente de se déposséder d'un savoir-faire qui, s'il devenait un procédé, pourrait l'empêcher d'être réceptif à l'altérité du Christ. » *Ibid.*, p. 582.

[62] Il est possible d'utiliser des bombes aérosol de de peinture en émail ou un aérographe diffusant du vernis dur liquide à la place de la boîte à aquatinte.

résines, puis vient l'étape de l'encrage. À l'inverse de la taille d'épargne, où ce qui était en relief était encré, en taille-douce, ce sont les sillons et seulement eux qui doivent être encrés. La procédure d'encrage se fait en plusieurs étapes : l'encre est étalée sur toute la plaque de manière à bien pénétrer les sillons, la plaque est ensuite essuyée avec de la tarlatane[63] pour faire disparaître l'encre des zones en relief, et il convient de finir d'essuyer avec du papier journal ou avec les paumes de la main, puis avec un chiffon pour les bords. Pour être imprimées, les gravures en taille-douce nécessitent le passage en presse. Le papier doit être coupé en laissant une marge de plusieurs centimètres par rapport aux dimensions de la matrice, puis humidifié. La matrice est ensuite placée sur la presse, recouverte du papier humide, d'une feuille de papier protectrice et enfin des langes. La plupart des presses utilisent un système de manivelle que l'on actionne afin de passer l'ensemble sous la pression des deux cylindres. Après le passage sous presse de la superposition, on soulève les langes, le papier de protection et, délicatement, l'épreuve obtenue que l'on laisse sécher sous des poids.

Ce que l'on retiendra à propos de l'eau-forte, c'est combien elle a facilité la gravure sur métal grâce à l'utilisation astucieuse de vernis et de l'acide, cette technique conforte encore plus la place de la presse dans le processus d'impression. Car si avec la taille d'épargne, on l'a vu, l'étape de tirage peut s'obtenir à la main par simple frottage, ici l'impression nécessite le passage sous presse afin que le papier légèrement humide entre en contact de la planche et ce, jusque dans les incisions les plus profondes. Cela nous conforte donc dans l'idée que la pression est le dénominateur commun à toutes les pratiques d'impression. Au siècle suivant, une nouvelle technique va apparaître. Grâce à elle, encore plus d'artistes vont se mettre à pratiquer l'impression, j'ai nommé : la lithographie.

Au XIX^{ème} siècle, Paris devient le centre artistique majeur et la principale place européenne pour la gravure. C'est à ce moment-là qu'est introduite la lithographie, grâce à Aloys Senefelder[64], l'acteur et auteur dramatique qui met au point cette technique. Celle-ci, découverte par accident en expérimentant avec un bloc de calcaire et du vernis à eau-forte, et qui connaît grand succès grâce à la possibilité qu'elle offre d'imprimer en couleur, rapproche encore plus la gravure du dessin. Dans les années 1820, trois artistes très connus créent des lithographies : Théodore Géricault, Francisco Goya, Eugène Delacroix. Ce sont ensuite les Impressionnistes qui vont s'y intéresser, des peintres comme Manet, Degas, Renoir utilisent l'eau-forte en parallèle. Enfin, les peintres Toulouse-Lautrec et Bonnard réalisent de superbes lithographies avec la complicité d'un imprimeur de grand talent, Auguste Clot. La lithographie était une technique qui se prêtait bien aux applications commerciales : affiches, illustrations, revues. De nombreux ateliers se sont ouverts, particulièrement en France.

[63] La tarlatane est un morceau de tissu utilisé pour nettoyer les plaques en gravure.

[64] Jean-Claude CHIROLLET, « 1 - Mémoires de l'art : De l'analogique au numérique », *in Les mémoires de l'art*, Paris, France, Presses Universitaires de France, Sciences modernités philosophies, pp. 15-146, p. 39. Michel MELOT, *Une brève histoire de l'image*, *op. cit.*, p. 90.

La lithographie est une technique planographique, ou d'impression à plat. Nous ne sommes donc pas dans des techniques de retrait de matière, mais d'ajout de matière. Les zones imprimantes et non imprimantes se délimitent par l'utilisation de procédés chimiques. La lithographie se travaille originellement sur pierre calcaire que l'on rend hydrophile (qui absorbe l'eau) dans les zones non imprimantes, et hydrophobe (qui rejette l'eau et attire les corps gras) dans les zones imprimantes. La création de l'image en lithographie s'obtient en dessinant sur la pierre au moyen de médiums gras (crayons et encre lithographiques) rendant ainsi la pierre hydrophobe. Une fois le dessin terminé, on recouvre la pierre de gomme arabique pour rendre les zones vierges hydrophiles. On rince ensuite le médium gras et la gomme arabique, et on obtient alors une pierre lisse et vierge constituée de zones hydrophobes et hydrophiles qu'on peut alors encrer et éponger. Une fois l'image suffisamment encrée, le papier est posé sur la pierre et passe en presse lithographique. Aujourd'hui, il est possible de pratiquer la lithographie sur d'autres supports qu'une pierre calcaire : plaque d'aluminium, plaque de polyester, papier. Quoi qu'il en soit, ces évolutions techniques ne perturbent pas une chose : le passage en presse. L'impression est encore et toujours l'écriture de ce contact, de cette mise sous pression. Et cela va se poursuivre avec une autre technique qui sera principalement utilisé au siècle suivant : la sérigraphie.

Le XX^{ème} siècle est marqué par le début des avant-gardes. La plupart des artistes des avant-gardes vont expérimenter avec l'estampe, qu'il s'agisse de Munch, de Matisse ou de Picasso. Le désir d'inventer de nouveaux moyens d'expression guide ces artistes, et l'estampe est un médium parfait pour cela. Les mouvements choisissent la technique qui les sert au mieux. Certains éditeurs expérimentent le format des revues, livres d'art, illustrations de textes classiques[65]. Paris est le principal foyer d'expérimentations, mais l'on trouve des exemples ailleurs en Europe, comme au Bauhaus où plusieurs enseignants-artistes sont également graveurs : c'est le cas de Paul Klee et de Vassily Kandinsky. Le caractère multiple de la gravure rejoint la pensée du design qui se forme dans cette école. Puis dans l'entre-deux guerres, l'estampe et la lithographie serviront de moyens d'expression contre la violence, la pauvreté, les injustices sociales et la propagande. Après la Seconde Guerre, New York devient le centre de l'art contemporain, et ce sont des artistes comme Edward Hopper qui travaillent l'estampe autour des thématiques qui sont les leurs – la représentation de la vie quotidienne aux Etats-Unis, la solitude, les loisirs, le quotidien –, avec l'aide d'imprimeurs comme Currier & Ives.

Les artistes de la génération suivante, Jasper Johns, Jackson Pollock, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, puis Andy Warhol et Keith Haring, vont pour leur part se préoccuper des symboles de la société avec notamment l'utilisation de la sérigraphie. La sérigraphie est une technique en graphie, dont l'histoire est paradoxale. C'est en effet une technique relativement récente – les premiers brevets la

[65] Je pense ici à la revue *Verve* mêlant le travail d'artistes et d'écrivains majeurs de l'époque. Citons, entre autres, Paul Klee, Pablo Picasso, Joan Miró, Henri Matisse, Fernand Léger, Pierre Bonnard, James Joyce, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Paul Valéry, Ernest Hemingway. *Verve* était éditée par Tériade, éditeur franco-grec basé à Paris particulièrement actif à l'époque des avant-gardes. Il y eut 38 numéros de cette revue, publiée entre 1937 et 1960. Carla AITA, *La Revue Verve et ses origines*, Lille, Université Paris Diderot - Paris 7, 1989.

concernant date de la fin du XIX^{ème} siècle[66] –, et une version améliorée de la toute première technique d'impression, celle du pochoir. Cela fait d'elle une technique anachronique dont on retrouve la trace au travers de l'histoire et des époques, notamment au VI^{ème} siècle, en Chine et au Japon, où l'utilisation du pochoir est très répandue[67]. De toutes les techniques de l'estampe, c'est la seule qui soit encore utilisée aujourd'hui dans l'imprimerie. Le principe n'a pas changé ; ce sont les machines robotisant le processus qui ont évolué.

La matrice de la sérigraphie consiste en un cadre en bois sur lequel est tendu un textile poreux. Aujourd'hui, ce textile est fait de fils de polyester, mais avant il a été fabriqué en soie[68]. Les fils sont tendus orthogonalement, à la verticale et à l'horizontale, ce qui dessine des petites ouvertures de formes carrée entre les fils, qui peuvent faire penser aux pixels des images numériques d'aujourd'hui. En fonction de l'image à reproduire, la toile peut avoir une densité plus ou moins élevée[69]. Sur cette matrice, l'image est obtenue en bouchant les pores du textile en certains endroits afin d'obtenir un pochoir. Comme avec la lithographie, la sérigraphie offre la possibilité de réutiliser la même matrice pour imprimer et réimprimer diverses images (à la différence de la gravure où une plaque ne peut servir qu'à une matrice).

Diverses techniques ont existé et existent encore pour obtenir le pochoir de l'image souhaitée sur le cadre de sérigraphie. La plus ancienne est la technique du papier coupé. Elle, consiste à découper un pochoir dans du papier que l'on pose directement sur l'écran ou sur le support que l'on souhaite imprimer. Le pochoir peut également s'obtenir à l'aide d'un produit chimique bouche-pores déposé au pinceau directement sur la toile du cadre, c'est la technique de clichage manuel négatif. Avec la technique de clichage manuel positive, l'image est dessinée par un liquide de remplissage positif. Une fois le dessin terminé, l'écran est recouvert de bouche-pores, puis un bain dissout le liquide de remplissage positif, découvrant ainsi les zones occupées par le dessin réalisé en la première étape.

L'impression en sérigraphie s'effectue à l'aide d'une table munie d'un bras métallique servant à tenir l'écran dans la même position. De l'encre est étalée grossièrement sur l'écran, le support sur lequel on souhaite imprimer est placé en dessous de l'écran, et l'on se sert d'une racle pour étaler l'encre en appuyant afin que l'encre passe à travers les zones de l'écran où la maille est ouverte et imprime ainsi le support selon l'image souhaitée. La souplesse technique de la sérigraphie est particulièrement pratique car on peut l'utiliser pour imprimer n'importe quel support tant qu'il est régulier (papier, planche de

---

[66] Guido LENGWILER, *A history of screen printing: how an art evolved into an industry*, Cincinnati, Etats-Unis d'Amérique, ST Media Group International, 2013, p. 55.

[67] Bill FICK et Beth GRABOWSKI, *Manuel complet de gravure*, *op. cit.*, p. 55.

[68] On pense souvent que le terme sérigraphie fait référence à la reproduction, à l'idée de série. Alors qu'en réalité, le nom de sérigraphie fait référence à la soie, le préfixe *séri* sans e indiquant la soie (du latin *sericum*). D'ailleurs, en anglais, il s'agit bien de *silkscreen*, « *silk* » se traduisant par « soie ».

[69] Entre 200 fils par centimètre pour une impression avec beaucoup de détails, ce qui est l'équivalent d'une image numérique en 300dpi, et 5 fils par centimètre pour une impression avec moins de détails mais plus d'encre, ce qui est une option à privilégier pour l'impression sur support absorbant comme le textile.

bois, de métal, bouteilles en verre, etc.) Cette technique permet de reproduire une image en grand nombre et de façon beaucoup plus rapide qu'avec la gravure. Chaque impression imprime une seule couleur. Pour obtenir une impression en plusieurs couleurs, il faut préparer un écran par couche de couleur : un écran pour le jaune, un pour le cyan, un pour le magenta et un pour le noir. La sérigraphie nous le montre encore une fois : elle aussi fait appel à la pression. Ici en revanche, il n'y a plus de presse, mais une raclette. On parle de presse en sérigraphie pour les machines qui automatisent l'impression à la raclette avec des bras mécaniques, mais la presse de taille-douce et de la taille d'épargne a disparu.

Toujours est-il que j'ai volontairement omis dans ma description de mentionner ce qui en fait une technique si connue, sa capacité à reproduire des images en utilisant la trame. C'est que cette technique, comme nous l'avons vu, existe depuis bien plus longtemps que les procédés photomécaniques. Afin d'aborder maintenant la sérigraphie et sa capacité à reproduire de l'image, et de placer cela dans la suite logique de notre recherche sur la place de la pression dans les techniques de l'impression, le temps est maintenant venu d'aborder une invention qui va bouleverser l'estampe et l'impression : l'invention de la photographie.

La pratique de l'estampe a en effet été profondément modifiée une fois que l'invention de la photographie s'est popularisée, et pas seulement à cause ou grâce à l'introduction des procédés photomécaniques. Cela a contribué à redéfinir ce qu'était ou non l'estampe. Pendant longtemps d'ailleurs, l'estampe et la photographie étaient deux pratiques parfaitement séparées[70]. Lors de la mise au point de la photographie, le public de l'estampe s'est intéressé à la photographie. L'estampe s'est alors dirigée vers la reproduction de dessins de caricature[71]. La mise au point des procédés d'impression photomécaniques a permis un nouvel essor de la pratique de l'impression. Finalement amenée à accepter les procédés photomécaniques, l'estampe a ajouté ces techniques à son répertoire. L'aventure du développement de la photographie, il est vrai, a mis au point un grand nombre de techniques dont il est parfois difficile de dire s'il s'agit d'impression ou de photographie. Prenons deux exemples concrets avec deux des techniques photomécaniques les plus emblématiques que sont la sérigraphie et l'héliogravure.

L'impression photomécanique en sérigraphie a été rendue possible par l'invention d'une émulsion photosensible. Pour obtenir le pochoir, il s'agit dès lors de recouvrir l'écran de sérigraphie d'une fine couche de solution photosensible que l'on laisse sécher. L'image que l'on souhaite imprimer est dessinée ou imprimée sur un support transparent en noir et blanc. Ce transparent est appelé un typon. On place ce typon sur une table lumineuse et on vient placer par-dessus l'écran de sérigraphie avec la solution photosensible sèche. On insole ainsi l'écran plusieurs minutes. Au contact de la lumière,

[70] « Les deux secteurs, représentant deux systèmes économiques rivaux, sont restés longtemps très étanches l'un à l'autre et leurs rapports ressemblent à une longue histoire passionnelle, qui dure encore. » Michel MELOT, Antony GRIFFITHS, Richard S. FIELD et André BEGUIN, *L'estampe*, *op. cit.*, p. 18.
[71] *Ibid.*

l'émulsion photosensible se durcit. Les zones imprimées en noir sur le typon protègent l'émulsion du contact avec la lumière. Après cette étape d'insolation, l'écran est rincé à l'eau claire : c'est l'étape du dépouillage. Les zones de l'émulsion protégées du contact avec la lumière se dissolvent et ouvrent les mailles de l'écran, tandis que les zones insolées forment un vernis qui obstrue l'écran. Une fois séché, l'écran est prêt à être utilisé pour imprimer.

Avec l'héliogravure, la forme imprimante est une planche ou un cylindre de cuivre sur lesquels l'image est gravée. La gravure de l'image s'obtient à l'aide d'une gélatine bichromatée sensible à la lumière sur laquelle est insolé le typon qui, une fois la gélatine insolée, est placé sur la plaque ou le cylindre de cuivre. Ces derniers sont alors exposés à la morsure de divers acides, gravant ainsi l'image sur leur surface. L'encre est ensuite appliquée dans les parties gravées du cuivre selon le principe de la gravure. Pour l'obtention du tirage, on utilise une presse à taille-douce dans le cas de l'héliogravure plane – dans ce cas, le papier et la forme imprimante sont mis sous pression à plat par l'utilisation d'une table coincée entre deux cylindres –, et des rotatives pour la Rotogravure[72] – dans ce cas, le papier se présente sous la forme d'un rouleau mis sous pression entre un cylindre de pression et le cylindre encré. Dans les deux cas, ce qui sépare l'impression de la photographie est l'étape d'impression : d'un côté, la photographie est une impression sans passage par une presse, elle est une impression, une trace lumineuse, là où les procédés photomécaniques ont toujours recours à des presses et des cylindres. D'un côté, une image toute en nuance, et de l'autre, une image tramée. Une fois encore, c'est bien la pression qui nous permet de différencier ce qui est imprimé de ce qui est photographié.

Je voudrais conclure cette brève histoire de l'estampe et ces descriptifs techniques par quelques mots. Ce qu'à mon sens, il faut retenir de cette recherche, c'est que la pression est bien le fil rouge de l'ensemble de ces techniques et qu'elle repose sur cette condition. Mais nous avons également vu combien l'empreinte était une technique poreuse : d'abord issue d'une technique de peinture (mains négatives), elle a ensuite adapté la pratique de la gravure des orfèvres, puis elle est à nouveau entrée en dialogue avec la peinture au travers de l'estampe d'interprétation et enfin avec la photographie. Ce que l'on voit, c'est donc que l'impression est une technique expérimentale et réactive. Au travers de l'histoire de l'estampe, qui constitue avant tout l'histoire de la rencontre entre la gravure et l'impression, on comprend comment l'impression, si elle est d'abord une technique de reproduction, s'affranchit petit à petit de son caractère utile pour devenir une véritable pratique artistique indépendante d'une volonté purement économique, et suffisamment aboutie pour être, si ce n'est la seule pratique d'un artiste, au moins une pratique autonome. Cette situation en a fait une pratique particulièrement expérimentale grâce à laquelle les artistes n'ont eu de cesse d'innover, que ce soit au niveau iconographique, en adaptant leur style aux contraintes, ou bien au niveau matériel, afin de détourner des contraintes imposées. On voit donc que l'art imprimé constitue un champ de recherches dans lequel les artistes développent leur travail

[72] Synonyme de l'héliogravure rotative.

de manière complètement détachée d'une recherche de reproduction de leur travail pictural. Il s'agit d'une véritable pratique autonome, voire, pour des artistes comme Warhol, du travail principal.

En conclusion, nous avons vu combien toutes les techniques d'impression, jusqu'à un passé assez proche, nécessitaient un passage en presse. Et nous avons vu que l'impression était habitée par le contact. L'impression, à savoir l'image obtenue par technique de reproduction, est une forme plus évoluée des empreintes de pas, des empreintes digitales et des traces. Ce rapprochement entre gravure et impression fait de l'estampe une pratique similaire à « certaines pratiques du land art (le sillon, la tranchée qui marque la terre) ou du body art (la cicatrice, le tatouage qui marque le corps.) »[73] C'est-à-dire que le monde de l'empreinte excède celui de l'impression tout comme le champ de l'art imprimé dépasse aujourd'hui le champ de la gravure et de l'estampe. Pour résumer, il faut comprendre que l'estampe a été révolutionnaire en son temps parce que, grâce à sa souplesse[74], elle a constitué un véritable terrain d'expérimentation technique et iconographique[75] pour l'ensemble de la communauté artistique qui s'en est servie pour se détourner de la commande, jouir d'une plus grande liberté d'expression ou tout simplement profiter de son caractère multiple en fragmentant et en prolongeant les revenus issus de la vente d'une même œuvre. Ces avantages ont ouvert aux artistes les portes d'une indépendance presque totale vis-à-vis des commanditaires traditionnels, et l'effet produit par la très forte circulation des estampes, favorisée par leurs petites dimensions, a généré une émulation sans précédent entre les artistes et les intellectuels européens, qui en ont fait les vecteurs de diffusion de la pensée et ont anticipé les courants de toute une époque. L'estampe a donc marqué son temps en sachant s'adapter. Cette histoire montre que les artistes ont su répondre à l'essor d'une nouvelle demande lorsque la bourgeoisie s'est mise en quête d'une offre culturelle. Cet esprit de réactivité et d'adaptation est ce qui guide l'impression à travers le temps. Ainsi, l'imprimerie a-t-elle depuis continué à développer des presses toujours plus performantes afin de répondre aux demandes contemporaines. Dans le prochain sous-chapitre, je m'intéresserai donc aux techniques d'impression récentes et utilisées actuellement dans l'industrie de l'imprimerie, avec un même objectif : celui d'identifier s'il existe une filiation entre ces techniques contemporaines et le régime graphique de l'empreinte.

4. De l'estampe à la reprographie, le tournant opéré par les outils numériques

Jusqu'ici, nous avons fait un bref descriptif des techniques d'impression du domaine de l'estampe. On l'a vu, beaucoup de ces dernières furent utilisées par l'industrie, par les artistes ou par les

[73] Michel MELOT, Antony GRIFFITHS, Richard S. FIELD et André BEGUIN, *L'estampe*, *op. cit.*, p. 35..
[74] On l'aura donc compris, l'estampe est plus rapide à réaliser que la peinture, mais c'est aussi le fait qu'elle soit une pratique fractionnée, réalisable en étapes, qui permet aux artistes de la pratiquer parallèlement à d'autres activités.
[75] Il faut rappeler que l'estampe est, jusqu'à l'invention des techniques en couleurs, uniquement en noir et blanc, alors que la couleur a depuis toujours dominé l'art figuratif.

deux. C'est également le cas aujourd'hui avec les techniques contemporaines d'impression. De nombreuses techniques ont été inventées avec le développement des nouvelles technologies. Si ces développements sont inhérents à l'industrie de l'imprimerie, le tournant du numérique a sans doute incité nombre de chercheurs à mettre au point des techniques capables de rivaliser avec les techniques d'impressions analogiques. Nous ne pourrons pas dresser la liste exhaustive de toutes les inventions d'imprimantes qui ont eu lieu depuis l'arrivée du numérique, mais nous tâcherons d'entrer dans les détails de celles avec lesquelles je suis familier. Cela nous permettra d'aborder un certain nombre d'entre elles. L'exercice premier consistera à comprendre si ces nouvelles techniques sont elles aussi des techniques de l'empreinte mettant sous pression. Cet exercice est nécessaire car aujourd'hui plus que jamais, l'impression semble être partout et nulle part à la fois. En effet, à l'heure du numérique où la photographie comme l'impression passent par l'ordinateur, comment déterminer si une image imprimée est une photographie ou une impression ?

L'impression numérique regroupe un très important catalogue de techniques : impression laser, impression jet d'encre, flocage, risographie, flexographie, tampographie, offset et offset numérique. Des techniques qu'il est possible de réunir en deux typologies : les procédés avec forme imprimante, et les procédés sans forme imprimante. Parmi les procédés avec forme imprimante de la liste que j'ai dressée, on trouve l'offset, la tampographie, la flexographie et la risographie. Leur point commun ? L'utilisation de presses. L'offset et la flexographie sont des techniques d'impressions qui utilisent un système d'impression relativement proche de l'héliogravure, que nous avons déjà décrit un peu plus haut. Elles requièrent toutes deux l'utilisation d'une presse à l'intérieur de laquelle se trouvent des cylindres sur lesquels la forme imprimante – des plaques fabriquées à partir de divers matériaux selon la technique – , est montée. La tampographie utilise quant à elle une presse qui ressemble d'avantage à celle de la sérigraphie, c'est-à-dire sans cylindres, mais utilisant un bras mécanique qui met sous pression un tampon, lequel vient chercher l'encre sur la forme imprimante, puis imprime le support. On remarquera que ces deux techniques présentent elles aussi des filiations avec des techniques plus anciennes. L'offset est en effet souvent comparée à la lithographie en raison de l'obtention de la forme imprimante au moyen d'un procédé proche de celui employé avec la pierre lithographique. En effet, les plaques offset – du moins dans la version humide de cette technique, car il en existe une version sèche –, utilisent le principe physique selon lequel les corps gras et l'eau se repoussent. Cela s'obtient par l'insolation de la plaque offset qui la rend hydrophile dans les zones non imprimantes, et lipophile dans les zones imprimantes, comme pour la lithographie. Ce principe permet à la plaque d'être encrée uniquement dans les zones imprimantes. Une des particularités de cette technique tient à la fragilité de la forme imprimante : très fragiles en effet, les plaques n'impriment pas directement sur le support papier, mais sur un cylindre mou appelé le blanchet. Ce cylindre sert d'intermédiaire entre la forme imprimante et le support à imprimer. C'est lui qui vient au contact de la plaque offset pour être imprimé et qui en retour imprime le support souhaité. On peut dire que le blanchet a sensiblement le même rôle que le tampon de la

tampographie. Comme cette technique qui nécessite beaucoup de préparation mais permet d'imprimer beaucoup d'exemplaires en très peu de temps, l'offset est utilisé pour les gros tirages : presse quotidienne, publicité, édition ou emballages, et ce, sur différents supports. C'est le procédé d'impression le plus utilisé aujourd'hui.

Prenons à présent l'exemple de la flexographie, en constant développement ces dernières années. Cette technique remplace progressivement l'offset pour l'impression de certains supports. Comme avec l'offset et la tampographie, elle aussi est une évolution d'une technique d'impression ancienne – ou du moins, présente-t-elle certains points communs avec cette dernière. La forme imprimante de la flexographie étant en relief, il est fréquent de comparer cette technique à l'impression sur presse typographique – à savoir la technique d'impression mise au point par Johannes Gutenberg. À la place des caractères mobiles en plomb, la flexographie emploie une forme imprimante en photopolymère dont l'empreinte est obtenue par insolation ou par gravure au laser. Comme avec l'impression sur presse typographique, en flexographie, c'est ce qui est en relief qui imprime. On constate donc que, bien que l'industrie de l'imprimerie n'ait cessé de faire évoluer la technologie, une majorité du parc des machines des imprimeurs contemporains fait toujours appel à l'utilisation d'une presse. Le numérique a considérablement changé cet état de chose, comme nous allons le voir par la suite.

Avant de passer aux procédés sans formes imprimantes, nous allons nous intéresser à la risographie, une technique à mi-chemin entre les techniques d'impression que nous avons mises à jour jusqu'ici, et les imprimantes que nous allons découvrir par la suite. La risographie fonctionne sur le principe des pochoirs. Elle présente donc des similarités avec la sérigraphie, mais c'est au miméographe qu'elle est fréquemment comparée. Elle consiste en une presse utilisant un pochoir. En risographie, le pochoir est appelé le master. Celui-ci est généré à chaque nouvelle impression à partir d'un document numérique envoyé à l'imprimante par une connexion USB ou, si la machine fait également photocopieuse, par reproduction du document déposé sur la vitre de la photocopieuse. Une fois que le master est généré par la machine, il s'enroule autour du tambour encreur. Chaque tambour contient une encre. C'est pourquoi l'imprimante en risographie ne peut imprimer qu'une couleur à la fois, à la différence des autres imprimantes que nous allons voir juste après – c'est l'une des raisons pour lesquelles cette technique est comparée à la sérigraphie. Lors de l'impression, le tambour encreur projette de l'encre qui est filtrée par le master selon le principe du pochoir. C'est ainsi que le papier est imprimé. La risographie est donc assez proche des techniques d'impression avec forme imprimante. Mais, à la différence de ces techniques, en risographie le master n'entre pas en contact avec le papier pour l'imprimer. Je propose donc de poser que cette technique se trouve précisément à mi-chemin entre l'impression avec forme imprimante et l'impression sans forme imprimante.

Penchons-nous à présent sur le cas de ces dernières, soit l'impression laser et l'impression jet d'encre. Commençons par nous intéresser aux imprimantes laser. Bien qu'il n'existe pas de forme imprimante physique, l'impression laser fonctionne tout de même sur le principe d'un cylindre qui va permettre de reproduire l'image sur le papier. Mais ici la forme imprimante, appelée image latente, n'est pas physiquement présente comme en offset. Elle est formée magnétiquement à l'aide d'un laser. Le laser insole le tambour de sorte que celui-ci se charge positivement et négativement. C'est ainsi que l'image latente est formée sur le tambour. L'intérêt d'une telle technologie est d'éviter les frais de production de formes imprimantes qui pèsent énormément lorsqu'il s'agit d'imprimer des petites quantités. Présentée en poudre appelée toner dans l'impression laser, l'encre est chargée magnétiquement de telle sorte que les zones où le laser est passé sur le tambour retiennent la poudre du toner. Au moment où l'encre, attirée par la surface chargée négativement, quitte le tambour, le papier passe, et c'est ainsi que le papier est imprimé. Le principe magnétique a donc remplacé la pression puisque le tambour n'est pas mis sous pression pour imprimer le papier.

Prenons à présent l'impression de type jet d'encre. Le jet d'encre utilise une buse qui projette de l'encre, ce qui en fait une version contemporaine du crachis, la technique employée pour réaliser les mains négatives. C'est d'ailleurs grâce à cela qu'elle permet d'imprimer sur de très nombreux supports. Ces développements sont l'impression directe sur textile, l'impression à plat ou encore le flocage. Ce dernier utilise le même principe d'imprimante, sinon que l'impression se fait sur un papier transfert. Une fois l'impression obtenue sur papier transfert, celui-ci est posé sur le textile, et une presse chauffante incruste le flocage dans le tissu. Le flocage utilise donc une presse, mais son impression relève bien du jet d'encre. Le principe de ces machines c'est d'imprimer ligne par ligne les images en déposant des gouttelettes d'encre sur le papier. Ces imprimantes fonctionnent donc avec un système de balayage qui imprime l'image ou le texte ligne par ligne, contrairement à la risographie, l'impression laser, l'offset et à toutes les techniques employant des formes imprimantes qui impriment page par page. Ces imprimantes sont l'évolution des imprimantes matricielles qui étaient elles-mêmes une évolution de la machine à écrire[76]. L'écran est devenu la matrice. Et l'impression est devenue un rendu de ce que l'écran propose. L'impression par jet d'encre est une interprétation de ce que l'écran propose. Le jet d'encre est une technique d'épreuvage de l'écran plutôt qu'une technique d'impression. L'impression jet d'encre offre un rendu sur papier de l'univers du pixel, une interprétation de ce qui se trouve à l'écran. Cette technique est la plus couramment employée pour imprimer des photographies numériques, et c'est également la technologie utilisée pour les imprimantes de bureau de petit format, même si elle permet d'imprimer de très grandes laizes, comme nous l'avons remarqué en introduction de ce travail de recherche, en présentant le travail de Wade Guyton. Une imprimante jet d'encre fonctionne à l'opposé d'une imprimante de type traceur avec laquelle l'impression se fait via un bras articulé servant à dessiner

[76] C'est également ce principe qui est appliqué pour les imprimantes thermiques utilisées pour l'impression de reçus.

des images vectorielles qui ont été utilisées dans les années 1980[77]. Les imprimantes jet d'encre n'utilisent donc pas de forme imprimante et ne mettent en aucun cas le support sous pression, ce qui les place à mi-chemin entre une machine à peindre et une technique d'impression. C'est d'ailleurs ce qui a nourri le débat autour de l'œuvre de Wade Guyton, lui qui réalise ses tableaux à l'aide des imprimantes jet d'encre. À première vue, son travail relève de l'imprimé puisqu'il utilise des imprimantes, mais la limite n'est pas si évidente. Surtout lorsqu'il nomme les impressions monochromes noires qu'il a imprimées en 2007 les « *Black paintings* »[78].

Des peintures, donc. Et pourquoi pas ? Après tout, les « *Black paintings* » partagent avec la peinture des attributs essentiels que sont l'utilisation d'une toile tendue sur un châssis comme support, le caractère unique des toiles (le processus que met au point Wade Guyton produit des accidents d'impression qui rendent ainsi chaque toile unique) ; dans le cas bien précis des « *Black paintings* », le monochrome renvoie plus particulièrement à la peinture abstraite (on pense notamment à Frank Stella, Ad Reinhardt, Barnett Newman). Une des toiles de cette série a justement fait l'objet d'une conférence de Vincent Pécoil au Centre Pompidou en 2009 pour le cycle de conférences « Peinture Parlée »[79].

Alors, est-on peintre même lorsque l'on utilise des imprimantes ? Le fait d'être assisté par des machines fait-il moins de ces tableaux des peintures ? Ou bien le travail de Wade Guyton est-il tout simplement le travail d'un peintre contemporain qui utiliserait des outils contemporains ? Les imprimantes de Wade Guyton ne sont-elles pas, après tout, des pinceaux comme des autres[80] ?

Commençons par rappeler que ce n'est pas de la peinture sur la toile, mais bien de l'encre[81], et qu'il ne suffit pas de ressembler à une peinture pour en être une. Une chose néanmoins est certaine : le travail de Wade Guyton n'est pas celui d'un peintre abstrait puisqu'il imprime toujours une image, même si avec les « *Black Paintings* », c'est moins évident du fait que l'image est un rectangle noir. Ces œuvres ne sont donc pas, littéralement, abstraites, ce qui fait dire à Vincent Pécoil qu'il s'agit de « monochromes en trompe l'œil. »[82] Car les préoccupations de Wade Guyton sont moins proches de celles des peintres

---

[77] Aujourd'hui, la technologie du traceur sert particulièrement pour les machines employées à la gravure laser et l'impression 3D.

[78] Selon le même principe que celui indiqué dans la note de bas de page numéro 10, le terme de *Black Paintings* est un titre d'usage qui regroupe un ensemble d'impressions jet d'encre sur toile de Wade Guyton. L'artiste lui-même l'emploie à propos de son travail. Voir Wade GUYTON et John KELSEY, *Black paintings*, *op. cit.*

[79] Conférence du cycle « Peinture Parlée » au Centre Pompidou, le 22 novembre 2009. L'œuvre présentée était : *Untitled, (2008)*, impression jet d'encre Epson Ultrachrome sur toile de lin, 213.4 x 175.3 x 3.75 cm, Collection Chantal Crousel, Paris. CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES-POMPIDOU, *Peinture parlée: Wade Guyton, Untitled — Conférence de Vincent Pécoil* [Image], Paris, France, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 2009, URL complète en biblio.

[80] Dans un récent entretien pour *Numéro*, Wade Guyton confirme cette tendance : « les premiers travaux que j'ai réalisés sur ordinateur, c'était comme de l'écriture, le clavier remplaçant le stylo. Au lieu de dessiner un X, j'ai décidé d'appuyer sur une touche. » Nicolas TREMBLEY, « On a rencontré Wade Guyton, l'artiste qui peint avec des imprimantes », *Numéro Magazine*, 2016, URL complète en biblio.

[81] Wade Guyton prête une attention particulière à le remarquer en y faisant constamment référence dans les cartels de ses expositions.

[82] CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES-POMPIDOU, *Peinture parlée: Wade Guyton, Untitled — Conférence de Vincent Pécoil*, *op. cit.*

abstraits que de celles d'artistes de l'*Appropriation Art* comme Sherrie Levine[83] ou Richard Prince – des artistes de la génération précédant la sienne au contact desquels Wade Guyton a été formé. L'œuvre de Wade Guyton est donc moins le prolongement de la peinture abstraite américaine que celui de l'*Appropriation Art*. D'ailleurs, sa position vis-à-vis de la peinture abstraite n'est nullement différente de celui de n'importe quelle autre image qu'il manipule dans son travail : il s'agit d'un signe qu'il peut librement s'approprier, détourner et imprimer. Wade Guyton se défend d'ailleurs d'être un peintre abstrait[84], ce que ses dernières expositions en date, où il montre des impressions de photographies[85], confirment.

Enfin, Wade Guyton n'a aucune nostalgie pour ses outils. Depuis la mise en place de son processus, il n'a cessé de recourir à des machines les plus récentes, les plus performantes. Cela s'explique par le fait que pour lui, faire le choix de l'impression, c'est avant tout choisir l'efficience. On peut facilement imaginer que Wade Guyton ne se serait pas dirigé vers l'imprimerie si les outils dont il dispose aujourd'hui, rendant la pratique de l'impression plus accessible que jamais, n'existaient pas. Si Wade Guyton n'est pas un peintre, c'est parce que la peinture est bien trop contraignante pour lui. Son travail ne relève pas du travail de peintre, mais est plus proche d'une pratique de type « studio » numérique. Il ne s'en cache pas, car il cherche délibérément à convoquer un univers qui le rapproche plus des « studios » de design et d'architecture. Son atelier est effectivement un environnement sec, propre, avec un mur blanc pour photographier les œuvres, des ordinateurs, un coin bibliothèque et un coin cuisine ouverts sur l'*open space*. Il utilise d'ailleurs les mêmes machines et logiciels que ceux utilisés par ces agences : Apple, Photoshop et Epson. Tout cela décrit l'univers de Wade Guyton : celui du catalogue ou de la revue de design. Pour bien le comprendre, il suffit de regarder des photographies de son atelier, faciles à trouver sur le net : ce dernier se situe justement dans le quartier où se trouvent un grand nombre de studios de design, dans le *lower Manhattan*. Plus précisément dans un ancien bâtiment sur le *Bowery*, près du New Museum.

Ce qui fait indéniablement de Wade Guyton un imprimeur, c'est sa façon d'utiliser les imprimantes. Son approche n'est pas illusionniste, c'est-à-dire qu'il ne cherche pas à utiliser son outil de façon correcte. Il crée des bourrages. En pliant ses toiles en deux, il détraque la machine et crée des effets de tampons, car l'outil n'est pas prévu pour être utilisé ainsi. Le bourrage crée un frottement de la tête d'impression qui ne doit normalement pas toucher la toile/le support. C'est en quelque sorte une façon de passer sous presse les images du numérique. On pourrait également observer que le fait de travailler en deux parties, de découper les images en deux, est une manière de travailler que l'on retrouve

[83] Scott ROTHKOPF (dir.), COLLECTIF, *Wade Guyton*, *op. cit.*

[84] Wade Guyton affirme dans l'interview à *Numéro* : « [b]eaucoup d'œuvres que j'ai réalisées à la même époque ont été prises à tort pour de l'abstraction. » Nicolas TREMBLEY, « On a rencontré Wade Guyton, l'artiste qui peint avec des imprimantes », *op. cit.*

[85] Je fais référence ici aux récentes expositions de Wade Guyton en Europe : au Consortium de Dijon, de juin à septembre 2016, puis au MAMCO de Genève d'octobre 2016 à janvier 2017, et enfin, au Musée Brandhorst à Munich, de janvier à avril 2017.

fréquemment avec les techniques d'impression traditionnelles, où l'image que l'artiste souhaite obtenir doit d'abord passer par un ensemble d'étapes de (dé)composition – ce sont les matrices, les typons –, qui servent à la production de l'image imprimée finale.

Pour conclure, on s'accordera donc à dire que les imprimantes qui n'utilisent pas la pression ne relèvent pas strictement de ce que l'on appelle l'imprimerie – si l'on me permet un commentaire d'ordre étymologique. Après tout, on ne devrait parler d'impression que lorsqu'il y a utilisation de formes imprimantes qui « entrent en pression » avec le support à imprimer. Lorsqu'un procédé d'impression n'utilise pas de forme imprimante – et donc, *a fortiori*, n'utilise pas le contact – alors, ce procédé ne peut faire partie du registre de l'imprimerie. Néanmoins, ce que l'analyse de l'œuvre de Wade Guyton montre, c'est qu'il est possible de détourner ces machines n'utilisant pas le contact en leur imposant une mise sous pression bricolée.

Ce que ce premier chapitre de ma thèse s'est donc efforcé de démontrer, c'est que le tronc commun des techniques d'impression à l'ère de l'« hypersphère », consiste dans le fait de presser, appuyer, marquer, mettre en contact. Autrement dit, ce qui réunit aujourd'hui des techniques aussi étrangères les unes aux autres que peuvent l'être l'aquatinte et la sérigraphie, c'est leur capacité à empreindre, à laisser une marque, une trace, par un procédé employant le contact, et de moins en moins leur capacité à reproduire des signes et des formes. Cette redéfinition de l'impression en fait naturellement un processus qui se rapporte à l'empreinte. Ce que démontre bien la généalogie que nous avons établie, partant des mains négatives et allant jusqu'aux techniques de l'offset en passant par l'histoire de l'estampe, nous avons en effet révélé que l'impression est la descendante du procédé technique de l'empreinte. À l'heure du *post-digital*, où le numérique infiltre les moindres recoins de notre quotidien, l'impression se ré-affilie donc à sa condition archaïque, à son « *ur-imprimo* », autrement dit à l'empreinte, genèse matricielle des images.

Il semble donc que l'émergence du nouveau milieu techno-culturel qu'est l'« hypersphère » ait réactivé des rapports anciens, archaïques ou oubliés du domaine de l'impression, c'est « l'effet-jogging »[86]. Soudain, on remarque une prise de conscience de la singularité graphique de la marque produite avec l'impression. En effet, en constatant qu'imprimer, c'est faire une empreinte, ce premier chapitre aura su, je l'espère, démontrer qu'imprimer pour diffuser une information aujourd'hui, à l'heure où la reproduction et la diffusion sur les réseaux numériques est à portée de tous, est un geste qui n'est plus anodin. Faire le choix d'imprimer, c'est faire un choix d'une certaine esthétique, d'une certaine pratique et d'une certaine temporalité.

[86] « Nom plaisant donné par les médiologues à un phénomène grave et déroutant, par trop sous-estimé : l'effet rétrograde du progrès technique. [...] En clair : la déstabilisation technologique suscite une restabilisation culturelle. » COLLECTIF, « L'effet jogging », *Médium*, 2005, vol. 5, nº 4, pp. 154-159, p. 155.

Enfin, je remarque que la question de la marque et de l'effacement a depuis toujours habité mon travail. La tension entre ce qui marque et ce qui est délébile a toujours été particulièrement présente dans mes recherches. Voilà donc une première piste de réponse à la question de cette thèse qui cherche à savoir pourquoi est-ce que j'imprime : si j'imprime c'est parce que mon travail artistique s'est toujours porté sur la tension entre présence et absence. Or ce jeu de plein et de vide se joue également dans les outils de l'imprimé et dans les processus qui relèvent de l'empreinte. Cette thèse révèle ainsi, sans même le vouloir, la corrélation entre ce qui habite ma recherche artistique depuis ses balbutiements, et le médium que j'emploie pour l'exprimer. Ce que mon travail de recherche m'a donc fait comprendre, plus encore que la rencontre de l'imprimé et du numérique, c'est donc précisément la survivance d'un motif qui se perpétue dans mon travail : la tension entre ce qui marque et ce qui s'efface, entre plein et vide, entre présence et absence. En somme, si c'est devant l'œuvre de Wade Guyton au Whitney Museum que j'ai compris que j'allais me saisir de ma thèse pour questionner mes outils à l'heure du numérique, c'est en rédigeant cette thèse que j'ai compris pourquoi j'ai choisi l'imprimé comme pratique artistique.

II. UNE ECRITURE DE L'ECART

Avec le précédent chapitre, nous avons constaté que les procédés d'impression étaient habités par le processus archétypal de l'empreinte. Nous avons ainsi tracé la filiation de l'« *ur-imprimo* », de l'empreinte originelle, jusqu'à ses développements contemporains. Cela nous a permis de comprendre que, si l'écriture de l'impression était singulière, c'était en raison de ce caractère tactile, presque intime, charnel, que le contact entre le support et la forme imprimante implique. Ce que soulignent tout particulièrement les mains négatives : l'impression symbolise un rapport haptique au monde. Ce faisant, nous avons pu distinguer ce qui appartient au domaine de l'imprimé de ce qui appartient aux autres domaines de la création (la peinture, le dessin, la gravure et la photographie) et présenter mon environnement de travail.

Toutefois, nous n'avons abordé que superficiellement les spécificités graphiques de ces procédés techniques. C'est ce que ce second chapitre s'emploiera à déplier. Car si nous avons effectivement établi que l'impression est, de par son procédé, une technique à part, cela en fait-il pour autant une écriture spécifique et unique ? En me posant cette question, j'entends aborder la question de l'impression autrement que par le prisme de la reproduction. L'idée est de montrer que, partie d'une technique de reproduction, elle constitue en réalité un singulier moyen d'expression.

Avec ce second chapitre, nous allons nous intéresser à une nouvelle singularité de l'impression, après la tactilité : la question de l'écart. Il sera question, au travers de cinq sous-chapitres, de révéler le caractère oxymorique des pratiques de l'impression. En effet, nous verrons que l'impression surgit de la juxtaposition de contraires : entre plein et creux, entre présence et absence, entre ressemblance et dissemblance, entre intimité et anonymat, entre artisanat et acheiropoïète.

Prenons en exemple le cas de l'estampe du XV^{ème} siècle, lors de l'adaptation des outils de l'orfèvrerie à la gravure imprimée. On a vu combien la gravure au burin était particulièrement exigeante car elle demandait aux artistes d'adapter leurs dessins aux contraintes qu'elle impose. Une des plus exigeantes concerne l'effet miroir de la gravure[87]. Lorsque l'on imprime par contact une image gravée

[87] Cet exemple des copies des gravures de Dürer par Marcantonio Raimondi le montre bien : « Marcantonio fut sans doute celui qui fit le plus de planches copiées sur des estampes de Dürer : nous en avons compté soixante-huit, nombre élevé en raison des planches de la *Vie de la Vierge*, copiées presque entièrement, et de celles de la *Petite Passion*. D'autre part, Raimondi plaça souvent dans ses propres estampes, en arrière-plan, des paysages pris dans des œuvres de Dürer. Il y a davantage : jusqu'à ce que Dürer s'en émût et portât l'affaire devant le Sénat de Venise, Raimondi n'hésita pas à signer ses propres copies du monogramme *AD*, montrant par là son désir que la renommée du graveur allemand leur profitât.
Les premières œuvres de Dürer que Raimondi copia à Bologne constituaient un ensemble de six burins gravés entre 1495-1496 et 1498-1499. C'était la *Sainte Famille au papillon*, *Les Offres d'amour*, appellation pudique d'une estampe représentant un homme âgé prêt à vider sa bourse pour monnayer les faveurs d'une jeune dame, *Les Amants guettés par la Mort*, les *Trois paysans*, *La Dame et le lansquenet* et le *Songe du paresseux*. Nous datons ces copies des années 1500. En les gravant, Raimondi s'est attaché à reporter le plus exactement possible sur ses propres planches les compositions de Dürer dont il a suivi scrupuleusement les tailles et dont il a repris les dimensions. C'eût été des copies parfaites sauf que, Raimondi ayant dessiné et gravé les œuvres telles qu'il les voyait, les estampes, une fois imprimées, se trouvaient inversées. Pourtant, il les signa du monogramme *AD*, et si on ne peut douter que Raimondi a voulu connaître parfaitement, tant pour son dessin que pour sa propre pratique du burin, les manières de dessiner et de graver de Dürer, on doit convenir que par

sur plaque de métal, celle-ci se trouve inversée lorsqu'elle est imprimée sur le papier ; lorsque l'estampe est signée, le texte, à la différence de l'image, devient illisible.

Ce détail, qui pourrait paraître trivial, n'en est pas un. Pourquoi ? Parce qu'il est l'une des premières contraintes d'une pratique qui ne cessera d'en développer, et avec lesquelles l'impression continue aujourd'hui encore de négocier. Et bien plus encore, ce renversement est le témoin d'une réalité qui fait de l'impression une pratique du creux et du plein, du positif et du négatif, de la présence et de l'absence. « La forme [imprimante] est un patron, un moule, une matrice. Quelque chose que nous appellerions spontanément une forme en négatif, la contre-forme du résultat désiré. Ou encore quelque chose capable de donner forme à quelque chose d'autre. […] Or, l'empreinte est bien ce système : forme et contre-forme réunies en un même dispositif opératoire de morphogenèse. »[88] Ces strates de processus où l'image s'inverse, s'obtient en négatif, pour enfin l'imprimer en positif, constituent la cosmogonie de l'univers de l'imprimé. Ce phénomène de négatif et de positif, d'écriture par le creux, d'inversement, est mis en valeur par toute une sémantique technique sur laquelle je propose donc de revenir. Je tenterai ainsi de recentrer la critique esthétique de l'art imprimé sur cette caractéristique en en démontrant la profondeur symbolique.

1. Entre plein et creux, la complémentarité quasi-sexuelle de l'empreinte

Pour amorcer ce nouvel éclairage sur l'impression, je voudrais commencer par revenir sur les deux types de matrices qui existent : d'un côté, les matrices gravées, et de l'autre, les matrices graphiques. La gravure regroupe diverses techniques qui opèrent par soustraction : pour obtenir la matrice, l'imprimeur doit enlever de la matière en gravant une plaque de métal à l'aide d'un outil ou d'un bain d'acide, alors qu'à l'inverse, avec les techniques de la graphie, l'imprimeur obtient sa matrice par addition, comme c'est le cas en sérigraphie où l'on se sert d'émulsion photosensible que l'on ajoute sur l'écran afin d'obtenir le pochoir. Les pratiques de la gravure se découpent elles-mêmes en deux possibilités : la taille d'épargne et la taille-douce. Avec la taille-douce, ce qui est gravé sur la plaque sera imprimé, alors qu'avec la taille d'épargne, c'est ce qui est réservé qui sera imprimé, comme c'est le cas pour la gravure sur bois, la linogravure et la xylographie. En effet, le graveur en taille d'épargne élimine et exclut de la matière de la matrice (plaque de bois, linoleum) afin de créer des zones d'absence, des réserves. « La planche est creusée partout où l'impression ne doit pas avoir d'effet ; le dessin seul est conservé au niveau initial de la surface de la planche, il est épargné »[89] C'est le principe du tampon : ce qui est éliminé disparaît, ce qui est « épargné » s'imprime. La matrice obtenue est concave, et l'image

la même occasion, ses estampes se substituaient aux œuvres originales. » José LOTHE, « Initiation à l'histoire de la gravure », *op. cit.*, p. 289.

[88] Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 54.

[89] André BEGUIN, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, Belgique, A. Béguin, 1977..

qui y est inscrite est négative. Mais le graveur a travaillé en inversé puisqu'à l'étape du report, l'image imprimée est inversée dans un effet miroir. Il est alors une nouvelle fois possible d'envisager deux manières d'appréhender la gravure de la matrice. En xylographie on peut en effet soit faire appel au « trait blanc » et soit au « trait noir ». C'est-à-dire que le graveur a le choix entre appréhender sa matrice comme un fond noir ou comme un fond blanc. S'il choisit le fond noir, il travaille alors sur sa matrice à la manière d'un dessinateur qui dessinerait au feutre blanc sur un fond noir. Dans le cas opposé, s'il souhaite un fond blanc, le graveur dessine dans un premier temps au trait noir sur la matrice encore non gravée, puis il évide les espaces blancs dans un second temps. Toujours dans le registre des matrices gravées, on l'a vu, vient ensuite la taille douce, avec la gravure à l'eau forte, la pointe sèche, le burin et le vernis mou. Le graveur raye la matrice (une plaque de cuivre, de zinc) au moyen d'une pointe métallique afin d'obtenir des incisions dans lesquelles l'encre pourra s'immiscer. L'encre à gravure est appliquée sur l'ensemble de la matrice, puis enlevée, sauf dans les incisions. C'est le principe de la gravure : ce qui est éliminé apparaît, ce qui est « incisé » s'imprime. La matrice obtenue est concave, et l'image qui y est inscrite est positive. C'est donc un fonctionnement à l'opposé du principe de la taille d'épargne. Et enfin, les matrices graphiques sont apparues, c'est-à-dire la gravure à plat : sérigraphie, lithographie et monotype. Dans ce cas précis, les matrices graphiques viennent s'opposer aux matrices gravées, c'est-à-dire s'opposer à ce qui constituait l'essence même de ce qu'était jusqu'ici l'impression. Comme le rappelle Michel Melot, jusqu'à l'invention de la lithographie, l'impression nécessitait la gravure d'une forme au préalable[90]. Avec les techniques de matrices graphiques, le graveur ajoute donc de la matière à la matrice (cadre de sérigraphie, pierre lithographique, plaque de verre, offset) afin de créer des zones d'absence, des réserves, ou au contraire de la matière. En sérigraphie, c'est le principe du pochoir : j'imprime par l'absence, la matière sert à créer des réserves. La matrice obtenue est convexe puisque de la matière y a été ajoutée, et l'image qui y est inscrite est négative. En monotype et en lithographie, c'est le phénomène inverse : la matière rajoutée est soit l'encre, soit une matière qui maintient l'encre en place sur la pierre. La matrice ainsi obtenue est convexe puisque de la matière y a été ajoutée ; l'image qui y est inscrite est positive. Développons à présent un exemple : celui de la sérigraphie et de ses techniques de clichage. Il est possible d'obtenir manuellement le clichage de l'écran de façon négative ou positive. Soit le sérigraphe intervient directement à la main sur l'écran de sérigraphie avec une solution bouche-pores afin de réaliser son motif de façon négative, c'est-à-dire que, comme en xylographie, ce qu'il dessine ne sera pas imprimé. Cela limite particulièrement la liberté du dessin. C'est pourquoi il est également possible d'employer la technique de clichage positive, dans lequel le dessin est réalisé à l'aide d'une solution qui se dissout dans l'eau avant que l'écran ne soit recouvert de la solution bouche-pores. On procède ainsi à la dissolution de la première solution afin

[90] « Toute image imprimée nécessita la gravure jusqu'en 1798, où l'on inventa la lithographie. La gravure s'oppose à la graphie comme l'addition à la soustraction : « graver » signifie creuser, « graphie » renvoie à écrire c'est-à-dire ajouter un pigment sur un support ou modifier ce support en surface par des réactions chimiques. Or depuis 1798, les procédés de « graphie » se sont à ce point multipliés et répandus, qu'il est impossible de réduire l'estampe à la gravure. » Michel MELOT, Antony GRIFFITHS, Richard S. FIELD et André BEGUIN, *L'estampe*, *op. cit.*, p. 10.

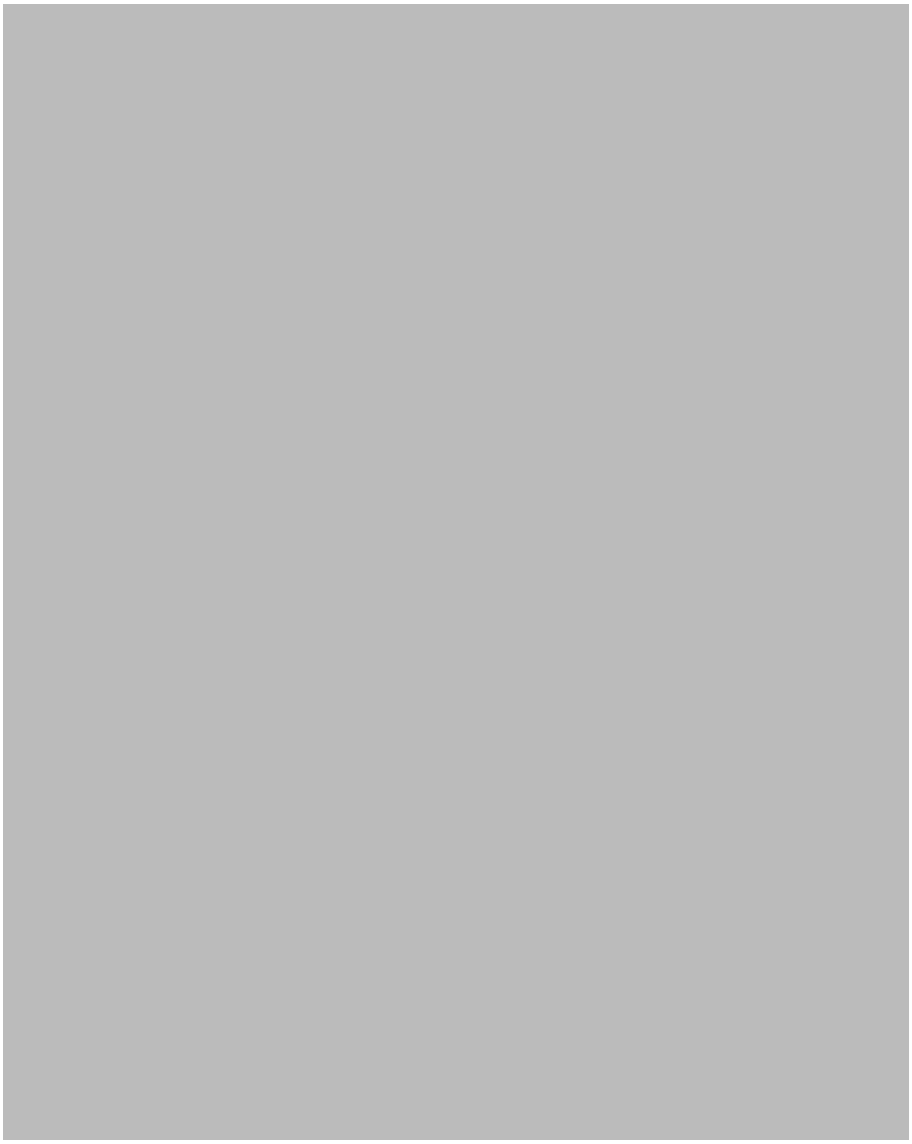
d'ouvrir l'écran dans les zones recouvertes de cette solution. Toujours en sérigraphie, mais cette fois-ci avec les procédés de clichage photomécanique, on constate une façon de procéder identique, par étapes successives entre positif et négatif. L'image est imprimée une première fois sur un typon en positif, puis une fois qu'elle a été transférée par l'action de la lumière sur l'émulsion déposée sur l'écran, elle se retrouve en négatif, avant, une fois imprimée, de retrouver sa forme positive. Comme on l'a vu en introduction à ce second chapitre, les graveurs doivent imprimer leurs images sur les plaques de métal en inversé s'ils veulent obtenir une impression positive. Ce n'est pas le cas en offset grâce à l'utilisation du blanchet. En effet, les images sur les plaques offset sont en positif car celles-ci n'impriment pas directement sur le papier, mais sur le blanchet qui lui-même va imprimer le papier. Le dépôt d'encre de la plaque offset sur le blanchet produit donc une image négative qui s'imprime positivement lorsqu'elle passe du blanchet au papier. La forme imprimante en offset est donc dans le sens correct de lecture. En sérigraphie en revanche, l'image sur l'écran est inversée puisqu'elle imprime directement le papier. C'est donc le typon qui est imprimé dans le sens correct de lecture. En lithographie, l'imprimeur utilise le principe de répulsion entre zone hydrophile et zone lipophile afin de générer son image latente. L'impression laser charge positivement et négativement les zones sur un tambour.

On pourrait continuer ainsi longtemps la liste des exemples de ce jeu permanent de renversement, basculement, retournement, comme un jeu de vases communicants où chaque étape est intimement liée à la suivante. Cette logique appartient autant à l'impression qu'à l'empreinte qui, elle aussi, contient une grammaire faite de positif et de négatif, de forme et de contre-formes. Cela montre combien l'image imprimée, avant que ne soit obtenu le précieux tirage, est traversée par une logique de l'antagonisme. En effet, les pratiques de l'impression sont basées sur des principes de dualité, de formes qui s'imbriquent ou se repoussent, des formes de conflits, de retenues et d'ouvertures, une recherche d'équilibre dans un système de contrebalancement. L'estampe n'est donc pas un style, mais un rapport particulier à l'expression et à la mise en forme qui dérive de l'histoire de l'empreinte. Tout comme l'empreinte, elle est basée sur un jeu de renversements du positif au négatif, de transpositions d'états nécessaires à l'obtention du tirage et à sa reproduction. Tantôt le creux se remplit du dépôt d'encre, tantôt la cavité se vide au contact du support. Produit du contact, l'image imprimée naît du contact charnel entre un relief et un creux dont les formes s'épousent. C'est donc un rapport tactile qu'elle entretient avec ce qu'elle saisit.

Nul doute que l'empreinte, tout comme l'impression qui en est une des formes, se produit et se reproduit selon un modèle similaire à l'appareil reproductif humain. Le processus de l'image imprimée est en quelque sorte habité par le schéma humain de reproduction, avec des formes et des contres-formes, des pleins et des vides, des mâles et des femelles. Voilà qui donne au mot « reproduction » tout son sens, et qui désigne tout autant les moyens naturels qui servent à perpétuer une espèce, que l'action de produire à nouveau. Faire impression a donc à voir avec la façon dont nous-mêmes nous reproduisons. Ce que George Didi-Huberman ne manque pas de préciser dans son ouvrage *La Ressemblance par Contact* :

« L'analogie avec la reproduction sexuelle devient aisée, puisque son processus suppose l'embrassement étroit par pression, voire par pénétration, du substrat par l'objet qui vient s'y imprimer ; et puisque le résultat n'est pas évanescent, comme dans le cas du miroir, mais "naît" littéralement en tant que corps produit par l'empreinte. »[91] Ce dernier ouvre d'ailleurs son essai sur une photographie de l'œuvre de Marcel Duchamp *Moule à pièces pour feuille de vigne femelle*, qui fait directement référence à l'analogie entre la matrice, le moule, les procédés de reproduction et l'appareil génital féminin[92]. « On pourrait dire qu'à la différence de l'imitation figurative, qui hiérarchise et chastement sépare la "copie" optique de son "modèle", la reproduction par empreinte, elle, fait du résultat obtenu une "copie" qui est l'enfant charnel, tactile, et non le reflet atténué de son "modèle", ou plutôt de sa forme parente. »[93] La « forme parente » en estampe est la matrice, à savoir la forme imprimante dont il a été question au chapitre précédent (matrice manuelle, mécanique, photomécanique). Voilà ce qui fait de l'impression une pratique unique et qui montre bien la différence d'avec la peinture. Si la peinture est une interprétation du réel selon le principe de la *mimésis*, de la copie du modèle, d'une copie chaste, l'impression, elle, naît d'un contact direct, physique et charnel avec la matrice, le modèle.

[91] Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 53.
[92] Au sujet de cette œuvre, Frédéric Guérin affirme : « [l]e sexe qui soucie tant Duchamp se perçoit essentiellement dans *Feuille de vigne femelle* ou *Coin de chasteté* comme principe de différence, scission, *secare*, qui pour les mêmes raisons indique que reproduire ne se peut que par rupture ou opération sur la symétrie. » On retrouve dans cette analyse l'antagonisme. » Frédéric GUERRIN, « La progéniture de Duchamp », *Cahiers philosophiques*, 2012, vol. 131, nº 4, pp. 49-63, p. 62.
[93] Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 53.



[Figure 4] Marcel Duchamp, *Moule à pièces pour feuille de vigne femelle*, 1950, moule à pièces en 5 éléments, plâtre, 13,5 x 27 x 23,5 cm, Musée National d'Art moderne Centre Pompidou

2. Entre présence et absence, l'imprimé ou le royaume des spectres

Continuons à présent l'analyse des particularités qui font de l'impression une écriture si unique et intéressons-nous à présent au fait que cette dernière rend visible ce qui est absent[94]. Remarquez qu'il est impossible de voir une empreinte tant que la matrice qui s'imprime exerce sa pression sur le support. C'est seulement lorsque la matrice s'absente, lorsqu'elle se retire, que l'empreinte se révèle. Elle détient son pouvoir de reproduction de cette absence même, de ce retirement, puisque, comme on

[94] « [E]lle offre la possibilité technique de *donner forme à l'absence* ». *Ibid.*, p. 55.

l'a constaté précédemment, c'est du négatif que l'empreinte marque en positif. « L'empreinte fait de l'absence quelque chose comme une *puissance de forme*. »[95]

La « puissance de forme », c'est le pouvoir du moule. Le moule représente une forme en creux – une absence – dotée du pouvoir de mettre en forme, de produire et de reproduire. À l'instar de l'empreinte, l'impression est donc cette écriture particulière qui fait de l'absence un médium de la reproduction, un négatif qui produit du positif. Si l'absence de l'empreinte crée sa force – sa « puissance » –, elle continue d'interroger. On dit familièrement « avoir imprimé quelque chose » pour désigner le fait de l'avoir appris par cœur. On utilise d'ailleurs souvent cette image qui veut que les souvenirs les plus forts soient « gravés » ou « imprimés » dans la mémoire. Nous reviendrons par la suite sur cette question, mais pour les besoins de ce présent développement, on pourra surtout conclure que cette expression signifie la capacité de se souvenir indirectement d'une expérience – c'est-à-dire sans que celle-ci ne produise sous nos yeux. L'empreinte est donc la forme qui reste de quelque chose une fois que ce quelque chose s'est retiré. Ainsi, on peut en déduire que l'empreinte est la mise en forme de l'absence. Regarder une empreinte revient à constater ce manque, l'absence du corps qui a produit l'empreinte – l'absence de la matrice qui a produit l'estampe.

Travailler l'empreinte est donc pour moi une manière de travailler des formes qui disent à la fois la présence et l'absence, des formes paradoxales. Pour mettre en perspective ces réflexions, je voudrais les rapprocher ici des concepts derridiens d'« archi-écriture ». Jacques Derrida soutient que l'écriture ne vient pas après la parole, mais que celle-ci a toujours été présente, bien qu'en philosophie et en histoire, l'écriture soit toujours venue après : Socrate et Jésus n'écrivent pas, ce sont leurs disciples qui rédigent pour eux le texte énoncé. Si bien que l'on considère assez généralement que l'écriture est une économie de communication. Mais Jacques Derrida remarque que l'écriture est une forme de communication marquée par l'absence, puisque l'on écrit toujours pour transmettre aux absents. Il poursuit en affirmant que toute forme de communication est marquée par l'absence, même à l'oral où le destinataire peut être virtuellement absent et la communication se faire de façon différée. Cela fait donc de l'écriture le modèle de communication originaire[96]. Ce modèle est appelé « archi-écriture » et souligne le fait que l'écriture tout comme la trace, l'empreinte et l'impression, ces marques qui nous survivent, écrivent à la fois la vie et la mort, la présence et l'absence.

Marque de la présence d'absence, l'impression est donc un oxymore qui révèle le dualisme de l'impression. Mieux encore, cet oxymore révèle comment les formes antagonistes se côtoient dans l'impression sans s'annuler, et comment la contrariété est une notion fondamentale de cette pratique. Parmi ces oxymores dont l'empreinte est jalonnée, la question de la présence d'absence est peut-être la plus remarquable. De fait, l'empreinte est si bien associée à cette question de la mise en forme d'une

[95] *Ibid.*
[96] Charles RAMOND, *Dictionnaire Derrida*, Paris, France, Ellipses, 2016, p. 28.

chose qui s'est évanouie, qui s'est retirée, qui s'est arrachée du contact avec une surface, qu'elle en est devenue le symbole. Ce symbole s'exprime particulièrement bien par l'emploi du négatif. L'image de l'absence, sa mise en forme, ne semblent jamais être aussi poignantes que lorsque l'empreinte est inscrite en négatif. Pourquoi rapprocher ainsi l'absence et le négatif ? Simplement parce qu'ici, la forme, le visage, le sujet, sont rendus présents non pas grâce à l'addition d'une matière, mais par son retrait. La forme se détache du fond non pas en ajoutant une présence, mais en se retirant. C'est donc le vide qui marque la présence. La conservation par le négatif révèle la forme par son ombre.

Une des techniques que j'emploie dans ma pratique est on ne peut plus représentative de ce principe : il s'agit du cyanotype. Le cyanotype est une technique répertoriée comme appartenant au vocabulaire de la photographie, mais qui est une forme de captation par contact. Elle fonctionne selon un principe chimique assez simple. La première étape consiste à mélanger dans un bocal deux solutions chimiques liquides, le ferricyanure de potassium et le citrate de fer, en quantité égales. Cette solution est ensuite badigeonnée sur le support d'impression, ici de la toile de couleur blanche dans une salle à l'abri de la lumière, puis on laisse sécher. Une fois sec, le support est de couleur jaune vert. On y dépose soit, comme c'est le cas pour les cyanotypes dont il sera question ici, des objets (ici des feuilles, des fleurs et des coquillages) soit un typon. Une fois que les objets ou le typon sont placés sur le papier ou la toile, on peut alors procéder à l'insolation. Cette étape est réalisée grâce à l'utilisation d'une lampe à ultraviolets, ou bien simplement par l'exposition aux rayons du soleil. Les zones éclairées du support foncent sous l'effet des rayons ultraviolets, tandis que les zones laissées à l'ombre gardent la même couleur jaune vert. Après quelques minutes d'insolation, le support, pour être révélé et fixé, est plongé dans un bain d'eau courante. Les zones sombres se révèlent par le biais d'une couleur bleu de Prusse, et les zones restées jaune vert reprennent la couleur d'origine du support, ici la couleur blanche de la toile, puisque le produit se dissout dans l'eau. On obtient ainsi une forme en négatif. C'est donc là où le produit est absent, là où il ne reste plus rien, que le sujet se dessine.

J'ai expérimenté avec les possibilités qu'offre le cyanotype pour traiter de la notion de « présence d'absence » en plusieurs occasions. Parmi celles-ci, on trouve notamment les ateliers intitulés « Les petits rendez-vous du samedi », que j'ai animés au Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) d'Île-de-France pour le jeune public. La mission de ces ateliers est d'assurer la médiation de l'exposition en cours au Plateau[97], le lieu d'exposition du FRAC, pour le jeune public. Ils consistent à faire découvrir l'exposition aux enfants par le prisme d'un atelier plastique. Une œuvre est choisie dans l'exposition et un atelier plastique est développé à partir de celle-ci pour un petit groupe d'enfants. J'ai ainsi animé plusieurs ateliers au cours desquels nous avons expérimenté diverses techniques : peinture, aquarelle,

[97] Le Plateau est un des espaces d'exposition dont dispose en permanence le Fonds Régional d'Art Contemporain d'Île-de-France avec la vitrine et le Château de Rentilly. Il est situé au 22 rue des Alouettes dans le 19ème arrondissement de Paris.

sculpture, ainsi que plusieurs techniques d'impression comme la sérigraphie, le cyanotype et la photocopie.

Il m'a été donné d'organiser les ateliers de cyanotype à l'occasion de l'exposition personnelle de la peintre écossaise Kaye Donachie au Plateau. Si la peintre travaille presque qu'exclusivement à la peinture à l'huile, elle avait réalisé tout spécialement pour l'exposition des « marines »[98] en utilisant la technique du cyanotype. J'en ai profité pour animer plusieurs ateliers autour d'expérimentations de cette technique. L'objectif était d'initier les enfants aux problématiques liées à l'empreinte lumineuse par contact et à ses jeux de positif et de négatif. Je les ai donc invités à mettre au point une composition sur un format établi en utilisant des objets trouvés. Avec l'équipe du FRAC, nous avons récolté feuilles, fleurs, pierres, corail et coquillages que nous avons mis à leur disposition afin qu'ils composent eux-mêmes leur cyanotype. Notons que, lorsque des objets sont ainsi déposés à la surface d'un support pour réaliser un cyanotype, il est impossible de reproduire ce tirage, et ce, d'autant plus si l'insolation se fait en extérieur avec la lumière du soleil, comme ce fut le cas pendant ces ateliers. Chaque tirage obtenu était donc unique.

[98] Une Marine en peinture est un genre de peinture figurative dont la principale inspiration est une scène de la mer.

[Figure 5] Léo Coquet, « Les petits rendez-vous du samedi », 2017, photographie documentaire de l'atelier, FRAC Île-de-France, Léo Coquet

Compositions florales capturées en cyanotype, ces empreintes lumineuses rappellent immanquablement *British Algae*, l'herbier d'Anna Atkins[99] réalisé intégralement en cyanotype et qui constitue le « premier […] ouvrage scientifique de classification dans lequel la photographie vient relayer le dessin »[100]. Tout comme la botaniste britannique, lorsque nous avons réalisé ces compositions,

[99] Anna Atkins est une botaniste britannique devenue célèbre par la publication en 1843 de *British Algae: Cyanotype Impressions* et en 1853 *Cyanotypes of British and Foreign Ferns* deux herbiers dont la particularité se trouve d'être imprimés et constitués uniquement de photogrammes réalisés en cyanotype. Anne CARTIER-BRESSON (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, France, Marval & Paris musées, 2008, p. 192.

[100] Gabrielle HOUBRE, Christiane KLAPISCH-ZUBER et Pauline SCHMITT PANTEL, « Éditorial », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2004, nº 19, pp. 7-19, p. 8.

nous n'avions pas d'autre prétention que celle de faire émerger les particularités des matériaux récoltés et d'expérimenter sur leur matérialité et/ou leur transparence.

[Figure 6] Léo Coquet, « Les petits rendez-vous du samedi », 2017, photographie documentaire de l'atelier, FRAC Île-de-France, Léo Coquet

Pendant le dépouillage, à mesure que les zones de la toile blanche éclairées par le soleil bleuissaient, apparaissait la trace fantomatique des objets déposés. Soudain, ces « collection[s] d'objets silencieusement réunis »[101] se transformaient en ombres spectrales. Le vide s'épaississait par la réaction chimique des rayons UV et se matérialisait par une vive et profonde couleur bleue, et les pleins semblaient se dissoudre, retrouvant la blancheur initiale de la toile.

[101] *Génie du non-lieu*, Georges Didi-Huberman, Les éditions de minuit, Paris, 2001, p. 86.

Ces cyanotypes n'ont pas manqué de me rappeler les *Delocazione* de Claudio Parmiggiani. Ce corpus d'œuvres montre en effet, directement sur les parois des espaces d'exposition dans lequel il s'inscrit, l'empreinte d'une forme saisie par la fumée d'un feu que la suie a imprimée en négatif. C'est par hasard que l'artiste italien a mis au point cette singulière empreinte en 1970, alors qu'il préparait une exposition à la Galeria Civica de Modène[102], en tombant sur la trace laissée au mur par des objets stockés dans une salle utilisée comme réserve. Avec les *Delocazione*, il utilise ainsi le feu pour détourer des silhouettes d'objets qu'il fait ensuite disparaître. Les *Delocazione* et les cyanotypes de l'atelier du FRAC montrent tout deux des formes que l'on distingue en négatif – formes qui sont tout autant habitées par la présence des objets qui y ont laissé leur empreinte, que par leur absence.

Ces apparitions négatives matérialisent le concept de « présence d'absence » nommé « retrait » de Jacques Derrida. Dans la langue française, un retrait exprime le fait d'enlever quelque chose, mais le philosophe propose d'enrichir cette définition de deux significations possibles : enlever et ajouter. Entre trait (tracer), re-trait (retracer) et retrait (retirer). Ainsi, un dessin est simultanément une ligne tracée et le mouvement du trait, mais l'événement, lui, s'est retiré du trait. Un dessin est donc à la fois un trait et un retrait, tout comme une empreinte est à la fois la marque d'une présence et celle d'une absence.

[102] Maurice FRECHURET, *Effacer: paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, France, les Presses du réel, 2016, p. 76.

[Figure 7] Léo Coquet, « Les petits rendez-vous du samedi », 2017, photographie documentaire de l'atelier, FRAC Île-de-France, Léo Coquet

J'ai conservé plusieurs cyanotypes réalisés pendant cet atelier. Je les ai ensuite montés sur des châssis en bois – c'est le cas de celui présenté sur la figure ci-dessus. J'ai nommé cette série *Eidôlon*. Ce titre renvoie à un des trois termes grecs (« *eidôlon* », « *eikôn* » et « *phantasia* »[103]) à partir desquels a été formé le terme latin « *imago* » qui a donné « image » en français. *Phantasia* renvoie à l'imagination et à l'imaginaire[104]. *Eikôn* renvoie à la ressemblance[105]. *Eidôlon* renvoie au simulacre[106]. Autrement dit, l'« *eidôlon* » c'est ce qu'on voit comme si c'était la chose même, alors qu'il ne s'agit que d'un double –

[103] Vassiliki-Piyi CHRISTOPOULOU, « L'image, entre simulacre et vérité », *Imaginaire & Inconscient*, 2014, vol. 34, nº 2, pp. 35-46, p. 36.
[104] Suzanne SAÏD, « Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1987, vol. 131, nº 2, pp. 309-330, p. 310.
[105] *Ibid.*, p. 311.
[106] *Ibid.*

c’est l’idole qui fait illusion. Selon moi, cela rejoint précisément le principe de la « présence d’absence » : il s’agit de voir quelque chose que l’on pense présent mais qui est en fait absent. J’ai continué cette série avec des photographies d’ombres que j’ai imprimées sur plexiglass. Sur ces dernières, se joue un entremêlement entre l’ombre imprimée et le reflet du plexiglass, créant un théâtre d’ombres orchestrant la rencontre entre l’image-simulacre et l’image naturelle.

[Figure 8] Léo Coquet, *Eidôlon (étude #4)*, 2018, impression UV sur plexiglass, 21 x 30 cm, Léo Coquet

Pour conclure, ce que ces empreintes nous montrent, c’est combien l’empreinte est non seulement la marque *de* l’absence mais également la marque *par* l’absence. Car c’est paradoxalement par effacement que les *Delocazione* et la série *Eidôlon* procèdent, afin d’écrire et de rendre présentes des formes. En cela, ces œuvres sont fortement marquées par les ombres et les spectres. Je pense ici

notamment aux « ombres d'Hiroshima ». Ces dernières sont les empreintes retrouvées sur le sol et les murs de la ville après l'explosion de la bombe nucléaire, le 6 août 1945. Le flash de l'explosion a littéralement marqué la ville d'empreintes lumineuses détourant des silhouettes de corps et d'ombres de manière saisissante[107]. Ainsi, l'image imprimée, parce qu'elle est habitée par l'empreinte, est une « sculpture d'ombre »[108].

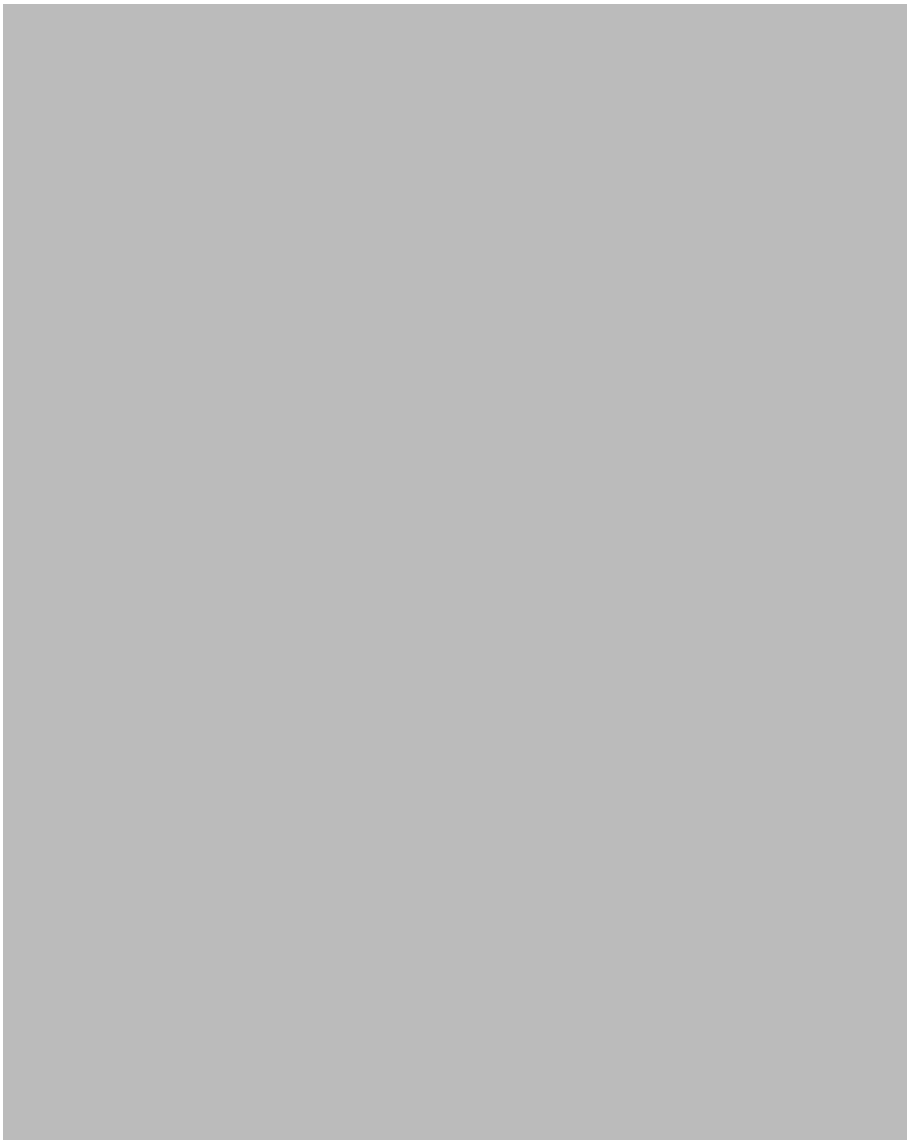
3. Entre ressemblance et dissemblance, les monstres de l'empreinte

Nous avons donc vu que l'impression était une empreinte, à savoir une image issue de la mise sous pression d'une forme imprimante contre un support. Sa sémantique est marquée par un jeu de renversements, d'antagonismes, d'oxymores, à l'image de l'Homme et de son appareil reproducteur. Issue d'un rapport charnel, elle donne forme à l'absence en la rendant présente. Je voudrais à présent identifier une autre singularité de l'empreinte : sa manière même de rendre présent. En nous intéressant aux mains négatives dans le premier chapitre, nous avons posé le constat que l'impression se rattachait au domaine de l'empreinte et s'affirmait comme un autre mode d'expression que celui de la mimésis : celui du contact. Si ces images du contact que sont l'empreinte et l'impression diffèrent autant de la mimésis, c'est parce qu'elles n'imitent pas ce que nos yeux nous renvoient du monde. Ce que l'empreinte et l'impression créent est une image que l'on voit avec les mains.

Ce rapport de l'empreinte au corps est précisément ce qui est à l'œuvre dans la série des *body prints* de l'artiste David Hammons. Œuvre de jeunesse, cette série n'en est pas moins dans la lignée du travail de l'artiste qui utilise des détritus, des résidus, des objets de seconde main – parce qu'ils ont une énergie singulière selon lui, une âme –, pour réaliser ses œuvres. Les formes de son travail sont souvent banales, parfois éphémères – notamment ses installations dans la rue –, mais jamais insignifiantes, car ces résidus, l'artiste les révèle riches d'allusions symboliques aptes à générer des environnements personnels uniques. Avec ces *body prints*, une série d'empreintes de fragments de corps, il a mis au point une technique d'impression unique et rudimentaire en utilisant de l'huile végétale dont il a enduit le corps de ces sujets avant de les mettre sous pression selon différents angles sur le papier, puis de saupoudrer l'ensemble de pigment. Les *body prints* sont des empreintes de corps – celui de David Hammons le plus souvent –, qu'il a pour la plupart vendus ou jetés peu de temps après les avoir produits dans les années 1960 et 1970[109] alors qu'il vivait à Los Angeles, juste avant de déménager pour New York en 1974. Ces impressions participent du mouvement que l'on a appelé le *California Funk*. Il faut

[107] Maurice FRECHURET, *Effacer*, *op. cit.*, p. 78.
[108] Georges DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, France, les Éditions de Minuit, 2001, p. 97.
[109] Voir Holland COTTER, « L.A. Object and David Hammons Body Prints », *The New York Times*, 2006, URL complète en biblio.

remarquer ici que David Hammons est particulièrement influencé par la musique, notamment par le musicien Sun Ra. Les collages et assemblages de ce mouvement composé de musiciens et d'artistes étaient très marqués par Dada, le jazz et la culture *beatnik*. Dans le contexte tendu du Los Angeles de l'époque, marqué par le tournant du mouvement pour les droits civiques en *Black Power,* la question de l'identité, et de la communauté afro-américaine, a joué un rôle crucial dans ce mouvement. Les artistes du *California Funk* sont en quelque sorte les annonciateurs d'un art afro-américain capable de prendre la parole et de répondre au contexte politique de l'époque. Dans les *body prints*, l'assemblage à l'œuvre met en scène le corps en premier lieu, ainsi que d'autres éléments, qu'ils soient sérigraphiés ou bien collés : tissu, papier peint, ficelle, ou encore un drapeau pour *A Bow With a Flag*. Parfois, différentes parties du corps sont assemblées en multipliant les impressions. Imagerie populaire rappelant l'impression de mains, mais aussi l'art africain, la performance, et une dose d'humour, ces *body prints* sont des commentaires ironiques sur l'expérience de la communauté afro-américaine. Les impressions obtenues sont aussi vagues que détaillées par endroits, comme peut l'être une identité. Les *body prints* sont des impressions moins du corps de l'artiste que du corps d'un homme afro-américain dans le contexte de l'époque. Ainsi dans les années 1960 le corps est-il fragmenté, obscur, alors que dans les années 1970, il apparaît en entier, plein d'assurance. On comprend donc ici que ce rapport de l'empreinte au corps, qui le rend monstrueux par moments, est précisément ce que David Hammons a su exploiter afin de traduire les ressentiments d'une certaine communauté à une époque donnée.



[Figure 9] David Hammons, *Body Print*, 1975, pigments sur papier, 74 x 60 cm, Museum of Modern Art

Je voudrais à présent évoquer un artiste, français cette fois-ci, qui a lui aussi consacré une partie de son travail à l'empreinte de corps, mêlant performance et impression : les anthropométries d'Yves Klein. En 1958, l'artiste français s'est mis à réaliser une série d'empreintes de corps en utilisant des femmes comme pinceaux vivants[110]. Comme en témoignent les séries de *Cosmogonies* et de *Moulages* de la fin de sa vie, l'œuvre d'Yves Klein a été particulièrement sensible à la question de l'empreinte, hélas stoppées par sa mort survenue prématurément, en 1962. Le principe des anthropométries est le suivant : les modèles étaient enduites d'une solution mélangeant des pigments bleus avec de la résine synthétique mise au point par l'artiste. Puis elles étaient invitées à imprimer leur corps sur une feuille posée au sol ou contre un mur. Yves Klein organisa deux performances, une première dans son

[110] Camille MORINEAU, *Yves Klein: corps, couleur, immatériel*, Paris, France, Centre Pompidou, 2006.

appartement parisien en compagnie des artistes du nouveau réalisme, puis une seconde en présence d'un public à la galerie nationale d'Art Contemporain où, selon des instructions claires et accompagnées par un orchestre, trois modèles s'enduisirent le corps qu'elles imprimèrent sur un papier installé au mur. Entre 1958 et 1960, à la suite de ces performances, Yves Klein développa une série de 150 anthropométries sur papier monté sur toile, nommée *ANT* et numérotées de 1 à 150, ainsi qu'une série alternative de 30 suaires nommés *ANT SU* et numérotés de 1 à 30. Les techniques d'empreintes variaient : il y avait les anthropométries statiques, dynamiques, positives ou négatives[111].

Le terme anthropométrie a été proposé à Yves Klein par Pierre Restany. Ce terme rassemble « anthropo- » qui en grec ancien désigne l'être humain, et « -métrie » qui désigne la mesure. Cette notion de mesure est, selon moi, particulièrement importante dans le rapport de l'empreinte à l'écriture. Si comme on l'a vu un peu plus haut, les procédés photomécaniques d'estampe ont en effet modifié notre rapport à l'image imprimée, il faut bien comprendre que l'impression photomécanique est capable de changer la taille de sa forme imprimante. Car jusqu'ici, ne pouvaient être imprimées que des formes à leur échelle réelle. Avec les procédés photomécaniques, l'impression s'ouvre au principe des agrandisseurs du monde de la photographie argentique. Le fait que Pierre Restany rapproche ainsi le travail d'empreinte d'Yves Klein à un travail de mesure. Ceci m'amène à revenir sur les mains négatives. Il me semble que ces dernières présentent elles aussi cet intérêt qui est de situer le corps humain au sein de son environnement et d'en proposer un rapport d'échelle : peindre sa main sur la surface d'une cavité comme pour saisir un premier élément de mesure et projeter son corps dans l'environnement. Une forme de « méta-anthropométrie ». C'est ainsi que l'on retrouve dès l'Antiquité, en Égypte, en Grèce ou à Rome, des traces d'unités de mesure basées sur le corps humain. Les mains négatives pourraient ainsi être une première forme de cette recherche de norme et d'étalon.

Toujours est-il qu'avec les anthropométries, Yves Klein retrouve une certaine forme de figuration, comparées à ses monochromes. Voilà qui nous fait revenir à la question de la séparation entre *mimésis* et image du contact. Les propos d'Yves Klein à ce sujet sont particulièrement éclairants. Il parle, au sujet de ses anthropométries, de peinture « première »[112]. Par « première », il faut sans doute comprendre que cette autre peinture est, du moins pour Yves Klein, libérée de la technologie. La peinture « première » est ainsi une façon de peindre qui ne convoque rien d'autre que le pigment et le corps. L'empreinte et l'impression sont donc des formes conceptualisées par Yves Klein comme « premières », autrement dit originelles, et donc antérieures à la *mimésis*.

Ce qui résulte de ces expérimentations, ce sont des formes parfois difficilement reconnaissables. Même lorsque les empreintes sont statiques et que l'on peut distinguer quelle partie du corps est imprimée, ce que les anthropométries d'Yves Klein nous montrent, ce sont finalement des espèces de

[111] Matthias KODDENBERG, *Yves Klein: in/out studio*, Paris, France, Éditions Dilecta, 2016..
[112] Vanessa MORISSET, « Yves Klein — Dossier pédagogique », *https://www.centrepompidou.fr/*, 2001, URL complète en biblio.

monstres. Les traces que laissent les corps des modèles sont difformes. Le caractère difforme est précisément le point où je souhaite en venir, car c'est précisément le type d'écriture de l'empreinte : l'écriture difforme de l'haptique, par opposition à l'optique.

[Figure 10] Yves Klein, *Anthropométrie Le Buffle (ANT 93)*, 1961, pigment et résine sur papier contrecollé sur toile, 178 x 280 cm, collection privée

La difformité désigne une disproportion, ce qui est précisément l'inverse d'une empreinte, qui est une forme de mesure, de vraie proportion – ce qu'induit d'ailleurs le terme d'anthropométrie. Sans doute est-il est curieux de rapprocher la difformité de l'empreinte. Pourtant, à voir les anthropométries, quoique moins dans les anthropométries négatives, c'est bien de drôles de formes que l'on voit apparaître là. Les surimpressions liées au corps qui se traîne à la surface du papier nous empêchent de lire les formes. Les versions statiques des anthropométries ne font quant à elles apparaître que certaines parties du corps qui, écrasé sur une surface, génère des aberrations. Cette vision du corps humain est précisément celle de la pression, qui se rapproche de la vision du scanner. C'est une vision myope du monde. Sa focale tient en une surface plane, celle de la vitre du photocopieur, ou de la surface du papier. Les anthropométries restituent une appréhension haptique du monde, brute et frontale, ce qui tranche avec la restitution optique du monde à laquelle nous sommes habitués.

Comme nous l'avons vu plus haut en effet, l'impression est le domaine de la sensation plutôt que de la vision. Il arrive d'ailleurs que nos impressions ne s'accordent pas avec ce que l'on voit. Ces

impressions, nous les captons par le biais d'une sensibilité distincte de celle de la vision. Les empreintes, les impressions et les anthropométries sont les images de cette sensibilité. Pour le dire autrement, l'empreinte est une écriture, une forme, que nous ne sommes pas habitués à recevoir visuellement, mais plutôt sensiblement.

C'est d'ailleurs par le contact, par le toucher, par les rapports de creux et de plein, que le public déficient visuel est aujourd'hui sensibilisé dans les musées et théâtres. Intéressé par ces questions de représentation d'une image par l'empreinte, je me suis formé auprès du Centre Recherche Théâtre Handicap pour devenir souffleur d'images. Un souffleur d'images est un médiateur bénévole auprès du public déficient visuel. Le Centre Recherche Théâtre Handicap était à l'origine une compagnie de théâtre, aujourd'hui devenue une structure culturelle dont la mission est de favoriser l'accès à la culture du public déficient visuellement, que ce soit pour des représentations de théâtre, de danse ou des expositions dans des musées. Le centre assure gratuitement la formation et se charge ensuite de la mise en relation entre le public déficient et les souffleurs. J'ai souhaité devenir bénévole pour cette association avec la volonté d'aider ces personnes, par défi également. Pendant l'année et demie que j'ai passée en tant que médiateur au Fonds Régional d'Art Contemporain d'Île-de-France, j'ai eu l'occasion de prendre conscience de la difficulté de rendre compte d'une image autrement que par le regard. Et c'est sans surprise par le contact également que passe une des techniques transmises aux souffleurs d'images par le CRTH lors de la formation. Celle-ci consiste à dessiner sur la paume de la main de la personne que l'on accompagne. Si c'est une image qui est soufflée, alors la première chose est de tracer le cadre de l'image, puis de venir y composer les éléments. S'il s'agit d'un spectacle de danse, le cadre définit la scène, et on utilise ses doigts pour transcrire le mouvement des danseurs. Cette transcription d'une image par le toucher permet au déficient visuel de se fabriquer par contact une représentation de ce qui se joue devant lui. Ce type de rapport à l'image et au spectacle vivant me semble se rapprocher de cette conception de l'empreinte qui est cette image qui se forme par nos impressions plus que visuellement. J'aimerais à l'avenir travailler sur une forme à donner à ces soufflages dans mon travail personnel.

4. Entre intimité et anonymat, l'universalité de la trace

Poursuivons à présent ce chapitre consacré à la question de l'écriture de l'empreinte, en abordant un énième paradoxe qui l'habite : l'intimité et l'universalité de l'empreinte. Je voudrais ici citer Jacques Derrida : « [t]out vivant trace »[113]. Ce que je souhaite relever à travers cette citation, c'est l'insinuation que la production d'empreintes, de traces, d'impressions, est inhérente au fait d'être vivant. L'empreinte est donc tout autant une forme qui nous définit tous qu'une forme qui appartient à chacun – je pense là aux empreintes digitales qui sont nos empreintes, nos signatures, notre empreinte intime et unique.

[113] Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art,* p.59.

« L'empreinte se démontre […] un outil dialectique – je veux dire capable de produire en elle la collision de deux ordres de réalités hétérogènes. »[114] C'est ce rapport contradictoire que semble déjà tracer Marshall McLuhan lorsqu'il affirme : « [l]'imprimé a créé l'uniformité nationale et le centralisme gouvernemental, mais il a aussi créé l'individualisme et l'opposition au gouvernement »[115]. Pour mieux comprendre les processus contradictoires enchâssés à la pratique de l'impression, intéressons-nous ici à l'œuvre *Untitled* de Felix Gonzalez-Torres.

Figure [11] Felix Gonzalez-Torres, *Untitled*, 1991, photographie, panneau d'affichage, dimensions variables, vue de l'installation à New York en 2012 à l'occasion de l'exposition *Print/Out* au Museum of Modern Art, The Felix Gonzalez-Torres Foundation, David Allison

Cette œuvre de 1991 consiste en une photographie en noir et blanc du lit défait de l'artiste, contrecollée sur un ou des panneaux d'affichages dans les rues. L'œuvre a été activée à différents endroits, dans différentes villes, là où sont habituellement exposées les publicités, avec leur lot de logos et slogans. Cette image impose en elle-même une forme de silence. En cela, elle détonne dans le paysage bruyant qu'est la ville de New York. Elle détonne car on imagine le silence de la pièce dans laquelle se trouve ce lit absenté mais encore marqué par des corps. L'œuvre a été présentée à plusieurs reprises dans les rues de New York : une première fois en 1992 pour l'exposition *Project 34 : Felix Gonzalez-Torres*,

[114] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, p.46.
[115] Marshall MCLUHAN, *La Galaxie Gutenberg. I: la genèse de l'homme typographique*, Jean PARE (trad.), Paris, France, Gallimard, 1977, p. 13.

une exposition de la série d'expositions de Elaine Dannheisser, et plus récemment, l'œuvre a été réactivée en 2012 dans les rues de New York à l'occasion de l'exposition *Print/Out* au Museum of Modern Art, une exposition autour des enjeux contemporains de la pratique du *printmaking*. Le temps ne semble pas avoir prise sur cette œuvre, tant elle reste émotionnellement très chargée vingt ans plus tard. Son caractère extrêmement sensible en fait une œuvre qui continue de se réinventer : elle n'a en effet peut-être plus la même signification que celle qu'elle avait en 1992, mais est-ce là un problème ? L'artiste a toujours souhaité proposer des œuvres pour que les spectateurs se l'approprient ; cette question des publics est centrale dans l'œuvre de Felix Gonzalez-Torres. N'invite-t-il pas le public à repartir avec des fragments des œuvres ? Certaines d'entre elles se présentent sous la forme de tas d'images imprimées, ou de bonbons, mis à disposition par le lieu d'exposition et inépuisables. A travers cette démarche, l'artiste sensibilise le public à la question de la dissémination, une notion particulièrement importante tant l'œuvre et la vie de cet artiste auront été marquées par le sida. Cette absence de messages et de corps dans *Untitled,* cette absence en creux dans le lit, dans les oreillers, est ici disséminée dans la ville et choisit d'aller à la rencontre du public tout en restant silencieuse, comme l'est une nature morte.

Sur ce lit on devine l'empreinte « inframince »[116] de deux corps qui étaient, il y a peu de temps encore, allongés là dans ce lit. Choisir de photographier le lit est évidemment symbolique puisque cette époque est marquée par le sida, particulièrement dans la communauté gay à laquelle l'artiste appartient. Le lit est donc un espace de conflit entre l'amour et la mort. La présence d'absence des empreintes de deux corps dans le lit fait implicitement référence à la disparition et à la mort, alors qu'elle devrait logiquement faire référence à un espace privé réservé à des moments intimes. Rappelons que cette œuvre a été réalisée en 1991, année de la mort de Ross Laylock, compagnon de Felix Gonzalez-Torres. Ici, l'absence fait donc écho à la disparition d'un être aimé de l'artiste dont la subtilité aura été de faire de cette œuvre, une œuvre universelle. Ou peut-être mieux encore, à faire de cette œuvre le lieu de la rencontre entre intimité et universalité. Car en choisissant de ne pas montrer la figure de son ami, mais en en montrant l'empreinte, Felix Gonzalez-Torres rend cette œuvre universelle. Il est aisé pour n'importe qui de se projeter dans l'image, mais aussi de s'identifier à l'artiste. Felix Gonzalez-Torres nous invite dans son espace intime, nous raconte une histoire, pour à la fin mieux nous faire comprendre à la fois l'effroi de la disparition et la question de la solitude, et en même temps, par contraste, le confort et l'intimité. C'est une stratégie proche du *storytelling* et de la mise en récit. Ce conflit entre amour et mort, entre intimité et universalité, l'artiste l'amplifie dans la confrontation entre espace privé et espace public, en la montrant dans les rues de New York, en lieu et place des publicités, et en installant cette image d'un espace qui est peut-être le plus privé qui soit dans l'espace public par essence qu'est la rue.

[116] Je fais ici référence à la signification du terme d'inframince qui désigne par exemple la chaleur qui reste lorsque l'on se retire d'une chaise. On imagine très bien que ce lit est encore chaud de la présence de deux personnes. Voir Thierry DAVILA, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, France, Éditions du Regard, 2010.

Si j'ai choisi de parler ne serait-ce que brièvement de cette œuvre, c'est pour montrer combien l'empreinte, dans l'inconscient collectif, s'incarne dans cette hétérogénéité entre l'expression de l'intimité et, puisque nous ne pouvons y échapper, une certaine forme d'universalité.

[Figure 12] Sophie Calle, *L'Hôtel*, 1981, installation composée de 7 diptyques et un texte, épreuves chromogènes contrecollées sur papier, épreuves gélatino-argentiques contrecollées sur papier, dimensions variables, Musée national d'art moderne Centre Pompidou

Ce rapport entre intimité et universalité est également présent dans une autre œuvre à laquelle je voudrais m'intéresser à présent et qui présente d'ailleurs de nombreuses similarités avec celle de Felix Gonzalez-Torres : *L'Hôtel*[117], de Sophie Calle. Ici également, la question de la trace est abordée de manière à révéler ce qui est de l'ordre de l'intime, mais en même temps, de par le caractère anonyme de la trace, son aspect universel. *L'Hôtel* résulte d'une enquête. Pour la réaliser, l'artiste française s'est fait engager dans un hôtel de Venise en qualité de femme de chambre. Pendant les trois semaines où elle a occupé ce poste, elle a discrètement photographié les chambres qu'elle nettoyait afin de documenter l'utilisation des chambres par hôte. L'œuvre se présente sous la forme d'une série de diptyques

[117] L'œuvre *L'Hôtel* se compose de sept diptyques : *Chambre 28, 16 février 1981* ; *Chambre 46, 16 février 1981* ; *Chambre 45, 19 février 1981* ; *Chambre 47, 2 mars 1981* ; *Chambre 28, 3 mars 1981* ; *Chambre 30, 4 mars 1981* ; *Chambre 43, 5 mars 1981*. Chacun de ces diptyques a été édité à 4 exemplaires en français et 4 exemplaires en anglais. Cette œuvre a également été publiée sous la forme d'un livre d'artiste. Sophie CALLE, *L'hôtel*, Paris, France, Éditions de l'Etoile, Ecrit sur l'image, 1984.

présentant deux compositions dans des cadres accrochés au mur, l'un au-dessus de l'autre. Chaque diptyque documente une chambre et reçoit un titre particulier. Dans le cadre du haut figure une photographie couleur du lit de la chambre lorsque celui-ci est propre et rangé. Dans le cadre du dessous, figure un texte rédigé par l'artiste et des photographies noir et blanc présentant la chambre telle que l'artiste l'a trouvée après le passage d'un client. La présence, centrale du lit dans l'œuvre de Sophie Calle rappelle celle de Felix Gonzalez-Torres. Elles ont également en commun le motif de l'absence, mais celle-ci est ici traitée plutôt à la manière d'une captation d'indices. Le travail de Sophie Calle est teinté de la question de l'enquête et de la surveillance[118]. Avec *L'Hôtel*, cela se traduit notamment par l'adjonction d'un texte rédigé sous la forme d'un constat policier. Ce que cette œuvre finit par raconter, c'est la fragilité de cette enquête systématique, son incapacité à saisir qui sont les personnes qu'elle espionne. Ces dernières, alors même que Sophie Calle s'est glissée au plus près de leur intimité, restent de parfaits inconnus pour l'artiste, ce qu'elle décrit très clairement dans un texte de présentation qui accompagne l'œuvre : « j'ai observé par le détail des vies qui me restaient étrangères. »[119] Sophie Calle, dans une forme de fausse naïveté, laisse penser qu'en abordant des traces, des empreintes, des indices, en suivant le mode de l'enquête, elle pourrait mettre à jour l'identité de parfaits inconnus. Ce que révèle finalement l'œuvre, c'est l'échec de cette entreprise : les inconnus restent étrangers. Cette œuvre symbolise bien la tension à l'œuvre dans les empreintes : elles constituent le creux de l'intimité même, mais elles restent parfaitement anonymes.

D'ailleurs, cette même tension habite les mains négatives qui sont elles aussi une manière d'affirmer son corps, son existence, sa présence, tout en nous restant toute à fait étrangères. On pourrait ici poser l'hypothèse que les mains négatives seraient un moyen d'exprimer son appartenance, voire peut-être sa différence. Seraient-elles une forme de signatures ? Certaines mains présentent des phalanges repliées, certaines sont négatives et d'autres positives, différentes couleurs sont utilisées. Les empreintes digitales sont des images uniques et propres à l'identité de l'individu. Empreindre une paroi rupestre à l'aide de sa main, est-ce un procédé voué à constater sa singularité, à afficher sa différence ? Si je n'ai pas la possibilité d'approfondir cette hypothèse, je me permets néanmoins de l'énoncer tant le lien avec les procédés d'identification biométrique continuent aujourd'hui d'être liés à la question de l'empreinte et de la main.

La signification des mains négatives n'a jusqu'ici pas pu être clairement identifiée[120]. Il est donc impossible d'affirmer que les mains négatives sont des formes d'identification ou de signature. Pourtant, à nos yeux, l'empreinte de la main fait directement référence à la question de la signature, de l'identité. Pourquoi ? Parce que les rapports entre l'identité et l'empreinte remontent à plusieurs millénaires avant notre ère, et qu'ils traversent toutes les époques. Je me permets ici d'en proposer trois exemples : durant

[118] Ce rapport à l'enquête est important dans le travail de Sophie Calle, comme en témoigne son œuvre *La Filature* de 1981.
[119] Sophie CALLE, *L'hôtel, op. cit.*
[120] Claudine COHEN, *Symbolique de la main dans l'art pariétal paléolithique, op. cit.*

l'Antiquité, l'utilisation de sceaux-cylindres permettait de certifier et d'apposer une signature ou une appartenance sur un produit lors de son transport par exemple ; plus tard, au Moyen-Age, ceux-ci servaient à signer et authentifier une lettre ; aujourd'hui, nous utilisons encore fréquemment des tampons pour certifier l'authenticité d'un document.

On désigne par sceau un outil permettant d'obtenir l'empreinte d'une matrice gravée sur une matière dure par la mise sous pression de celle-ci sur une matière relativement molle comme la cire ou l'argile. Comme bien souvent, par métonymie, le terme de sceau désigne à la fois la matrice et le tirage. On trouve la trace des plus anciens sceaux, contemporains des premières tablettes d'écriture cunéiforme, autour du IV^{ème} millénaire avant notre ère[121], au Proche-Orient. Et nous verrons que cette pratique reste actuelle. L'étude de ces sceaux se nomme la sigillographie, et se consacre à la matrice et à la gravure. Les sceaux ont été utilisés de tout temps. Au Moyen-Age ils sont imprimés sur de la cire. Ils sont appendus, c'est-à-dire qu'ils sont séparés du courrier et permettent de le sceller en refermant la cordelette qui l'entoure. Mais les plus anciens sont les sceaux de la civilisation mésopotamienne. C'est sur ces derniers que nous allons nous concentrer. Les matrices – les plus anciennes matrices étaient des cachets en pierre gravée[122] –, s'imprimaient alors sur des tablettes d'argile. Puis, à partir de la seconde moitié du IV^{ème} millénaire, des sceaux de forme cylindrique font leur apparition en Mésopotamie et remplacent les cachets plats, en usage depuis le V^{ème} millénaire. Gravés également dans la pierre, ces derniers sont percés au centre et mesurent en moyenne 3 cm de long pour un diamètre de 1,5 cm. Enfin sont apparues des bagues-cachets, fabriquées en métal. L'impression des sceaux sur des petits scellés servant à fermer un récipient, comme un vase, obligeait les artistes à produire des sceaux de petites dimensions. La gravure de motifs sur ces sceaux était une prouesse. Le choix du matériau était important puisqu'il devait permettre une sculpture très fine tout en étant assez rigide pour traverser le temps. Ces sceaux, gravés sur l'ensemble de leur surface, faisaient apparaître des motifs complexes, organisés en de véritables compositions symboliques. On y trouvait soit une image, soit une légende, soit la combinaison des deux. Les légendes donnaient les informations suivantes : le nom du propriétaire du cylindre, le nom de son père et le nom de sa divinité personnelle[123]. Dans certains cas où la légende prend toute la place, celle-ci pouvait être une prière protégeant le propriétaire comme le fait un talisman[124]. On comprend ainsi l'attachement des propriétaires à leurs sceaux, outre le fait que certains, réalisés dans des roches précieuses, étaient l'œuvre de véritables orfèvres. D'ailleurs, les cylindres étaient portés autour du cou, en pendentif. Pour les personnes les plus pauvres ne pouvant disposer d'un sceau, la frange de leur vêtement ou l'empreinte de leur ongle pouvait servir de substitution. Les sceaux mésopotamiens avaient

[121] Voir Dominique CHARPIN, « Esquisse d'une diplomatique des documents mésopotamiens », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 2002, vol. 160, n° 2, pp. 487-511.
[122] Louis-Joseph DELAPORTE, *Musée du Louvre. Catalogue des cylindres, cachets et pierres gravées de style oriental*, Paris, France, Hachette, 1920.
[123] Pierre AMIET, *La glyptique mésopotamienne archaïque*, Paris, France, Centre national de la recherche scientifique, 1961.
[124] Francis JOANNES et Cécile MICHEL (dir.), COLLECTIF, *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne*, Paris, France, Éditions Robert Laffont, 2001.

deux fonctions principales: la protection (outils de contrôle, de sécurisation, de fermeture) et l'authentification (marque de propriété et de signature) de marchandises. La première fonction, la protection, s'explique du fait que l'Homme utilise alors les scellés comme système de fermeture, l'argile servant de bouchons à des récipients[125], à fixer un nœud fait de cordes ou à fermer des portes donnant accès à des espaces de stockage, par exemple. Ces scellés ne représentaient certainement pas un obstacle physique, mais plutôt moral. C'est donc la fonction historique de ces supports en argile. Puis vient, avec l'invention de l'écriture, la fonction d'authentification, où l'impression des sceaux – parfois accompagnée d'écriture cunéiforme – va permettre d'apposer une signature. Ainsi, dans le cas de l'impression d'un sceau sur les courriers, l'argile permettait-elle de sceller le courrier pour respecter le caractère privé de l'échange, tout en permettant à l'expéditeur de signer son courrier. Dans le cas des reçus, l'impression du sceau sur l'argile ne servait plus à sceller pour cacher le contenu du document, mais simplement à authentifier les termes d'un contrat. C'est ainsi que l'on retrouve dans certaines impressions des contrats de vente, l'apposition de sceaux du vendeur qui s'engage à céder ses droits sur la propriété qu'il vend, ainsi que l'impression des sceaux des témoins si ces derniers étaient présents lors de la transaction. Ici l'impression ne sert plus à fermer ou à obturer, mais simplement à signer.

Mais l'exemple le plus évident est sans nul doute l'utilisation des empreintes digitales afin d'identifier, d'authentifier ou de reconnaître un être humain. Ces dernières ont été utilisées en France après que la pratique du marquage au fer rouge a été abolie par la loi du 31 août 1832[126]. Cela a conduit la police française à développer d'autres moyens d'identifier les détenus, donnant naissance à l'anthropométrie judiciaire qui déploie tout un arsenal de fichage des détenus. Parmi les différentes informations relevées sur ces derniers, les empreintes digitales vont s'imposer comme les plus fiables. Cette science est toujours utilisée, en particulier par la médecine légale et la police scientifique.

Nous sommes aujourd'hui les produits de cette histoire qui fait que nous ne pouvons pas nous empêcher de voir en l'empreinte une forme de signature. C'est sans doute la raison pour laquelle, plus récemment, une nouvelle méthode d'identification encore en cours de développement, s'est vue qualifier d'empreinte, alors qu'il n'y est pas véritablement question de pression : je veux parler ici de l'empreinte cérébrale[127]. Un groupe de chercheurs réunit derrière le projet intitulé *The Human Connectome Project*[128] a réussi à identifier des individus à partir de leur profil neurologique. Pour ce faire, les

---

[125] Les vases renfermant des liquides étaient fermés par un tissu qui bouchait l'ouverture du récipient, lequel était serré autour du goulot par une corde qui était elle-même fixé par l'argile sur lequel le propriétaire apposait sa signature.

[126] Pierre PIAZZA (dir.), Ilsen ABOUT, Jean-Marc BERLIERE, Bruno BERTHERAT, Martine KALUSZYNSKI, Stéphanie SOTTEAU SOUALLE, Stéphanie SOLINAS, Laurent LOPEZ, Marc RENNEVILLE, Jean-Lucien SANCHEZ, Teresa CASTRO, Emmanuel FILHOL, Diego GALEANO, Mercedes GARCIA FERRARRI, Yann PHILIPPE, Roger MANSUY et Laurent MAZLIAK, *Aux origines de la police scientifique: Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, France, Karthala, 2011.

[127] Lorenzo CALLIGAROT, « Comme une empreinte digitale, l'activité cérébrale est propre à chacun », *Slate*, 2015, URL complète en biblio. Emily S. FINN, « Brain activity is as unique – and identifying – as a fingerprint », *The Conversation*, 2015, URL complète en biblio.

[128] HUMAN CONNECTOME PROJECT, « Site intert de Human Connectome Project | Mapping the human brain connectivity », URL complète en biblio.

chercheurs emploient l'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf)[129] afin de cartographier les interactions entre les différentes zones du cerveau. Ces « empreintes » rendent compte de l'activité cérébrale. L'intérêt de cette étude, d'un point de vue anthropométrique, tient au fait que les chercheurs de *The Human Connectome Project* ont testé cette captation d'empreintes sur un ensemble de 126 patients ; les résultats montrent que, confrontés aux mêmes activités, ces patients génèrent des empreintes différentes les unes des autres. Les perspectives de cette étude sont prometteuses car cette méthode d'identification pourrait s'avérer plus fiable que la reconnaissance via les empreintes digitale ou la reconnaissance de l'iris et du visage[130].

Ce qui importe pour cette présente étude, c'est de constater que, bien qu'il ne s'agisse plus d'une véritable empreinte, le terme empreinte reste utilisé. C'est dire combien l'empreinte et l'identité sont véritablement marquées l'une par l'autre. Cette proximité s'explique également par la manière dont l'empreinte fonctionne : par réaction, entre contact et distance, entre ressemblance et dissemblance. C'est un procédé qui joue en permanence sur l'attraction et la répulsion. En cela, l'empreinte est proche du processus de création identitaire. Un individu se construit au contact de ses semblables, que ce soit en opposition ou en conjonction. C'est précisément pourquoi l'artiste new-yorkais Glenn Ligon s'en sert dans sa pratique artistique.

Glenn Ligon est un artiste afro-américain dont le travail se base principalement sur l'utilisation de texte qu'il traite sous plusieurs formes – néons, peintures, vidéos, impression. L'œuvre de Glenn Ligon aborde les problématiques sociales et politiques autour des questions de race et de la sexualité, qu'il traite de son point de vue en tant qu'afro-américain et homosexuel. Son travail se construit à partir de l'usage de la citation et de la question de la représentation de soi par rapport à la culture et l'histoire. Les textes des peintures de l'artiste sont des citations d'auteurs afro-américains comme James Baldwin[131], Zora Neale Hurston[132], d'auteurs internationaux comme Jean Genet[133], ou de personnalités religieuses et/ou politiques comme le militant et pasteur Jesse Jackson[134]. C'est le cas notamment de sa

[129] L'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle est une application de l'imagerie par résonance magnétique permettant de visualiser l'activité cérébrale.
[130] Comparé à l'empreinte digitale ou l'identification rétinienne, l'empreinte cérébrale ne peut pas être prélevée sur un être humain.
[131] James Baldwin est né le 2 août 1924 et décédé le 1er décembre 1987. Ecrivain américain, il est auteur de romans, de poésies, de nouvelles, de théâtre et d'essais. Herb BOYD, *Baldwin's Harlem: a biography of James Baldwin*, New York, Etats-Unis d'Amérique, Atria, 2009.
[132] Zora Neale Hurston, née le 7 janvier 1891 et décédée le 28 janvier 1960, était une écrivaine d'origine afro-américaine dont le travail relève de la littérature féministe et afro-américaine. Sharon Lynette JONES, *Critical companion to Zora Neale Hurston: a literary reference to her life and work*, New York, Etats-Unis d'Amérique, Facts on File, 2009.
[133] Jean Genet, né le 19 décembre 1910 et décédé le 15 avril 1986, était un écrivain, poète et auteur dramatique français. Edmund WHITE et Albert DICHY, *Jean Genet*, Philippe DELAMARE (trad.), Paris, France, Gallimard, 1993.
[134] Jesse Jackson est né le 8 octobre 1941. Ce pasteur baptiste américain était militant politique pour les droits civiques, et notamment ceux des Noirs américains. Il a été candidat démocrate pour la nomination aux élections présidentielles, en 1984 et en 1988. Adolph L. REED, *The Jesse Jackson phenomenon: the crisis of purpose in Afro-american politics*, New Haven, Etats-Unis d'Amérique, Yale University Press, 1986.

série *Door*[135], dont fait partie la peinture *Untitled (I Feel Most Colored When I Am Thrown Against a Sharp White Background)*[136]. Pour cette oeuvre, l'artiste utilise une phrase extraite de l'essai *How It feels to Be Colored Me*[137] de l'auteur Zora Neale Hurston. Sur cette peinture, comme pour toute la série des *Door*, Glenn Ligon a imprimé à l'aide d'un pochoir et d'un pastel gras à l'huile la phrase *I Feel Most Colored When I Am Thrown Against a Sharp White Background* de haut en bas de façon à recouvrir l'ensemble de la toile. À mesure qu'il imprime, le pochoir se salit, si bien que le texte au bas de la toile devient difficilement lisible. L'illisibilité du texte est due techniquement à son choix d'utiliser un pastel gras à l'huile, un médium gras et épais. Cela donne à l'écriture une épaisseur qui, selon Glenn Ligon[138], traduit visuellement la densité des textes des auteurs qu'il cite.

C'est d'ailleurs pour cette même raison qu'il choisira la sérigraphie pour traduire une œuvre sonore de Steve Reich[139] en peinture, ce qui donnera lieu à une autre série, plus récente, de peinture nommée *Come Out*. Pour cette série, Glenn Ligon s'est intéressé à l'histoire du morceau de Steve Reich. Ce morceau a été composé sur commande, en 1966, en vue de soutenir les *Harlem Six*, un groupe de six jeunes Afro-Américains arrêtés et inculpés collectivement d'un meurtre commis lors d'émeutes à Harlem en 1964, et battus par la police lors de leurs interrogatoires[140]. Cette affaire préoccupa particulièrement le mouvement des droits civiques[141]. Pour lever des fonds afin de payer la défense des six Afro-Américains, un concert de bienfaisance fut organisé, et Steve Reich fut invité à composer un morceau pour ce concert. Un militant des droits civiques lui confia un enregistrement du témoignage des jeunes, qui lui servit de matière première. Le compositeur américain s'intéressa particulièrement à une phrase que prononçait Daniel Hamm, un des six jeunes, qui déclarait : « j'ai dû ouvrir mes bleus et laisser du sang couler pour leur montrer. »[142] Ce que dit Daniel Hamm c'est qu'il a dû se mutiler pour pouvoir être transféré à l'hôpital. Pour sa composition, Steve Reich enregistra cette phrase sur plusieurs bandes. Après diffusion de la phrase en entière, il se concentra sur la dernière partie, jouant au même

---

[135] *Door* en anglais signifie porte en français. Cette série s'appelle ainsi car l'artiste a peint sur d'anciennes portes, ce qui explique le format allongé de ces œuvres. Wayne BAERWALDT et Thelma GOLDEN, *Glenn Ligon: Some Changes*, Richard CREVIER (trad.), Toronto, Canada, Power Plant, 2005.

[136] *Untitled (I Feel Most Colored When I Am Thrown Against a Sharp White Background)* est une peinture sur bois de Glenn Ligon réalisée au pastel gras à l'huile, avec un fond blanc au gesso, et du graphite sur bois. Elle mesure 203.2 x 76.2 cm et date de 1990.

[137] *How It Feels To Be Colored Me* a été publié en 1928 dans le journal *World Tomorrow*. Plus récemment, il a été publié chez Houghton Mifflin Company. Joyce Carol OATES et Robert ATWAN, *The best American essays of the century*, Boston, États-Unis d'Amérique, Houghton Mifflin Company, 2000.

[138] Voir ici la conférence donnée par Glenn Ligon au Tate Modern. TATE MODERN, *American Artist Lecture Series Tate Modern — Conférence de Glenn Ligon* [Image], Londres, Royaume-Uni, Tate Modern, 2015, URL complète en biblio.

[139] Steve Reich, né le 3 octobre 1936, est un musicien et compositeur américain considéré comme l'un des pionniers de la musique minimaliste. Philippe ALBERA (dir.), Steve REICH, « Steve Reich », *in Musiques en création : Revue Contrechamps / numéro spécial*, Genève, Suisse, Éditions Contrechamps, Essais sur les œuvres, pp. 54-58.

[140] *Ibid.* Et TATE MODERN, *American Artist Lecture Series Tate Modern — Conférence de Glenn Ligon*, *op. cit.*

[141] L'essai *A Report From Occupied Territory* de James Baldwin est notamment basé sur cette affaire. James BALDWIN, « A Report from Occupied Territory », *The Nation*, 1966, URL complète en biblio.

[142] TATE MODERN, *American Artist Lecture Series Tate Modern — Conférence de Glenn Ligon*, *op. cit.* « *I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them.* » Sauf mention contraire, toutes les traductions dont le texte original se trouve en note sont de l'auteur.

moment ce fragment sur deux bandes, puis quatre, puis plusieurs bandes et s'intéressant aux effets produits par les décalages entre les enregistrements. Au bout de plusieurs minutes, le morceau produit une forme de chevauchement de pistes de son, qui rend la phrase inintelligible. C'est un mur de son qui crée une forme de rythme brut. Citer ce morceau est une forme d'évidence pour Glenn Ligon, puisque le travail de Steve Reich sur ce morceau s'assimile au sien : le compositeur utilise la voix d'un moment particulièrement important de l'Histoire politique et sociale américaine récente, qu'il répète jusqu'à l'abstraction. Mais ici, Glenn Ligon délaisse la technique du pochoir à laquelle il préfère la sérigraphie. Il compare en effet le travail du compositeur américain à celui de la sérigraphie en expliquant que le caractère semi-mécanique de la sérigraphie fait écho à l'utilisation des bandes magnétiques du compositeur, les erreurs de calage en sérigraphie à la désynchronisation du titre *Come Out*, et enfin, la surimpression qui crée les effets de moiré[143] à l'abstraction de la composition de Steve Reich qui crée une forme de rythme à partir d'une phrase enregistrée et répétée.

[Figure 13] Glenn Ligon, *Come Out Study #12*, 2014, sérigraphie sur toile, 91,5 x 122 cm, Ron Amstutz

[143] L'effet de moiré est un effet visuel déformant un objet. Il est obtenu lorsque deux motifs se superposent. Dans le cas de *Come Out Study #12*, on peut voir l'effet moiré dans les zones sombres de la partie gauche de la toile. Dans ce quart sombre de la toile, des zones semblent être plus sombres que les autres. Cela est précisément dû à l'effet moiré. Glenn Ligon y voit une réminiscence des bleus que, sur l'enregistrement du témoignage, Daniel Hamm affirme avoir volontairement « ouverts. »

Au-delà du parallèle entre l'outil qu'il utilise et l'auteur qu'il cite, l'utilisation de l'impression chez Glenn Ligon lui permet avant tout de produire une impression qui se répète jusqu'à l'autodestruction. En effet, dans ses peintures, Glenn Ligon soumet le texte à un processus de répétition extrême jusqu'au point où ce qu'il exprime s'efface dans une cacophonie visuelle qui transforme les mots en formes abstraites. Cela apporte à l'œuvre de Glenn Ligon une dimension physique, particulièrement dans la série *Door*, où l'on ressent le geste, où l'on voit que le fait de pratiquer l'impression revient à s'inscrire dans un rapport de pression, de négociation avec la matière, et où l'on ressent sa volonté de marquer le support, mais pas seulement. À mesure que l'on lit une toile de Glenn Ligon, ces phrases entrent en résonance avec des images, s'associent à des événements historiques, et, à mesure qu'elles prolifèrent, qu'elles s'épaississent, elles se complexifient. Ce processus de complexification, l'artiste l'apparente au processus de construction de l'identité, qui se fait lui aussi par le conflit, par la négociation, par l'antagonisme, par le recouvrement, par la citation, par la répétition de gestes. Entre noir et blanc, entre affirmation et annihilation, entre construction et destruction, ce que l'œuvre de Glenn Ligon nous montre sur la question de l'identité, c'est combien l'empreinte, à l'image de l'identité, opère par opposition et antagonisme.

Pour conclure ce sous-chapitre, nous avons vu, avec le travail de Felix Gonzalez-Torres, comment l'empreinte était à la fois la marque de l'intime et celle de l'universel ; avec Sophie Calle, nous avons établi que, malgré le rapport à l'indice qu'a l'empreinte, cette dernière ne pouvait pas mettre à jour l'identité de celui qui l'a engendrée ; enfin, les peintures de Glenn Ligon nous montrent combien la fragilité de l'écriture de l'empreinte est similaire à celle de la construction de l'identité. Intimité, indice et identité sont donc à l'œuvre dans la marque du contact qu'est l'empreinte et l'impression. Mais à chaque fois, ces notions sont challengées par leurs symétriques opposés. À l'espace privé de l'œuvre de Felix Gonzalez-Torres répond l'espace public de monstration dans laquelle l'artiste la montre, à l'intrusion de Sophie Calle dans l'intimité d'étrangers répond l'inopérance de son enquête, et enfin, à l'affirmation en noir sur blanc de Glenn Ligon répond l'effacement. Ce qui fait de l'empreinte une écriture non seulement du creux et du plein, mais aussi de l'entre-deux, du conflit et de la négociation.

5. Entre artisanat et acheiropoïète, des images produites sans les mains

Je veux m'intéresser à présent aux images acheiropoïètes[144], ces images dont l'origine reste inexpliquée, leur production n'étant pas attribuée aux mains de l'Homme, mais semblant être

[144] Le terme acheiropoïète se décompose en trois parties : le préfixe a–, privatif, le préfixe chiro– qui désigne la main,, et le suffixe –poïète qui vient de la *poïêsis*, soit l'action de faire, de créer. Traduit littéralement, ce terme désigne donc le fait que ces images ne sont pas faites des mains de l'homme. Voir Bruno DUBORGEL, *L'icône, art et pensée de l'invisible*, Saint-Etienne, France, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1991, p. 18.

« tombée[s] du ciel »[145]. Ces images surnaturelles, miraculeuses, on en trouve déjà la trace chez les Grecs et dans l'antiquité païenne[146], mais les exemples les plus profondément inscrits dans notre rapport à l'image actuelle nous proviennent de la culture chrétienne : il s'agit en grande partie de représentations de Jésus et, dans une moindre mesure, de Marie. Il existe plusieurs légendes, plusieurs apocryphes, et quelques reliques, nous le verrons, mettant en scène la *Sainte Face*, l'empreinte du visage du Christ. Néanmoins, toutes présentent un point commun : l'apparition du visage s'est opérée par un principe d'empreinte ; voilà pourquoi il est important pour moi de l'aborder ici. Avec ce sous-chapitre, il s'agira de mettre à jour les raisons qui ont amené l'Eglise à induire ce rapport miraculeux et magique à l'image imprimée, mais aussi à identifier l'influence que celle-ci a eue et a toujours, sur l'image imprimée. Pour cela, je reviendrai dans un premier temps sur plusieurs récits et légendes mettant en scène des images acheiropoïètes dans la religion chrétienne : le Saint Mandylion, le Saint Kéramion, le voile de Véronique, ou encore le Suaire de Turin.

Commençons par éclaircir l'histoire du Saint Mandylion et du Saint Kéramion. Cette histoire met en scène Abgar V. Oukkama, roi d'Edesse (actuelle Syrie) de 4 à 7 et de 13 à 50 après J.-C., son archiviste et peintre attitré, Ananias, et le Christ[147]. Il se trouve que, selon la légende, le roi lépreux avait entendu parler des pouvoirs de guérisseur du Christ. C'est pourquoi il fit dépêcher Ananias auprès de celui-ci avec pour mission d'obtenir que le Christ le visite ou, à défaut, qu'il lui rapporte le portrait de ce dernier. L'histoire raconte comment, lorsque Ananias rencontra le Christ, le messager se mit à portraiturer, sans y parvenir, le visage du Christ. Celui-ci s'en rendit compte, si bien qu'il se fit apporter de l'eau afin de se laver le visage qu'il essuya avec un linge. A ce contact, les traits de sa Face s'imprimèrent miraculeusement. À cette impression miraculeuse s'ajouta le pouvoir de guérison, lui aussi miraculeux puisque, lorsque Ananias ramena l'image à son roi, celui-ci fut guéri de sa maladie. L'histoire du Saint Mandylion se poursuit avec celle du Saint Kéramion, qui raconte comment le linge a été caché et muré « afin de le protéger des menaces de destruction proférés par le petit-fils d'Agbar, retourné au paganisme. Il fut tellement bien caché qu'on oublia l'endroit où il avait été déposé, et on ne le redécouvrit qu'en 544, lors du siège de la ville par le roi des Perses, grâce à l'évêque d'Edesse auquel un songe révéla la cachette… L'image du Christ était là, et la lampe qu'on avait placée devant elle dans cette niche-refuge était toujours allumée. De plus, l'image s'était imprimée – nouveau miracle –, sur la tuile qui la cachait et protégeait… »[148] On trouve la trace de cette histoire dans plusieurs récits, celui de la *Caverne des trésors*, ou bien celui d'Eusèbe de Césarée et Evagre le Scholastique, dans *Histoire ecclésiastique*. Dans ces écrits, est mentionnée la correspondance entre le roi Agbar et Jésus. La première

[145] Christian DELAGE, Thomas KEENAN, Tomasz KIZNY, Diane DUFOUR, Luce LEBART, Jennifer L. MNOOKIN, Anthony PETITEAU, Eric STOVER et Eyal WEIZMAN, *Images à charge, la construction de la preuve par l'image*, Paris, France, Le Bal & Éditions Xavier Barral, 2015, p. 63.
[146] Hartmut BÖHME, *Fetishism and Culture, A Different Theory of Modernity*, Berlin, Allemagne, De Gruyter, 2014, p. 126.
[147] Daniel GROJNOWSKI, « Véronique, patronne des photographes », *Études*, 2012, Tome 416, n°3, pp. 367-376.
[148] Bruno DUBORGEL, *L'icône, art et pensée de l'invisible, op. cit.*, p. 44-45.

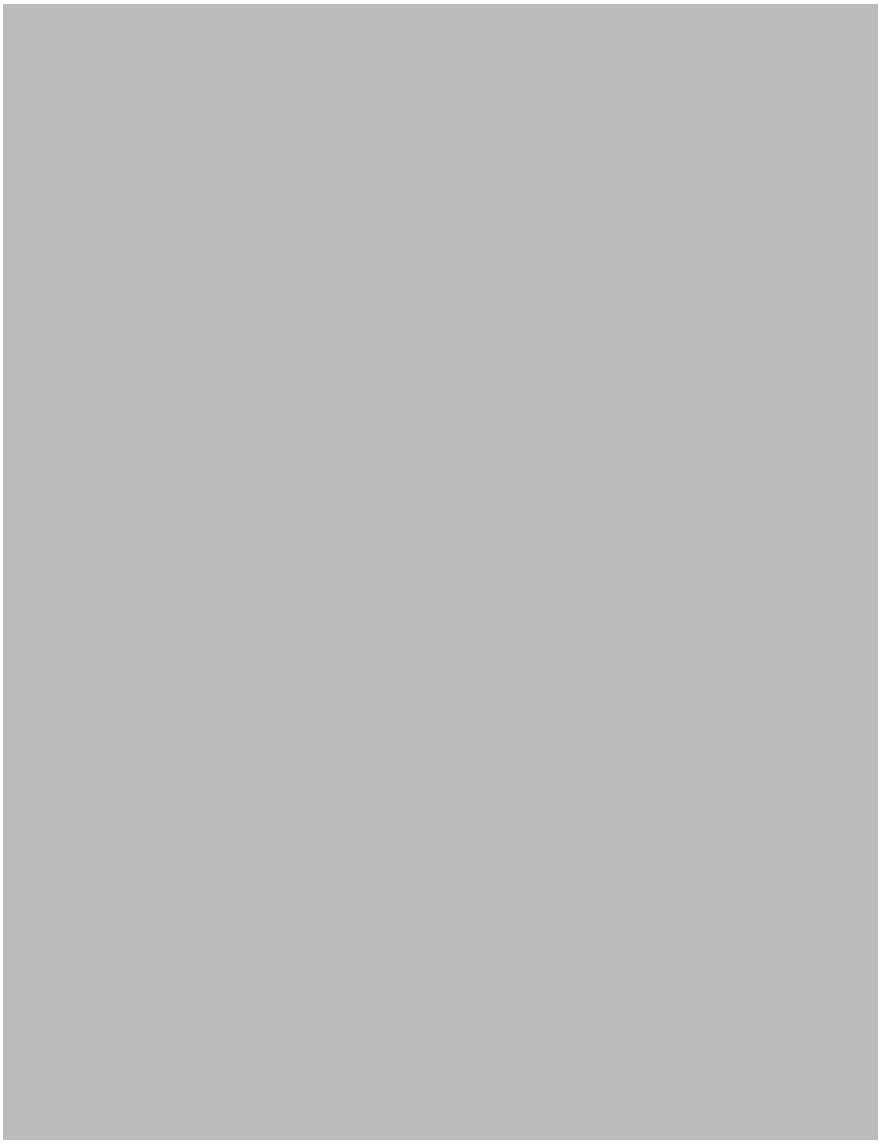
mention concrète et connue de l'image d'Édesse figure quant à elle dans la Doctrine d'Addaï[149]. Cette correspondance n'est toutefois pas établie historiquement et sert, selon certains spécialistes, à établir dans cette région la religion chrétienne dans une forme de succession apostolique au III^{ème} siècle. A partir de cette légende, s'est développée la double conception de la Sainte Face : d'une part le linge, le Saint Mandylion, et sa copie sur brique, le Saint Kéramion. Si le linge y est représenté, alors la peinture fait référence au Saint Mandylion, si une femme est présente, alors il s'agit de la Véronique, et enfin, si seule la Sainte Face est représentée, sans le linge, il s'agit du Saint Kéramion[150]. De nombreux artistes ont par la suite reproduit ces épisodes en peinture, dans des retables notamment. C'est le cas de l'icône de la Sainte Face de la cathédrale de Laon, une peinture sur bois du visage du Christ.

Une autre histoire célèbre mettant en scène une image acheiropoïète se trouve dans la sixième station du Chemin de Croix du Christ[151]. Épisode clef de la Passion du Christ, le Chemin de Croix raconte le calvaire qu'a subi le Christ lorsqu'il fut condamné à la crucifixion par les autorités romaines. Ce récit se forme en stations, dont le nombre a varié dans le temps, qui sont autant d'histoires dans l'histoire. C'est la sixième station du Chemin de Croix, « Sainte Véronique essuie le visage de Jésus », qui nous intéresse ici : « au cours de la sixième, une femme pose un linge sur la figure tuméfiée de Jésus. Son nom n'est pas mentionné dans les Évangiles. Par la suite, elle sera appelée Bérénice, dans un Évangile apocryphe (dit de Nicomède), puis Véronique, Vera icona, l'« icône vraie » – la reproduction par décalque lui allouant son nom. Selon un chroniqueur du XIIème siècle, sur ce « sudarium indubitablement authentique », le Christ a imprimé sa sainte Face, un peu avant sa Crucifixion « quand sa sueur tombait à terre en gouttes de sang » (Petrus Mallius). »[152]

C'est donc une histoire célébrant la compassion d'une fidèle qui, au milieu d'une foule hostile, n'hésite pas à aider le Christ qui, en retour, la récompense d'un inestimable document en lui offrant l'impression de la Sainte Face sur son voile. « Plusieurs communautés revendiquent leur Véronique, chacune porte son histoire particulière. On peut les indiquer sans craindre de les entremêler, en suivant l'exemple des versions qui nous sont parvenues. Tantôt, épouse de Zachée au cœur droit, qui collectait les impôts pour Pilate, guérie d'un flux de sang par Jésus, elle rapporte son voile de Jérusalem et se réfugie en Aquitaine ; tantôt, noble dame partie des Gaules pour la Judée, elle y recueille le sang de Jean-Baptiste ; tantôt encore, associée à l'apôtre Martial vénéré à Bordeaux, Soulac et Bazas, selon "l'affirmation unanime des documents" (abbé Étienne Darley), elle y fonde un monastère, avant que son culte ne se diffuse dans les pèlerinages, les lieux saints et jusqu'aux foires ou aux refuges. »[153] Une chose est certaine : le choix du prénom de Véronique renvoie au latin *vera icon*, ce qui se traduit par

[149] Paul GEHIN, « Histoire du roi Abgar et de Jésus », *Revue des études byzantines*, 1995, vol. 53, n° 1, pp. 352-353.
[150] Bruno DUBORGEL, *L'icône, art et pensée de l'invisible*, *op. cit.*, p. 45.
[151] « [L]e voile de Véronique, a supplanté le Mandylion dans la tradition catholique » Daniel GROJNOWSKI, « Véronique, patronne des photographes », *op. cit.*, p. 369.
[152] *Ibid.*
[153] *Ibid.*

« vraie » « image », l'image fidèle. « Avec le Mandylion, puis Véronique, l'image-empreinte, en dépit de ses variations, est perçue comme « véritable » pour des raisons de ressemblance postulée, mais aussi pour des raisons de substance. »[154]



[Figure 14] Giuseppe Enrie, négatif du Saint-Suaire de Turin, 1931-1933, Fonds Paul Vignon, Bibliothèque de Fels

Intéressons-nous à présent à une autre relique, le Saint Suaire de Turin. Il s'agit d'un drap en lin blanc de 4,36 mètres de long et 1,10 mètre de large, conservé à la Cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Turin, sur lequel apparaît de manière assez discrète en noir l'empreinte tout entière d'un corps masculin, de la tête au pied, de face comme de dos. Ce drap est un linceul, une pièce de tissu qui enveloppait traditionnellement le corps des défunts avant qu'ils ne soient déposés dans leur tombeau. La relique est

[154] *Ibid.*

jalousement gardée car elle est réputée avoir enveloppé le corps du Christ à sa mort. En effet, le corps de l'homme du Saint Suaire présente manifestement les traces d'un crucifiement et de marques de coups de fouet dans le dos, alors que le visage de cet homme appelle nombre de qualificatifs que l'on utilise habituellement pour décrire le visage du Christ. Il s'agit donc d'une nouvelle relique qu'il s'agit de différencier des précédentes : « Le Mandylion est un mouchoir sur lequel s'est imprimé le visage de Jésus, alors qu'on ne parvient pas à tracer son portrait. Il doit être distingué du "suaire", mouchoir passé sur son visage pour en éponger la sueur, sur le chemin de sa Passion. Mais le "suaire" est distinct du linceul qui, après la crucifixion, enveloppe son corps. »[155]

Selon Luce Lebart[156], l'histoire de de cette relique est liée à celle des clichés photographiques qu'en a pris Secondo Pia lors de l'ostension de la relique à Turin en 1898. Secondo Pia photographie le linceul dans la cathédrale dans la nuit du 28 au 29 mai 1898 en l'éclairant avec deux lumières[157]. Lorsqu'il procède à l'étape du bain révélateur de la plaque de verre sur laquelle émerge le négatif, la Sainte Face apparaît plus nettement que sur le drap lui-même ; le visage est beaucoup plus visible en négatif qu'en positif, puisqu'il apparaît en blanc sur fond noir, comme un visage qui passerait de l'ombre à la lumière. Ce qui fera dire que le linceul lui-même est une sorte de « plaque négative »[158]. L'image reproduite ci-dessus est un cliché réalisé en 1931 par Giuseppe Enrie, un photographe professionnel qui réalise une série de plans resserrés du Saint Suaire.

De nombreux débats sur la valeur historique de la relique ont eu lieu. Il ne sera pas question ici de prendre position sur cette question car quoi qu'il en soit, le linceul reste intriguant : d'abord parce que la datation pose la question de savoir comment des hommes du Moyen Age ont pu représenter ainsi un corps, et d'autre part parce le corps ne présente pas les déformations anamorphiques qu'il aurait dû montrer si le linceul avait enveloppé le corps[159]. À cela, Paul Vignon, auteur des ouvrages *Le Linceul du Christ, Étude scientifique* et *Le Saint Suaire de Turin devant la science, l'archéologie, l'histoire, l'iconographie, la logique*[160], répond en avançant la thèse de l'empreinte. Une empreinte « vaporographique » : une impression réalisée sur le tissu « par une action chimique exercée par le corps à distance »[161], soit une impression « auratique »[162] produite au moment de la résurrection. Ce qu'il faut

---

[155] *Ibid.*, p. 370.
[156] Christian DELAGE, Thomas KEENAN, Tomasz KIZNY, Diane DUFOUR, Luce LEBART, Jennifer L. MNOOKIN, Anthony PETITEAU, Eric STOVER et Eyal WEIZMAN, *Images à charge*, *op. cit.*, p. 63.
[157] *Ibid.*
[158] Arthur LOTH, *La photographie du Saint-Suaire de Turin: Authenticité du Suaire, documents nouveaux et concluants, avec reproduction photographiques*, Paris, France, H. Oudin, 1910. Et Arthur LOTH, *Le Portrait de N.-S. Jésus-Christ*, Paris, France, H. Oudin, 1900.
[159] Sur la question de la déformation de l'écriture haptique de l'empreinte, voir le sous-chapitre *Entre ressemblance et dissemblance, les « monstres » de l'empreinte*.
[160] Paul VIGNON, *Le linceul du Christ: étude scientifique*, Paris, France, Masson et Cie, 1902. Et Paul VIGNON, *Le saint suaire de Turin: devant la science, l'archéologie, l'histoire, l'iconographie, la logique*, Torino, Italie, Bottega d'Erasmo, 1978.
[161] Christian DELAGE, Thomas KEENAN, Tomasz KIZNY, Diane DUFOUR, Luce LEBART, Jennifer L. MNOOKIN, Anthony PETITEAU, Eric STOVER et Eyal WEIZMAN, *Images à charge*, *op. cit.*, p. 63.
[162] Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 89.

lire du Saint Suaire serait donc la trace spectrale inscrite sur le linceul de l'action de la survivance du Christ. Le caractère spectral, vaporeux, auratique de l'impression du Saint Suaire indique combien l'institution chrétienne a souhaité faire de l'image une *apparition*, une empreinte de l'ordre d'une manifestation, une forme d'épiphanie.

A la suite de ces éléments de contextes sur les images acheiropoïètes, un premier constat s'impose : le point commun à ces récits parfois divergents tient en l'omniprésence du contact. La Sainte Face s'obtient effectivement toujours par contact : pour le Saint Mandylion, c'est le contact direct du linge avec le corps du Christ qui produit l'image imprimée ; pour le Saint Kéramion, c'est le voile qui imprime la brique par contact. Ces images acheiropoïètes sont donc doublement miraculeuses : d'une part, l'apparition du visage est un procédé miraculeux, et d'un autre part, l'image est dotée de pouvoirs. En effet, telle l'image du Christ, la Sainte Face est capable de guérir les malades et de se reproduire d'elle-même : le Christ se reproduit en le voile de Véronique, le Saint Mandylion se reproduit en Saint Kéramion et le Saint Suaire de Turin se révèle par la photographie de Secondo Pia. Le principe même de l'image acheiropoïète de la Sainte Face est donc calqué sur le fonctionnement de l'impression et de l'empreinte, à savoir le principe de reproduction par contact.

L'institution chrétienne se saisit donc du concept d'image acheiropoïète, déjà présent dans les civilisations antiques et païennes, et lui donne la forme de l'empreinte. Rapprocher ainsi image acheiropoïète et empreinte revient à combiner la qualité de preuve attestant d'une présence émanant de l'empreinte, à l'anti-fiction de l'image acheiropoïète. L'image acheiropoïète de ment pas, elle est une vraie image, une *vera icon*, et elle prouve l'existence de ce qui est absent, c'est-à-dire l'incarnation humaine du *Logos*[163]. C'est le pouvoir particulier de l'empreinte qui s'exprime là dans toute sa dualité : entre présence et absence, entre proche et lointain. L'empreinte devient un vecteur de projection pour le fidèle qui, au contact de la relique, cherche à se rapprocher de la « scène originaire ». L'empreinte est donc une image « désertée » mais une image qui fonctionne tel un intermédiaire direct entre la « scène originaire » et le présent, car elle est le résultat d'un contact charnel avec le sujet absent. « La subtilité, ici, est une affaire de contact, ou plutôt d'un certain rapport entre le contact et la distance – contact où se forme l'empreinte, distance où se présente à nous l'empreinte, désertée qu'elle se trouve par ce qui, autrefois, l'a engendrée. »[164] Si l'empreinte est une image « désertée », c'est aussi une image « arrachée » à son contexte pour être présentée à nous. Regarder aujourd'hui le Saint Suaire de Turin présenté à la Cathédrale Saint Jean-Baptiste de Turin permet d'établir un contact indirect avec le corps du Christ – puisqu'il ne s'agit que de l'empreinte de son corps –, mais en revanche, cela permet de faire l'expérience d'un contact direct avec une relique de la « scène originaire » dont l'empreinte est issue.

[163] « *Logos*. – Mot grec qui se traduit par « Parole de Dieu » ou par « Verbe ». On l'utilise pour désigner la 2ème Personne de la Trinité divine, le Fils de Dieu. V. Incarnation. » Michel FEUILLET, *Vocabulaire du christianisme*, Paris, France, Presses Universitaires de France, 2016, nº 4e éd., p. 69.
[164] Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 86.

Se confondent dès lors la trajectoire de l'empreinte en tant qu'image de l'absence, et la trajectoire de l'empreinte en tant que document « arraché » à la scène originaire. La force de ces images vient ainsi du transfert de la présence divine de copie en copie.

D'un point de vue pragmatique enfin, il est important de situer la démarche de la chrétienté – qui s'est servi de l'empreinte pour donner forme aux images acheiropoïètes –, dans son contexte historique, celui d'une crise de la représentation du divin. L'empreinte acheiropoïète est en effet une solution qui permet de représenter la divinité sans pour autant créer une idole. En cela, l'Église se distingue tout autant des cultes païens dont la représentation des divinités est jugée trop figurative, que des monothéismes iconoclastes que sont les religions musulmanes et juives. Les empreintes devaient leur permettre de produire « un genre d'image qui puisse éviter les écueils de l'idolâtrie ; instituer pour cela un régime de visualité qui sache dépasser l'opposition séculaire des dieux trop visibles du paganisme gréco-latin et du dieu trop invisible de la religion hébraïque. »[165] L'empreinte répond parfaitement aux exigences d'une telle entreprise car elle est associée à un événement, à la trace que produit toute expérience[166].

Les légendes du Saint Mandylion, du Saint Kéramion et du voile de Véronique auront une influence importante sur le statut de l'artiste, car ils placent la création de l'image comme un acte divin et non artisanal. Dans ces conditions, l'image ne peut être signée puisque si l'on suit cette logique, l'artiste n'est qu'un intermédiaire réduit à un rôle de mise en forme, un serviteur de l'au-delà qui guide les gestes. Le peintre n'invente pas, il se ressouvient. Ainsi, une partie de la peinture chrétienne va donc se baser sur le principe d'une reproduction d'empreintes, d'images acheiropoïètes, paradoxalement non produites de la main de l'homme.

Mais ces légendes n'ont pas uniquement une influence sur la peinture. L'impression en est encore aujourd'hui habitée. Car tout comme les images acheiropoïètes, l'empreinte est elle aussi une écriture désertée par la main de l'homme de par l'utilisation, même dans ses formes les plus simples, d'un mécanisme. C'est ce mécanisme, et la distance qu'il impose entre la main et le support, qui fait de l'impression une pratique magique : la magie du procédé de la photographie argentique, de la sérigraphie, de la gravure, comme celle des images acheiropoïètes, tient en cette mise à distance de la main. En effet, à la différence de la peinture qui s'obtient de trace en trace, l'impression apparaît et se révèle après un ensemble complexe d'étapes qui établit une distance entre la main et le tirage. Si bien que l'on pourrait dire que l'image imprimée est en ce sens une image qui *tombe du ciel* jusqu'à empreindre le papier. Dans ce contexte, l'image imprimée apparait donc comme une image

[165] *Ibid.*, p. 76.
[166] Jacques DERRIDA, Daniel BOUGNOUX, Bernard STIEGLER et François SOULAGES, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, France, INA, 2014.

« acheiropoïète technique », c'est-à-dire où la technique a remplacé le rôle de la divinité pour expliquer le caractère magique de l'apparition d'une image non faite de la main de l'homme.

Or à l'ère de l'« hypersphère », l'image imprimée nous apparaît bien davantage comme une production artisanale, c'est-à-dire manuelle, quand bien même un artiste utilise des imprimantes derniers cris. Erik Verhagen remarque ainsi au sujet des toiles imprimées de Wade Guyton qu'elles « ne sont pas acheiropoïètes »[167] ce qui se traduit par le fait que, bien que Wade Guyton emploie des imprimantes, son travail implique toujours la main de l'artiste. Effectivement c'est bien la main et sa présence que l'on guette dans le travail de l'artiste américain. Dans certaines de ses toiles présentées au MAMCO à Genève, l'on pouvait très nettement distinguer des traces de doigts pleins d'encre dans les zones vierges de la toile que Wade Guyton n'a délibérément pas effacées. On retrouve cette même attention à la place de la main dans l'impression en sérigraphie chez nombre de sérigraphes commerciaux dont l'offre joue précisément de ce rapport à l'artisanal. Ce sous-chapitre nous amène donc à renégocier le rapport de la place de la main : dès lors, le médium de l'imprimé n'est plus seulement le médium de l'image « acheiropoïète technique », mais celui de l'écart entre la main et son absence.

Pour conclure ce chapitre, je voudrais mettre en perspective cette étude sur les images acheiropoïètes avec la recherche réalisée dans le premier chapitre concernant l'empreinte. En nous intéressant aux techniques d'impression, des mains négatives aux imprimantes contemporaines, nous avons vu que l'impression était une forme évoluée de l'empreinte, qui s'est complexifiée avec le temps. On a vu combien l'impression est affaire de technologie. Cette complexité technique, dont la transmission de la connaissance de génération en génération est assurée par le travail de la mémoire, fait de l'impression une histoire de l'éveil cognitif de l'Homme. « Pas d'humanité sans technique, pas de technique sans mémoire, pas de mémoire sans langage, pas d'outil sans geste, pas de geste sans un rapport du corps à la matière. »[168]À travers ces questions de machines, de presses et de technologies, c'est donc la question de l'évolution de l'Homme au travers de ces outils que nous avons pu entrapercevoir jusqu'ici. Et pourtant, nous venons de démontrer combien l'empreinte était paradoxalement habitée par les images acheiropoïètes qui sont l'inverse de ce rapport à la technique, puisqu'elles sont miraculeuses. « En ce sens, la Sainte Face comme paradigme d'empreinte apparaît bien comme un opérateur visuel de contradiction »[169]. Car avec ce sous-chapitre, on a pu voir que l'empreinte qu'est la légende de la Sainte Face n'échappe pas au principe contradictoire de l'empreinte et de l'impression que nous avons mis à jour. La Sainte Face se tient entre la preuve et la fabrication de faux-documents, entre le procédé artisanal et l'origine divine, entre le contact et l'auratique.

Ce paradoxe vient s'ajouter à la longue liste de ceux que nous évoquions plus tôt : dans le premier sous-chapitre, nous avons démontré que l'impression est une écriture du creux, entre positif et

[167] Erik VERHAGEN, « Wade Guyton : Bis Repetita Placent ? », *op. cit.*, p. 54.
[168] Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact, op. cit.*, p. 36.
[169] *Ibid.*, p. 89.

négatif, forme et contre-forme, à l'image de l'appareil de reproduction humain ; dans le second sous-chapitre, nous avons montré que l'impression est une écriture de la présence d'absence ; dans le troisième sous-chapitre, nous avons posé que l'impression, fonctionnant selon la reproduction par contact, était une écriture de la difformité ; et dans le quatrième sous-chapitre, nous avons conclu que l'impression était habitée par l'anonymat tout autant que par l'universalité, par le personnel et l'impersonnel. Mon intention est de démontrer que l'impression est une écriture de la contradiction, de l'antagonisme, de l'oxymore, une figure de l'espacement, de l' « entre » – une écriture de l'écart.

Ce terme d'écart je l'emprunte à Rosalind Krauss, théoricienne new-yorkaise de la photographie. Rapprocher ainsi un concept appliqué originellement à une pensée sur la photographie est-il véritablement opportun ? Il se trouve que la photographie, bien qu'il s'agisse d'une empreinte lumineuse, ne participe pas véritablement au vocabulaire de la pression que l'empreinte recouvre, puisqu'il n'y a pas, dans les faits, une mise en contact, en pression. Pour autant, la photographie, indique Rosalind Krauss, « fait partie de la classe des signes ayant avec leur référent des rapports qui impliquent une association physique, elle fait partie du même système que les impressions, symptômes, traces, indices. »[170] Elle partage avec l'empreinte cette manière de produire de l'image par « association physique », soit par présence, par contact, bien que celui-ci ne soit ici que lumineux. La relation entre la main et la photographie est analogue à celle de la main et de la page imprimée : il s'agit de laisser une trace, une inscription. La *théorie des écarts* que l'essayiste entreprend pose justement cette dimension indicielle de la photographie au début de son ouvrage, où elle fait mention du « physionotrace », un procédé inventé à la fin du XVIII^{ème} siècle et qui servit de précurseur au principe de la photographie argentique, afin de l'opposer à la fin de son essai, dans un texte appelé « Note sur la photographie et le simulacre », au fait que la photographie est une copie de copie, une fausse copie, un simulacre. Pour cela, elle cite des fragments d'*Une minute pour une image*, une émission de télévision conçue et réalisée par Agnès Varda dans les années 1980, où différentes personnes sont invitées à commenter une photographie. La plupart sont tentées de commenter l'image par des « c'est », je cite : « c'est l'arrivée d'un train »[171], « c'est un homme »[172], « c'est un concours de photo »[173]. Rosalind Krauss démontre ainsi la perversité de la photographie qui nous invite à lire ce qui est représenté comme s'il n'y avait pas de médiation entre l'image et le spectateur. Entre indice et simulacre, Rosalind Krauss propose de lire la photographie, à savoir d'entreprendre toute procédure critique, par le biais d'une gymnastique de l'écart, de l'antagonisme, de la contradiction – tout comme nous le proposons ici de le faire au sujet de l'empreinte.

---

[170] Rosalind E. KRAUSS et Hubert DAMISCH, *Le Photographique: pour une théorie des écarts*, Jean KEMPF, Ann HINDRY et Marc BLOCH (trad.), Paris, France, Éditions Macula, 2013, p. 24.
[171] *Ibid.*, p. 254.
[172] *Ibid.*, p. 251.
[173] *Ibid.*, p. 250.

Enfin, j'emploie l'expression d'écriture de l'écart au sujet de l'empreinte car il me semble que, dans le contexte actuel du *post-digital* où la technologie numérique a facilité la manipulation de l'image, le caractère indiciel de l'image, et en particulier de la photographie, s'est vu profondément remettre en question. Par réaction, a ressurgi chez de nombreux artistes, dont je considère faire partie, un intérêt pour les gestes et les formes primitives de production d'image – et donc pour l'empreinte. Ainsi, différents artistes et photographes se sont mis à recourir à des « des expérimentations liées à la nature d'empreinte de la photographie »[174]. On voit ainsi émerger depuis les années 2010, dans des pratiques contemporaines de photographie et d'art imprimé, des formes expérimentales faisant appel à des techniques primitives, à des dispositifs singuliers et à des rencontres hybrides entre analogique et numérique. Nous en avons vu un exemple un peu plus tôt[175] dans mon travail, avec le cyanotype, convoquant l'univers de la genèse de la photographie. Cette manière de travailler l'empreinte ou la photographie argentique est une manière de revenir à la source de l'image, au plus simple élément constitutif de ces pratiques, à savoir la pression et la lumière. Une tendance qui se confirme aujourd'hui. Il est d'ailleurs intéressant de constater que la série *Silver* de Wolfgang Tillmans, démarrée depuis le début de la carrière de l'artiste dans les années 1990, a fait pour la première fois l'objet d'une exposition qui lui est entièrement dédiée à la Galerie Buchholz, à Berlin, entre novembre 2013 et janvier 2014. Cette série présente des tirages argentiques sur papier représentant des aplats de couleur abstraits que Wolfgang Tillmans a obtenus en exposant le papier à différentes sources de lumières. Les taches qui ponctuent ces aplats, l'artiste les obtient au cours du processus de développement des tirages, un processus qu'il fait plus ou moins proprement afin que la saleté altère le tirage et produise des accidents. En ne déléguant pas le travail de tirage de ses photographies à un laboratoire professionnel, Wolfgang Tillmans intègre ainsi l'accident à son travail. Prétexte à expérimenter, *Silver* est donc une observation de la nature[176] mécanique et chimique du procédé que l'artiste a consciemment mis en place.

La tendance à la trace présente en photographie semble se confirmer notamment chez les jeunes artistes français (ou basés en France) de ma génération : je pense ici aux ambrotypes de Guillaume Krattinger récemment exposés à la Frontiera, aux sténopés et photogrammes du duo Pia Rondé & Fabien Saleil exposés en 2017-2018 au Drawing Lab, aux cyanotypes de Thomas Mailaender exposés en 2014 dans une ancienne imprimerie désaffectée parisienne, aux impressions numériques sur papier photosensible de Thomas Hauser que l'assombrissement programmé rend changeants et éphémères, ou encore de la série de sérigraphies d'Ala d'Amico nommé *Sasso* imprimée sur papier journal, un support dont la détérioration est inévitable et rapide, rendant ses œuvres éphémères. Plusieurs de ces artistes se confrontent directement à la réalisation de leurs tirages et de leurs impressions. C'est le cas notamment du duo Pia Rondé & Fabien Saleil qui utilisent de l'émulsion argentique et de la peinture photosensible

[174] Anne IMMELE, « Opacité du médium le renouveau de la photographie comme trace », *ArtPress*, 2017, nº 447, pp. 57-63..
[175] Voir le sous-chapitre « Présence d'absence », du premier chapitre de cette thèse.
[176] Voir la monographie de l'artiste : Wolfgang TILLMANS et Beatrix RUF, *Neue Welt*, Karl Edward JOHNSON et Wolf FRUHTRUNK (trad.), Köln, Allemagne, Taschen, 2012.

pour travailler la photographie argentique sur des supports comme le verre ou le bois. Cela donne à leurs œuvres une dimension unique, car les traces rendent chaque image différente. Reproduire de l'image, c'est véritablement, avec ces artistes, reproduire de la différence. La copie est ici tout aussi originale que sa matrice. Et si certains travaillent plus particulièrement sur la rencontre et l'hybridation entre analogique et digital, réinvestissant l'imagerie du numérique des outils contemporains avec la trace photographique primitive – comme Thomas Mailaender et de Thomas Hauser notamment –, toute cette génération d'artistes se retrouve derrière un certain retour à la matérialité, alors même que le numérique a fait perdre à l'image son corps, son inscription, et dans un ensemble de pratiques en rupture avec notre époque où le flux d'images est ininterrompu.

[Figure 15] Pia Rondé & Fabien Saleil, *À l'ombre d'une architecture incertaine*, 2014, sténopé, peinture photosensible sur verre, encre, néon, bois, 130 x 160 cm, collection privée

Dans son article *Opacité du Médium, Le renouveau de la photographie comme trace*[177], Anne Immelé démontre que le retour de la photographie incarnée s'opère en rupture avec toute recherche de mimétisme, d'une vision objective, du reportage et de l'index, pour reprendre là aussi un terme employé par Rosalind Krauss. Cette rupture s'opère au profit d'une affirmation de la nature d'empreinte de l'image photographique, où le médium est particulièrement présent. Ici en effet, le médium n'est plus un canal de transmission que l'on cherche à dissimuler, mais au contraire, il fait partie de l'œuvre. Il concurrence même l'objet représenté, quand ce dernier n'est pas carrément absent comme avec la série *Silver*. Les traces accidentelles, ou volontairement provoquées, du processus de tirage et/ou d'impression sont ainsi mises sur un pied d'égalité avec le sujet photographié, mettant ainsi sur le même plan l'environnement de travail, le processus de manipulation de l'image et ce qui est représenté. Ces artistes privilégient de la sorte la fonction de présence à celle de représentation mimétique. C'est pourquoi on peut affirmer que leurs procédés vont à l'encontre d'une recherche de clarté. Ils tendent plutôt à engendrer une opacité entre le corps et sa représentation, entre le signifiant et le signifié. Voilà donc ce qui se joue derrière la question de l'opacité soulevée par Anne Immelé : il s'agit de repérer la distance qu'ont prise ces artistes avec la transparence du médium. Et voilà qui confirme l'intuition émise au début de ce chapitre : imprimer n'est plus anodin, autrement dit, à l'heure de l'« hypersphère », ce n'est plus transparent.

Imprimer c'est, pour ces artistes et pour moi, une pratique opaque, qui n'est plus transparente, mimétique ou objective. Nous imprimons non pas pour reproduire, mais pour nous servir de l'esthétique de l'empreinte, des accidents, des traces, dans nos œuvres, et pour nous servir de cette esthétique de l'écart. La « graphosphère » affirme ainsi son identité comme jamais elle ne l'avait fait jusqu'alors. Imprimer n'est plus simplement affaire de reproduction, mais bien de production d'une certaine esthétique. Nous verrons dans le chapitre suivant comment cette esthétique produit des images troublantes tant elles modifient notre regard sur le temps et sur l'Histoire. Car du fait que l'image réfute la transparence du médium, elle montre des résidus qui rendent visible le passage du temps. Si bien qu'à la surface de ces images imprimés, se lit un entrelacement de différentes temporalités nous renvoyant à la question de la représentation du temps, à la question de la mémoire, de la réminiscence, de la survivance. C'est précisément ce rapport au temps que je développerai dans le chapitre suivant de ce travail de recherche.

[177] Anne IMMELE, « Opacité du médium le renouveau de la photographie comme trace », *op. cit.*

III. UNE ECRITURE DU TEMPS

Ouvrons à présent le troisième et dernier chapitre de la première partie de cette thèse. Celui-ci sera le lieu d'une réflexion sur l'image imprimée, l'empreinte et le temps. Je poursuivrai sur ce chapitre l'étude de la rémanence des principes archétypaux de l'empreinte habitant ma pratique de l'impression. Cette étude servira le même objectif : révéler les mutations de la « graphosphère » à l'heure de l'« hypersphère ». Avec ce chapitre, le processus de l'empreinte se trouve découpé en trois parties : le contact, l'écart et le temps – à savoir les trois étapes qui régissent toute apparition d'une empreinte. D'abord un contact, puis un écart et, enfin, cette présence d'absence à travers laquelle nous mesurons le temps qui passe.

Avant de servir de conclusion à la première partie de cette thèse, ce chapitre s'est d'abord construit sur une intime fascination que je nourris pour le temps. Et cela je le dois notamment à ma pratique de l'imprimé. En imprimant, j'ai appris à voir le temps autrement. En effet, l'univers de l'imprimé amène régulièrement à faire l'expérience de singulières résurgences – je pense ici aux apparitions graphiques du passé et autres traces sur lesquelles se lit l'écriture du temps que sont les images fantômes, les macules et autres palimpsestes. Sans compter que, dans l'inconscient collectif, l'empreinte est une *image* du temps – je pense ici à l'éphémère empreinte formée sur le sable ou à l'image fixée sur pellicule de la photographie argentique –, c'est-à-dire un symbole, une représentation, mais aussi une matérialisation du temps.

C'est donc naturellement, et peut-être même inconsciemment, que ma pratique de l'impression est devenue le lieu de différentes expérimentations temporelles. Source foisonnante de questionnements et d'expériences à mener, j'aborde le concept du temps à la fois sur un plan théorique (je pense ici aux mécanismes du temps et à l'historicité) et sur un plan sensible (je pense ici au temps vécu, à la mémoire, aux phénomènes de réminiscences, de résurgences, de ressouvenirs – comme par exemple cette faculté qu'a le cerveau de faire revivre des souvenirs oubliés à l'écoute d'un son ou au contact d'une odeur par exemple, donnant cette curieuse sensation d'habiter à la fois le présent et le passé[178]). J'ai ainsi développé une curiosité pour des pensées du temps alternatives à la conception linéaire prééminente en Occident. Je pense ici aux approches non linéaires du temps proposées par François Jullien notamment dans son essai *Du temps*, où il est question de la confrontation de la pensée du temps en Europe et en Chine.

Avec ce chapitre, je voudrais présenter ce que j'ai appris sur le temps en imprimant, au travers de trois exemples. Pour cela, je compte revenir non seulement sur certaines des images imprimées que j'ai réalisées, mais aussi sur mes outils et sur mon environnement. C'est que je suis devenu au moins

[178] Je pense ici à certaines descriptions de Marcel Proust. Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris, France, Gallimard, 1954.

aussi sensible aux possibilités graphiques qu'offrent les techniques d'impression que j'emploie – ce que nous avons jusqu'ici étudié dans les deux précédents chapitres de cette première partie – qu'à l'univers de l'impression et à ses outils, à l'atelier, aux écrans, aux plaques, aux matrices, aux réserves. C'est pourquoi, lorsque je choisis une technique d'impression, c'est autant pour ses propriétés plastiques que pour sa capacité à produire des images accidentelles ou résiduelles. Aussi, dans mon travail, imprimer n'est-il plus uniquement un acte de reproduction d'une image, mais également un acte de mise en récit de la technique employée.

On l'aura donc compris, l'impression offre une multiplicité d'approches à la notion de temps. C'est que le présent se reconfigure toujours devant une image, et cela est d'autant plus vrai devant une empreinte. Ce que l'image suivante illustre bien : si se tenir devant une impression c'est se tenir « devant du temps »[179], suivre des empreintes, en revanche, c'est remonter le fil du temps. Ce chapitre s'efforcera de rendre compte de situations précises que j'ai rencontrées, où l'impression a fait surgir du temps, que ce soit en imprimant, en nettoyant mes outils ou en regardant, à la lumière de mes recherches, l'atelier autrement. Mon objectif sera ainsi de rendre compte de l'intime relation au temps que je développe avec et depuis ma pratique.

1. Les « images-rémanentes », une appréhension haptique du temps

Plusieurs des expériences dont je vais rendre compte ont été menées lors de l'exposition *Table as a curator / Autour de la table #2 — Printpress / Table de sérigraphie*. Second temps du cycle mené à la Rotonde avec ExposerPublier, cette exposition fut un terrain de recherche particulièrement fécond pour moi. C'est pourquoi j'y reviendrai à plusieurs reprises tout au long de ma réflexion. Le principe de cette exposition fut de transformer la galerie en un atelier d'impression et de documenter l'exposition elle-même avec les outils de l'imprimé. Les échanges, l'espace et le temps furent les trois types d'informations que nous avons captés[180]. La première d'entre elles concerne des expériences sur l'insolation en sérigraphie et en cyanotype, que j'ai conduites individuellement ou en collectif avec ExposerPublier. Les expériences menées avec ces deux techniques ont consisté à insoler par vidéo-projection et par insolation directe. Par insolation directe, j'entends une insolation réalisée à la lumière naturelle. Pour commencer, prenons l'exemple de l'insolation directe d'un cyanotype dont le but a été de documenter une journée passée sur l'exposition *Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de sérigraphie*. Le matin d'une belle journée ensoleillée de mai[181], nous avons badigeonné une feuille de papier de ferricyanure de potassium et du citrate de fer cyanotype en solution

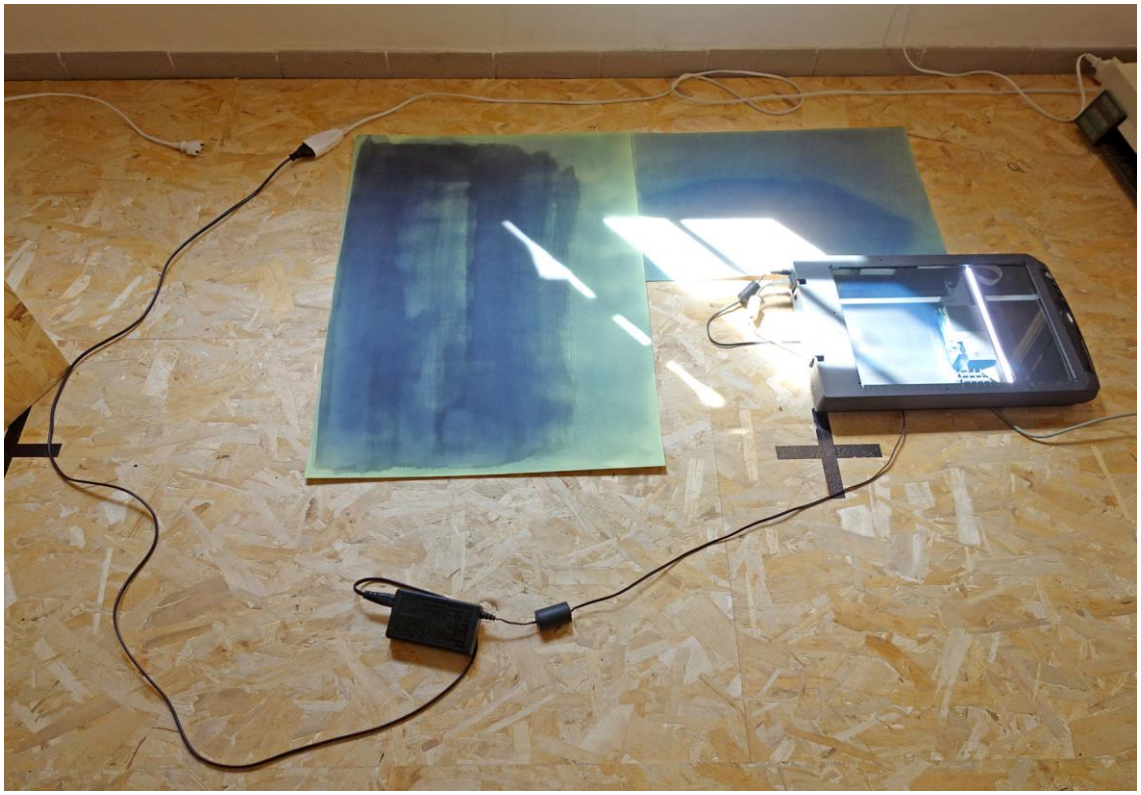
[179] Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, France, les Éditions de Minuit, 2000, p. 9.
[180] Pour plus de détails sur cette exposition, voir le sous-chapitre *Imprimer « sur le motif »*.
[181] L'exposition a eu lieu en mai et juin 2015.

liquide[182], la rendant dès lors sensible aux rayons à ultra-violets. Une fois séchée, la feuille de papier, qui était blanche à l'origine, avait pris une couleur jaune pâle. Nous avons déposé celle-ci au sol, près d'une des fenêtres orientée Sud de la galerie[183], là où le soleil pénétrait l'espace de la galerie du matin au soir, en se déplaçant lentement d'est en ouest. Aussitôt, la feuille de papier s'est mise à bleuir là où les rayons du soleil venaient se déposer, comme on peut le voir sur l'image ci-dessous, prise le matin du 13 mai au début du processus d'insolation.

[Figure 16] ExposerPublier, *Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de sérigraphie*, 2015, photographie documentaire, cyanotype en insolation directe, galerie de la Rotonde, ExposerPublier

À ce moment-là, la feuille était encore globalement claire. On peut très distinctement distinguer des zones de teinte jaune, qui n'ont pas encore été insolées par le soleil. Dans les zones éclairées, où se dessine assez clairement la forme de la fenêtre, on voit que les zones où le soleil a déposé ses rayons ont quant à elles déjà bleui. Au milieu de la journée, le soleil s'étant progressivement déplacé, une grande partie de la surface de la feuille avait bleui, et le soleil ne se posait plus sur la feuille. Nous avons alors placé une seconde feuille à côté de la première afin de poursuivre l'expérimentation.

[182] Les deux produits chimiques utilisés pour sensibiliser le support papier avec la technique de cyanotype. Anne CARTIER-BRESSON (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, *op. cit.*, p. 192-193.
[183] Les murs de la galerie Rotonde Stalingrad avec des fenêtres étaient orientés au sud et à l'ouest si bien que la galerie, par jour de beau temps, était traversée de rayons du soleil pendant la quasi-totalité de la journée.



[Figure 17] ExposerPublier, *Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de sérigraphie*, 2015, photographie documentaire, cyanotype en insolation directe, galerie de la Rotonde, ExposerPublier

La première feuille est la plus petite, en haut à droite de l'image, près du scanner. On perçoit assez distinctement sur celle-ci la forme bleue que le soleil a tracée. Cette forme s'apparente à une grande tache bleue, comme une trace d'encre sur une feuille buvard. La seconde feuille est celle de plus grand format dont on remarque qu'une partie a déjà bleui sur la gauche. Il ne s'agit pas cette fois de la trace laissée par le soleil, mais d'une mauvaise conservation de la feuille qui a pris légèrement la lumière pendant son séchage. Sur l'image suivante, sur la partie droite de la photographie du mur de la galerie, sont présentés les deux cyanotypes.

[Figure 18] ExposerPublier, *Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de sérigraphie*, 2015, photographie documentaire, mur-archive lors de la troisième semaine d'exposition, galerie de la Rotonde, ExposerPublier

Les deux cyanotypes en question sont exposés sur la droite de l'image, à la hauteur des deux empreintes de mains noires. Ils se chevauchent : le plus grand est en-dessous du plus petit. Les zones marquées d'un bleu très profond sont celles où le soleil a insolé la feuille de papier. Ce sont donc des négatifs, puisque les zones foncées indiquent en négatif la trace du passage de la lumière. On remarque sur le grand cyanotype la présence de traces d'un bleu plus gris. Ce sont les traces que nous remarquions un peu plus tôt, obtenues par erreur pendant le séchage. Ces deux cyanotypes sont un enregistrement de la durée d'une journée de travail, capté à un endroit donné de l'espace de la galerie.

Le détail des fenêtres a disparu. Et c'est normal, car ici, nous sommes devant les traces d'un balayage lumineux et non pas d'un instantané. Ce cyanotype propose une captation du temps qui n'est pas l'immortalisation d'un instant, mais plutôt la captation d'une durée, d'une séquence, ce qui entraîne irrémédiablement la disparition de certains des détails de l'ombre et rend l'image abstraite. Abstraite, ou plutôt non reconnaissable par l'œil humain, qui ne peut voir que l'instantané, le présent. Or ici, ce balayage beaucoup plus long pourrait s'apparenter à ce que l'on verrait en fixant le soleil toute une journée, nous rendant progressivement aveugle. Ces cyanotypes rendent ainsi compte d'une section de temps sous la forme de traces déposées sur une surface. En cela, ces cyanotypes rapprochent la représentation du temps et celle de l'espace.

Parallèlement à ces recherches, pendant cette exposition, nous avons mis en place d'autres processus de captation du temps qui participent du même effort que celles menées avec ces cyanotypes : il s'agit en effet également d'une recherche d'interaction entre images animées et images imprimées, entre mouvement et inscription, entre temps et impression. Je voudrais revenir sur une de ces expérimentations, qui poursuit et prolonge le précédent exemple de travail sur les ombres et les rayons de lumière : je veux parler de nos expérimentations avec la vidéo. Notre idée était de se servir d'un vidéoprojecteur pour insoler des écrans de sérigraphie ou des cyanotypes. Nous avons donc commencé à documenter l'espace avec des appareils de captation vidéo numérique. Nous tournions ces courtes vidéos uniquement en noir et blanc, pour qu'elles servent à insoler des écrans de sérigraphie ou des cyanotypes[184]. La première captation vidéo, réalisée le 5 mai 2015, dure un peu plus de cinq minutes. Il s'agit d'un plan fixe faisant apparaître l'angle sud-ouest de la galerie de la Rotonde. Sur chaque mur il y a une fenêtre. On aperçoit au bas de l'image une table basse dans la pénombre et, derrière, le haut d'une imprimante. À gauche de la fenêtre de gauche et à droite de celle droite, sont vissés dans le mur deux néons éteints. Les volets intérieurs des fenêtres sont fermés, la pièce est plongée dans le noir.

[184] Ces films ont été tournés en noir et blanc de manière à faciliter l'insolation. Pour rappel, les typons en sérigraphie et les négatifs en cyanotype aussi sont imprimés en noir et blanc, ces deux techniques ne réagissant pas aux couleurs, mais à la lumière.

[Figure 19] ExposerPublier, *Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de sérigraphie*, 2015, vidéo servant à insoler un écran de sérigraphie, capture d'écran, galerie de la Rotonde, ExposerPublier

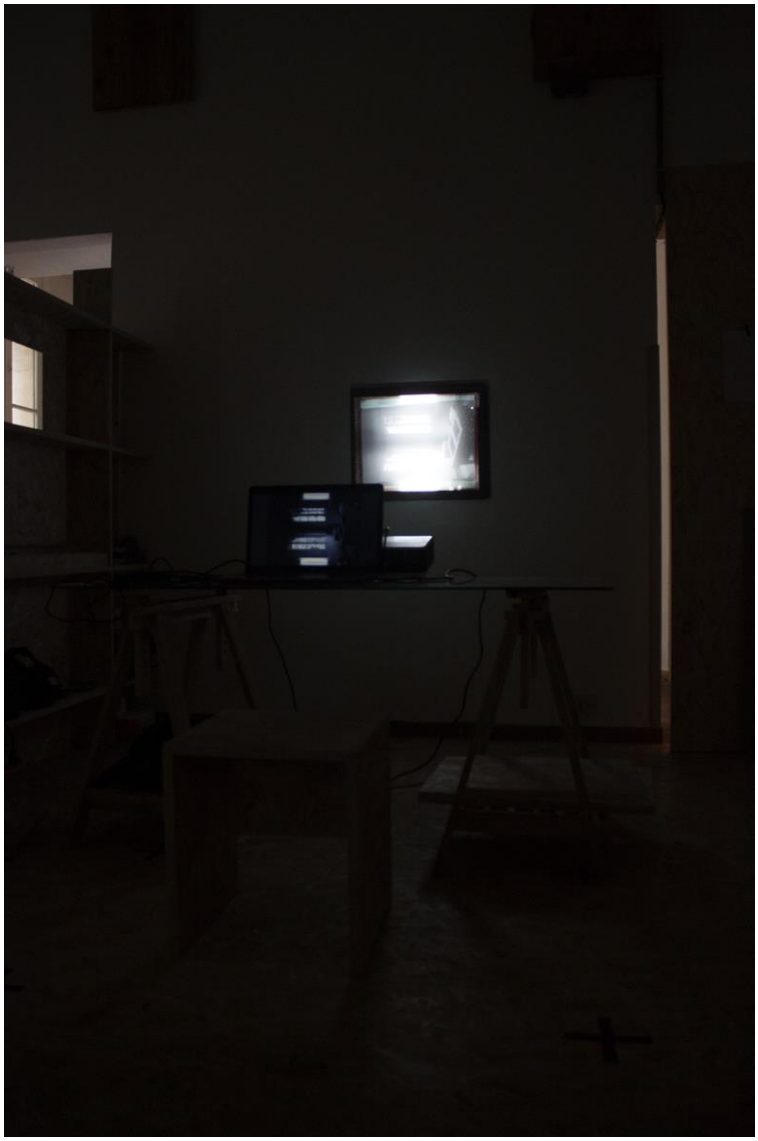
Après un plan fixe d'une minute et demie, j'entre dans le champ par la droite. En l'espace d'une trentaine de secondes, j'ouvre le volet intérieur de droite, celui de gauche, j'allume les deux néons puis je reviens sur mes pas et je sors du plan. L'espace jusqu'alors plongé dans le noir se trouve baigné de lumière.

[Figure 20] ExposerPublier, *Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de sérigraphie*, 2015, vidéo servant à insoler un écran de sérigraphie, capture d'écran, galerie de la Rotonde, ExposerPublier

L'espace apparaît alors plus clairement. On distingue les pieds sur roulettes de la table basse sur laquelle sèche le tirage d'une sérigraphie imprimée la veille. On voit un tabouret derrière la table basse et un autre à gauche du plan. Au sol, on distingue le détail du parquet en bois que nous avions posé, du même bois que le mobilier que nous avions construit. Sur la fenêtre de gauche on remarque qu'il y a des barreaux aux fenêtres et pas à celle de droite. Par-delà la fenêtre de droite, on aperçoit une colonne qui soutient le métro aérien de la ligne 2 du métro parisien et qui contourne la Rotonde Stalingrad. Par-delà la fenêtre de gauche, on aperçoit la rue. Le plan reste fixe pendant deux minutes et demie. Pendant ce temps, seule l'activité du trafic automobile perturbe le plan fixe. Après ce laps de temps, j'entre à nouveau dans le plan par la droite, j'éteins les néons puis je referme les volets, replongeant la pièce dans la pénombre. Une fois les volets refermés, je sors du plan. Symboliquement, le fait de refermer les volets visait à signifier à distance la fin de l'insolation de mon écran de sérigraphie. C'est-à-dire que, lorsque

j'insole un écran de sérigraphie, je place l'écran sur une table lumineuse, puis j'allume la table lumineuse avec un bouton et je l'éteins après un temps d'insolation. Avec cette expérimentation, j'ai effectué le même processus, mais de façon différée. Le fait d'ouvrir et de fermer les volets correspondait, à distance, à l'action d'allumer et éteindre la table lumineuse à l'atelier. On retrouve alors le même plan qu'au début de la vidéo pendant une vingtaine de secondes avant que la vidéo ne soit coupée.

Une fois le fichier vidéo transféré sur un ordinateur, nous avons relié ce dernier à un vidéoprojecteur et ajusté la projection à la taille souhaitée. Dans le cas présent, j'ai voulu insoler un écran de sérigraphie. J'ai donc réglé la taille de la projection à la taille de mon écran de sérigraphie, et enduit mon écran sérigraphie d'émulsion photosensible, avant de le laisser sécher à l'abri de la lumière. Une fois l'émulsion sèche, j'ai plongé la galerie dans le noir et j'ai placé l'écran au mur à l'endroit où le film était projeté, afin que la vidéo-projection le recouvre.



[Figure 21] ExposerPublier, *Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de sérigraphie*, 2015, photographie documentaire, insolation par vidéo-projection d'un écran de sérigraphie, galerie de la Rotonde, ExposerPublier

On voit donc sur l'image ci-dessus voir la table sur laquelle est posé l'ordinateur et, derrière lui, un vidéoprojecteur. Sur l'écran de l'ordinateur, on reconnaît la vidéo – qui est à l'horizontale, à 90° antihoraire – et les deux fenêtres. La photographie ci-dessus a donc été prise au moment de la vidéo où les volets ont été ouverts. Au-dessus de l'écran, au centre de l'image, on voit l'écran de sérigraphie. Il est accroché sur le mur et la vidéo est projetée sur lui. J'ai laissé tourner le film en boucle pendant une quinzaine de minutes. Après ce temps d'insolation qui, je l'avoue, a été déterminé à l'aveugle, j'ai dépouillé l'écran avec un jet d'eau dans les sous-sols de la galerie et découvert l'image obtenue. N'ayant pas documenté cette étape du processus, j'ai reproduit le même processus pour pouvoir le documenter pour mon présent travail. Si bien que la photographie ci-dessous ne montre pas l'écran pendant l'exposition : il s'agit d'une photographie prise dans mon appartement. Mais c'est le même cadre de

sérigraphie, sur lequel j'ai projeté selon le même procédé le même fichier vidéo afin d'obtenir une image sur l'écran de sérigraphie se rapprochant donc le plus possible de ce que j'ai obtenu ce jour-là.

[Figure 22] ExposerPublier, *re-enactment* de l'insolation d'un écran de sérigraphie par vidéo-projection, 2017, photographie documentaire, Paris, Léo Coquet

Une chose est certaine : l'image obtenue est différente de celle que nous avons obtenue avec les cyanotypes car, même si elle est relativement étrange, elle n'est pas totalement abstraite. On peut sans peine affirmer que, sans même savoir au préalable ce que cette image représente, n'importe qui pourrait distinguer assez clairement les deux fenêtres.

L'impression générale que dégage cette image se rapproche, selon moi, du souvenir d'un rêve. Elle est étrange, mystérieuse. Elle reflète assez bien l'idée que je me fais de l'enregistrement dans la

mémoire de ce que nos yeux – ou, en l'occurrence pour le rêve, de ce que l'imagination –, captent. Mais aussi la façon dont des images animées se fixent, ou dont nous utilisons les mouvements que nous percevons afin de nous faire une idée, une image du monde. L'étrangeté de cette image tient en ce qu'elle superpose deux états : les volets ouverts et les volets fermés. Sur la fenêtre de droite on peut voir une ligne foncée partir du centre haut de la fenêtre et descendre jusqu'en bas de la fenêtre avant d'effectuer un angle droit et de s'orienter vers la droite, décrivant ainsi une forme en L. Cette forme foncée est, en négatif – puisque tout ce qui apparaît de la couleur violette[185] sont les zones éclairées de la vidéo –, la lumière qui filtrait des fenêtres lorsque les volets étaient fermés. Mais par-dessus, on voit encore mieux se dessiner les ouvertures de la fenêtre. Sur la fenêtre de gauche, c'est le même principe. On voit très distinctement les arêtes de la fenêtre et la grille. La lumière a légèrement insolé une partie du mur en bas de la fenêtre si bien qu'on peut voir apparaître en défonce le haut de l'imprimante. La lumières des deux néons n'est pas visible, ces derniers n'ayant pas été cadrés sur l'écran. En revanche on peut voir une zone insolée, en bas à droite de l'écran, qui correspond au dessus du tabouret de droite.

Si ma première réaction, quand j'ai dépouillé l'écran, a été la surprise, c'est avant tout parce que j'étais surpris de ne pas voir apparaître mon passage, car pendant le tournage du plan, j'avais essayé de me faire le plus discret possible, pensant que j'allais perturber le processus. J'ai eu beau regarder l'image longtemps, absolument rien dans cette image ne laisse penser qu'il y a eu passage, présence humaine, ne serait-ce qu'une trace infime, une vague impression de mouvement, comme c'est le cas par exemple avec les silhouettes de *no vacancy* d'Estefania Peñafiel Loaiza. Pourtant, le principe de cette œuvre est relativement proche de la mienne. Le processus de *no vacancy* consiste en effet à projeter en boucle une vidéo sur une surface phosphorescente et à glisser entre chaque répétition un court temps de pause où l'on voit alors apparaître sur la surface phosphorescente les traces rémanentes de l'image projetée. Les deux images suivantes présentent cette œuvre. Sur l'image du haut, on voit l'image projetée et sur l'image du bas, on voit l'image résultant de l'excitation lumineuse. On distingue assez clairement sur la seconde image des silhouettes qui apparaissent comme des fantômes. Voilà ce que j'imaginais voir apparaître sur mon écran de sérigraphie. Or, aucune trace. Mon apparition semble avoir complètement disparu. Ce qui donne à l'image obtenue sur mon écran de sérigraphie un aspect d'autant plus spectral qu'elle est habitée, et traversée par une silhouette rendue proprement invisible.

[185] Couleur de l'émulsion utilisée.

[Figure 23] Estefania Peñafiel Loaiza, *No Vacancy*, 2011, projection vidéo en boucle sur écran à surface phosphorescente, son, dimensions variables

[Figure 24] Estefania Peñafiel Loaiza, *No Vacancy*, 2011, projection vidéo en boucle sur écran à surface phosphorescente, son, dimensions variables

Ces images – le cyanotype insolé aux rayons du soleil, l'écran de sérigraphie et l'image phosphorescente d'Estefania Peñafiel Loaiza insolés par vidéoprojecteur –, je les nomme des « images-rémanentes » en ce sens qu'elles sont des traces qui persistent – on peut en ce sens les rapprocher du principe de la persistance rétinienne. À la différence des images que l'on voit – qui n'apparaissent qu'une fois et ne s'inscrivent qu'un instant –, les images rémanentes s'inscrivent sur le support les unes à la

suite des autres, se surimprimant. Cette durée, cette permanence de l'image est ce qui caractérise les « images-rémanentes ». Ce sont ces processus sans rafraîchissement de l'image, des images sensibles, proches de ce que le corps peut ressentir à travers le toucher. Le mouvement, la circulation, le passager et le furtif, s'effacent, et n'apparaissent alors plus que des formes archétypales, iconiques, structurelles – ce sont les fenêtres sur l'écran de sérigraphie, les échafaudages chez Estefania Peñafiel Loaiza et les contours des zones éclairées sur le cyanotype. Ce qui m'intéresse avec ces images, c'est la tension entre apparition et disparition qu'elles mettent en scène. Avec les cyanotypes c'est la fenêtre qui disparaît, avec l'écran de sérigraphie et avec la feuille phosphorescente d'Estefania Peñafiel Loaiza, ce sont les silhouettes qui ont disparu. Les images rémanentes sont ainsi des images de disparition, des images d'un autre temps, un temps des fantômes.

2. Les « images-fantômes », l'incarnation spectrale du concept de « restance »

Le deuxième type d'images avec lequel j'ai pensé le temps et sur lequel je voudrais m'arrêter concerne justement les images fantômes. Issu du vocabulaire spécifique de la sérigraphie – bien que l'on trouve dans d'autres techniques des manifestations chimiques relativement similaires[186] –, ce terme désigne l'apparition résiduelle de traces d'une ancienne image à différentes étapes du processus d'impression d'une image. Sans vouloir refaire l'ensemble de la description de ces techniques, effectué dans le premier chapitre de cette première partie[187], il nous faudra cependant revenir sur quelques points précis pour saisir ce que sont ces images fantômes.

L'image fantôme est une anomalie liée à un dysfonctionnement de l'écran de sérigraphie. Je distingue deux cas d'images fantômes. Le premier désigne la persistance de l'image sur l'écran de sérigraphie après que ce dernier a été nettoyé. Pour mieux comprendre, reprécisons les étapes du nettoyage de l'écran. Après chaque impression, le sérigraphe récupère avec une spatule l'excès d'encre sur l'écran et nettoie le reste à l'eau. À cette étape, il ne doit rester que d'infimes parties d'encre et l'émulsion sur l'écran. Le sérigraphe applique ensuite sur l'écran un produit liquide, le dégraveur, dont le rôle consiste à dissoudre l'émulsion. Enfin, le sérigraphe passe l'écran de sérigraphie au jet d'eau à forte pression pour nettoyer les résidus d'émulsion dissoute. Une fois séché, l'écran est propre et prêt à être à nouveau utilisé pour imprimer une image. Seulement, il se peut que l'écran conserve la trace de

[186] Il existe en lithographie un principe similaire aux images fantômes qui s'appelle le « souvenir chimique ». Il s'agit d'une impression qui est parasitée par des résidus de zones hydrophobes ou hydrophiles sur la pierre lithographique datant d'impressions précédentes. Normalement, après chaque tirage, l'imprimeur en lithographie doit correctement traiter la pierre afin de la neutraliser, c'est-à-dire dépouiller la pierre de son aimantation. Si le protocole de dépouillage de la pierre n'est pas correctement réalisé, certaines zones de la pierre conserveront des traces de l'image précédente. L'image résiste au dépouillage de la pierre lithographique et parasite alors l'impression suivante. Bill FICK et Beth GRABOWSKI, *Manuel complet de gravure, op. cit.*

[187] Voir le chapitre *Une écriture du contact*.

l'image imprimée, même après un nettoyage et un dégravage soignés. C'est le premier cas d'image fantôme.

[Figure 25] ExposerPublier, *Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de sérigraphie*, 2015, photographie documentaire, écran de sérigraphie avec image fantôme, galerie de la Rotonde, ExposerPublier

C'est ce cas précis d'image fantôme qui s'est produit après l'impression de l'image insolée par vidéo-projection dont il était question au sous-chapitre précédent. Sur la photographie ci-dessus, on voit l'écran juste après l'impression – exemple éloquent de ce premier cas d'image fantôme. Pour mieux comprendre comment et pourquoi cela s'est produit, revenons-en là où nous avions laissé l'écran au sous-chapitre précédent. Après avoir dépouillé l'écran, je découvre donc l'image obtenue par insolation au vidéoprojecteur. Je laisse sécher l'écran puis j'imprime l'image obtenue en noir. Après avoir tiré une

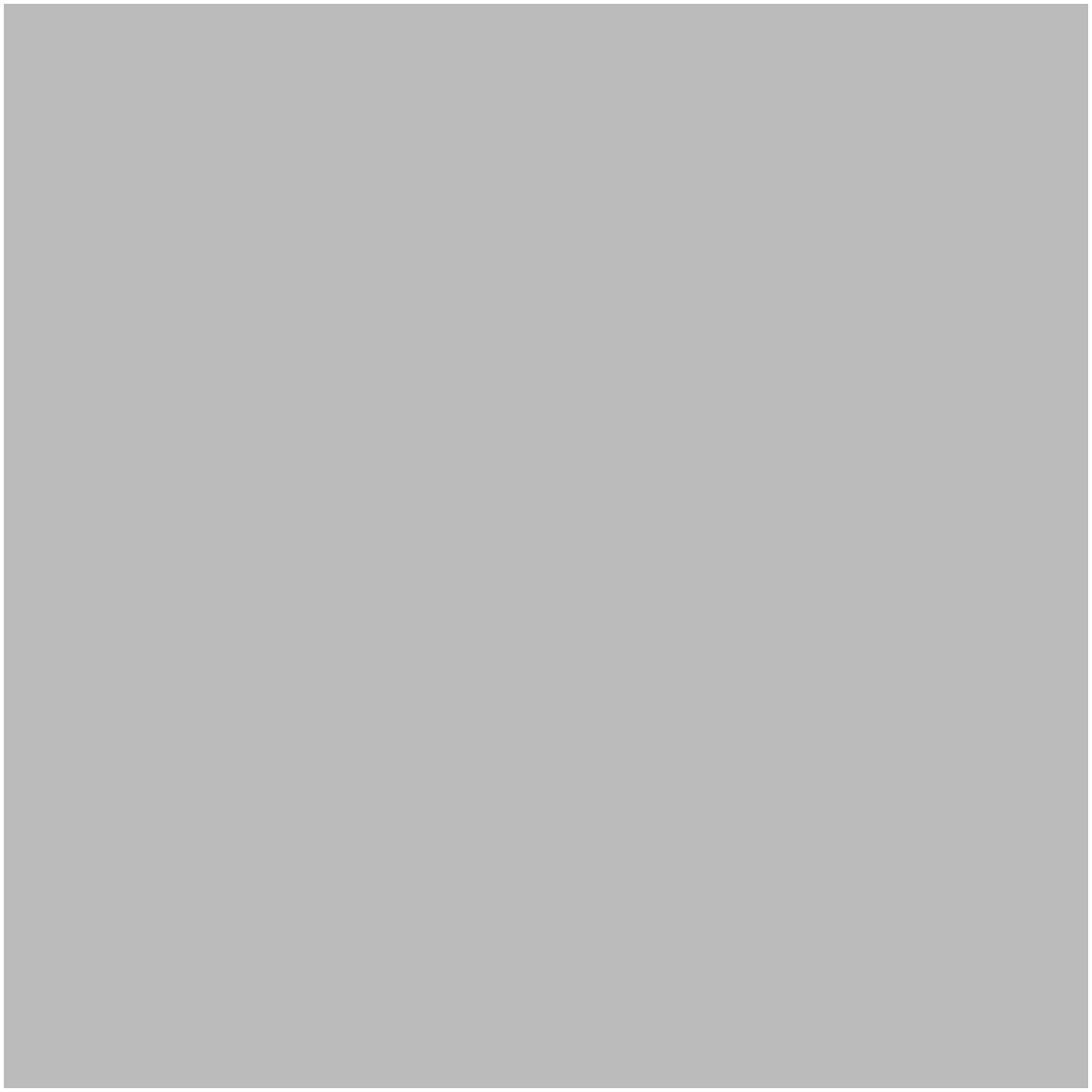
quinzaine d'exemplaires, je nettoie l'écran de l'excédent d'encre, j'applique la solution de dégravage sur l'écran, puis je descends l'écran au sous-sol pour le passer au jet d'eau.

Alors que j'aurais dû retrouver un écran propre, et malgré le fait que j'aie respecté le protocole de nettoyage de l'écran, je me rends compte qu'il reste une image fantôme sur mon écran. La principale raison de cette apparition tient vraisemblablement au fait que l'écran n'a pas dû être correctement nettoyé. Je ne disposais en effet pas d'un jet d'eau à haute pression. Cela tient peut-être également au fait qu'il s'agissait de la première impression sur le tissu de mon écran – je venais de le regarnir d'un tissu neuf pour cette exposition. Or il m'est déjà arrivé de découvrir une image fantôme après la première impression sur un tissu neuf. Néanmoins, l'image fantôme sur l'image ci-dessus est assez impressionnante. J'ai d'ailleurs pris cette photographie après l'étape de nettoyage et de dégravage de l'écran – ce qui explique la présence de l'éponge aux côtés de l'écran –, justement parce que l'image fantôme était spectaculaire.

La première remarque au sujet de cette image fantôme est qu'elle est relativement imprécise. Si l'on distingue les fenêtres de l'espace d'exposition, pour le reste, c'est assez flou. On voit très clairement que la partie basse de l'image, que ce soit dans l'angle droit ou gauche, est beaucoup moins présente. Le noir s'estompe sur le dernier quart de l'image. On distingue également deux zones sous-encrées, l'une en plein milieu de l'image, entre les deux fenêtres, et une autre sur le haut de la fenêtre de gauche, sans qu'il n'y ait de raison logique apparente. On remarque sur le bas de l'image et sur le bord inférieur gauche une pigmentation zébrée. Toutes ces altérations de l'image, ce chaos qui trouverait assurément des explications chimiques que je serais bien incapable d'établir, produisent donc cette image fantôme typique. Disons que l'image fantôme porte bien son nom : esthétiquement, l'image est une apparition spectrale, pâle, délavée, évanescente. Rien d'étonnant compte tenu de l'effet des agents chimiques du dégraveur et d'un passage sous un jet d'eau à forte pression.

Cette image fantôme, je la rapproche des traces laissées après le nettoyage d'un graffiti. Autant sur un plan poïétique – l'une comme l'autre sont obtenues après un passage au jet d'eau à forte pression combiné à l'effet de produits chimiques abrasifs –, que sur un plan esthétique – l'une comme l'autre sont des apparitions résiduelles, présentes et absentes à la fois. Mais ce qui me fascine particulièrement à propos des images fantômes des écrans de sérigraphie et des traces de graffitis nettoyés, c'est ce qu'elles nous disent du monde dans lequel nous vivons : ce sont des signes qui nous rappellent combien chaque expérience laisse une trace, ne serait-ce qu'une infime trace relevant de l'« inframince »[188], et qu'il serait vain d'espérer pouvoir opérer un retour en arrière.

[188] Thierry DAVILA, *De l'inframince, op. cit.*



[Figure 26] Image trouvée par l'auteur sur Internet

Ce principe, je le rapproche du concept de « restance » de Jacques Derrida. Avec lui, le philosophe français met le résiduel au cœur de toute production humaine. Il indique que toute expérience, toute forme de communication – car Jacques Derrida ne fait pas ici nécessairement référence à des inscriptions mais à la structure même de tout message, qu'il soit oral, écrit ou imprimé –, entraîne de la trace, du reste. Ce reste peut ou non être sensible, il peut être un mot, une empreinte, un signe, ou, dans notre cas, une simple coloration des fils d'un tissu. Ce concept s'applique particulièrement bien à l'image fantôme tant cette dernière est précisément l'incarnation de ce reste inéliminable. Elle est la cendre de ma précédente impression. Au travers du concept de « restance », c'est notre monde du vivant que le philosophe dépeint en un processus « non cyclique » où chaque répétition ne se fait pas sans reste de la précédente, s'opposant aux « processus cycliques » dans lesquels chaque itération recommencerait à l'identique, à partir de zéro. Il ne s'agit pas non plus d'un temps cyclique, où la forme revient en

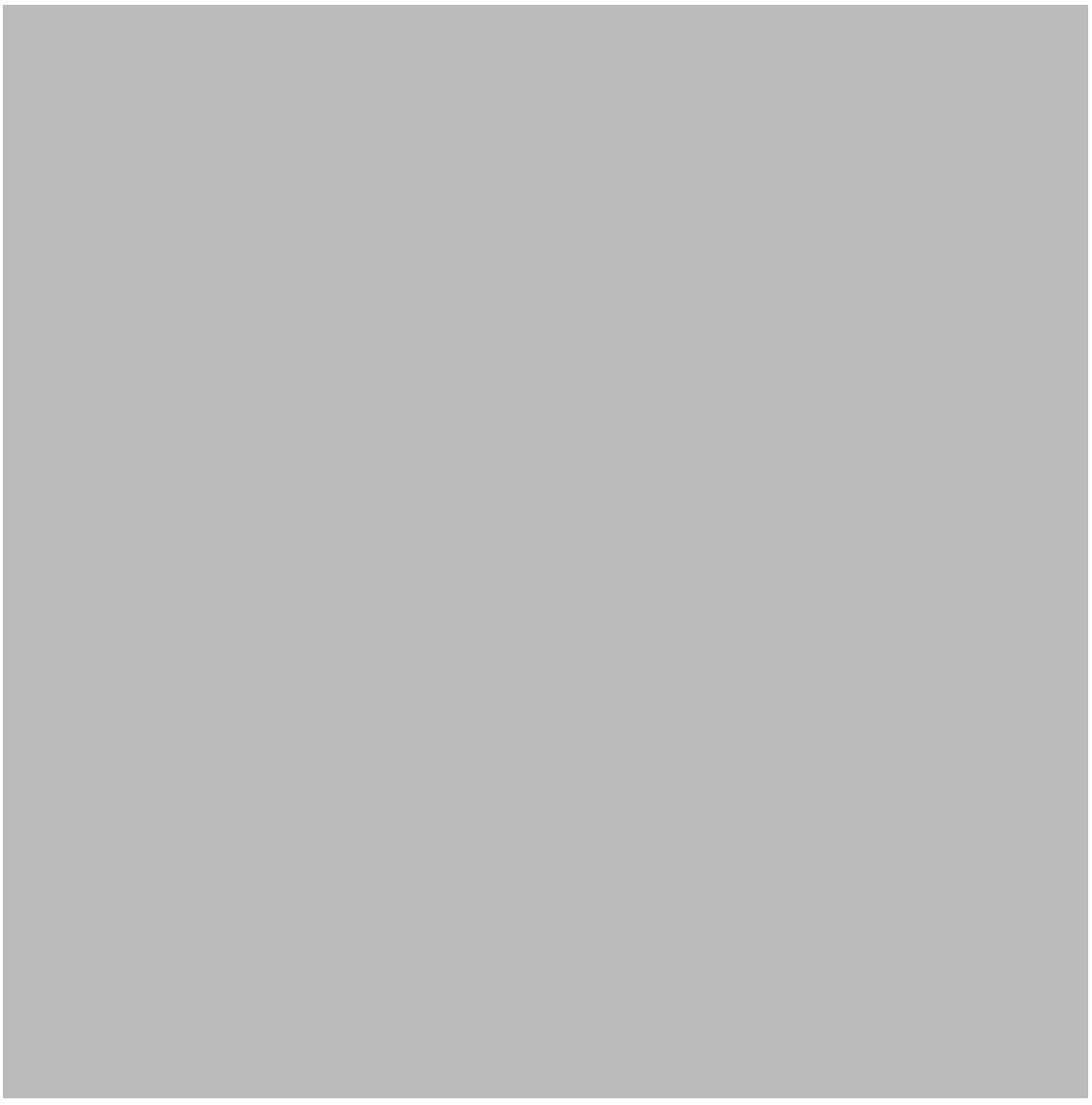
s'inscrivant dans une phase particulière d'un cycle déterminé. C'est un temps qui avance, mais qui comprend en lui toujours, de manière latente et manifeste, les traces du passé. Le protocole de nettoyage d'un écran, comme la remise au blanc du « *white cube* », sont autant de « processus cycliques », que l'image fantôme déconstruit. Car comme le « *white cube* », l'écran de sérigraphie est – ou se doit d'être – imperméable au temps. L'image fantôme transgresse cette convention de l'imperméabilité au temps. Cela matérialise ce que Deleuze affirmait : « [t]out actuel s'entoure d'un brouillard d'images virtuelles »[189] : l'image fantôme étant le « brouillard d'images virtuelles » et l'écran de sérigraphie l'« actuel ».

C'est précisément ce qui fait que l'œuvre *Timekeeper* de Pierre Huyghe est une pièce référente dans ma démarche. Cette œuvre consiste en le ponçage d'un mur du « *white cube* ». En grattant le revêtement du mur, Pierre Huyghe fait apparaître les couches successives d'enduits et de peinture qui ont été appliquées sur les murs, révélant l'histoire du lieu où l'œuvre est présentée. « *Timekeeper* » se traduit par chronomètre en français. C'est un outil qui permet de relever la durée exacte d'une action ou de chacune des phases d'une action. Et c'est précisément ce que fait cette intervention murale *in situ*, puisqu'elle révèle les strates de temps du lieu d'exposition dans laquelle elle s'inscrit. La question du lieu a d'ailleurs une importance toute particulière dans ce travail. En effet, le premier *Timekeeper* a été réalisé à la Wiener Secession, lieu reconnu comme un des premiers « *white cubes* ». Or l'action de l'artiste français consiste à perturber le « *white cube* » en révélant les traces des expositions passées afin de faire du lieu d'art contemporain un lieu de vécu, et pas seulement le lieu du présent. Avec *Timekeeper*, soudainement le lieu retrouve une histoire, un passé. Montrer de la sorte ce qui est caché dans un lieu d'exposition rappelle le travail Michael Asher, notamment son exposition en 1973 à la galerie Toselli de Milan où l'artiste a fait décaper à la ponceuse les murs, le sol et le plafond de la galerie. Sous les couches successives de peinture blanche est apparue la structure en béton du bâtiment. De manière différente, ces deux propositions s'emploient à dévoiler le contexte global dans lequel sont produites et présentées les œuvres d'art. Et cela passe, pour l'une comme pour l'autre, par la perturbation des conventions du « *white cube* » afin de rendre visible l'hétérogénéité et la complexité de l'espace d'exposition. Dans cette même logique, Pierre Huyghe a fait tirer sur papier transfert l'image du *Timekeeper* de l'exposition à la Wiener Secession appelé *Timekeeper, Wiener Seccession, 28.04.199, Scale 1 (1999)*, puis l'a transférée directement sur le mur de son exposition *Pierre Huyghe: Some Negotiations* à la Kunstverein Munchen entre octobre et novembre 1999, brouillant ainsi les histoires des deux institutions.

Pierre Huyghe s'intéresse à la temporalité, notamment à celle des expositions. C'est pourquoi ses œuvres sont des prétextes à expérimentations temporelles. *Timekeeper* le montre parfaitement bien, puisqu'il superpose deux représentations du temps. Cela fait apparaître des cernes semblables à ceux

[189] Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, France, Flammarion, 1996, p. 179.

d’un tronc d’arbre vu en coupe – des lignes de temps évoquant les encyclies. C’est un modèle dendrochronologique, une vision du temps qui reste en surface. Le plus ancien est au cœur, le plus récent à la périphérie. Mais il y a aussi le modèle archéologique puisqu’il faut creuser pour révéler les strates – et donc une verticalité, la couche la plus vieille étant la plus profonde. Deux images du temps se superposent : l’image géologique, qui propose une image du temps qui se fait par dépôt, lits successifs et distincts, l’actuel reposant sur l’antécédent et en même temps le masquant. Et l’autre, moins commune, qui montre le temps comme une expansion concentrique du même de plus en plus large et intense, où le présent n’occulte pas le passé mais le comprend et l’étend. Les *Timekeeper* de Pierre Huyghe sont donc des images fantômes qui perturbent le processus cyclique du *white cube* en l’empêchant de revenir au blanc, à l’immaculé, à l’inaltéré, ou tout simplement à ce qu’il était auparavant.



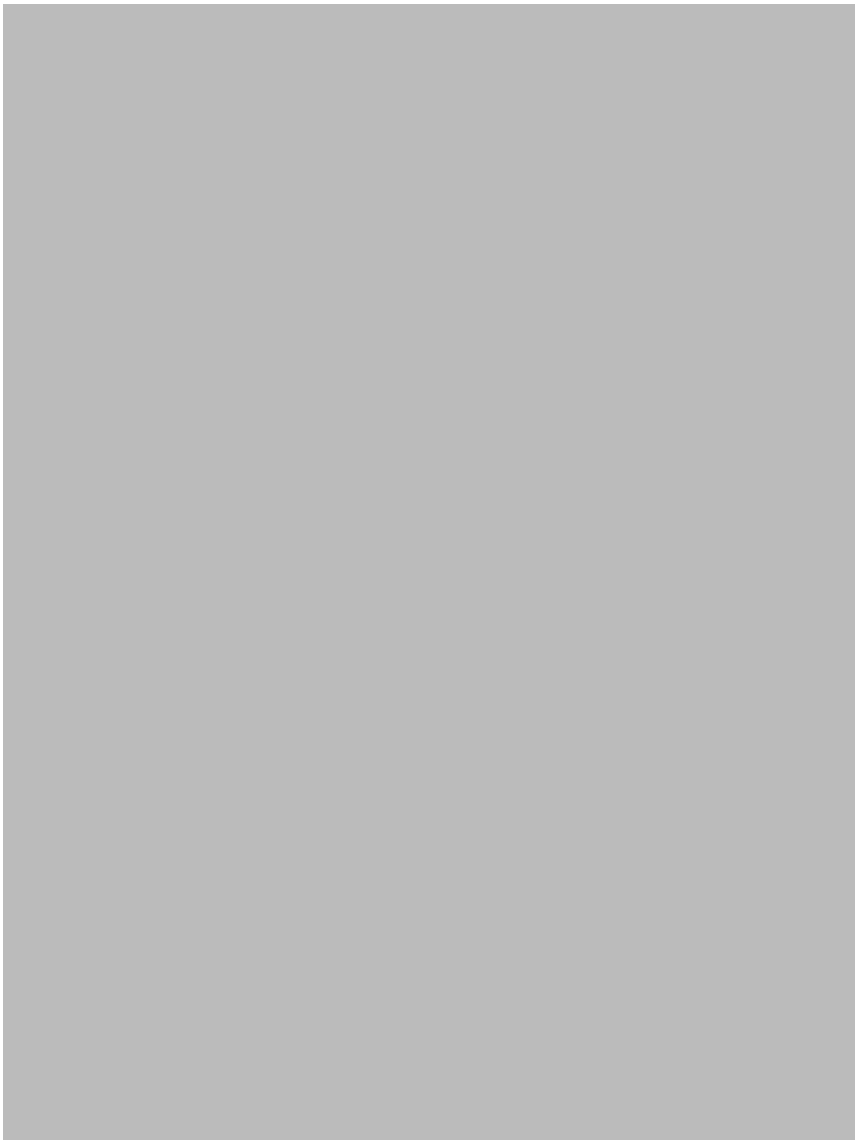
[Figure 27] Pierre Huyghe, *Timekeeper*, 1999, intervention murale in situ, dimensions variables, Wiener Secession

Cette altération délibérée du « *white cube* » par Pierre Huyghe ainsi que le concept de « restance » de Jacques Derrida trouvent un écho singulier dans la pensée développée par Junichirô Tanizaki dans son essai de 1933, *L'Éloge de l'Ombre*[190]. Dans ce dernier, l'auteur expose sa difficulté à adapter aux intérieurs traditionnels japonais les modes de vie occidentaux modernes. Tout semble les opposer : là où les Occidentaux s'émerveillent devant les reflets du diamant, les Extrême-Orientaux, nous dit l'auteur, préfèrent le jade, « ces blocs de pierre étrangement troubles, qui emprisonnent dans les tréfonds de leur masse des lueurs fuyantes et paresseuses, comme si en eux s'était coagulé un air plusieurs fois centenaire »[191]. Là où les Occidentaux « usent, même pour la table, d'ustensiles d'argent, d'acier, de nickel, qu'ils polissent afin de les faire briller »[192], les Extrême-Orientaux préfèrent l'étain parce qu'ils se réjouissent « de voir leur surface se ternir et, le temps aidant, noircir tout à fait […] couvert d'une précieuse patine. »[193] Autrement dit, il revient aux Extrême-Orientaux la célébration de la patine, de l'usure, la trace, l'ombre, le résiduel, le mystère et la rêverie. Et aux Occidentaux la clarté, l'hygiène, les espaces aseptisés, baignés de lumière. L'auteur explique plus loin que, « contrairement aux Occidentaux qui s'efforcent d'éliminer radicalement tout ce qui ressemble à une souillure, les Extrême-Orientaux la conservent précieusement »[194]. Je ne m'étendrai pas sur cette opposition culturelle supposée par l'auteur. Je choisis de voir en cet essai une critique qui pourrait s'appliquer à toute culture. J'entends donc ce texte avant tout comme le lieu d'un affrontement entre une pensée hermétique, hygiénique, et une pensée qui célèbre la trace, l'ombre, le résidu. Un affrontement qui fait écho à ce qui se joue entre le « *white cube* » et la « restance » – entre l'écran de sérigraphie et l'image fantôme. Un affrontement que l'auteur sait perdu d'avance, puisqu'il conclut son essai ainsi : « trêve de récriminations, je suis le premier à reconnaître que les bienfaits de la civilisation contemporaine sont innombrables, et d'ailleurs les discours n'y changeront rien ; le Japon est irréversiblement engagé sur les voies de la culture occidentale »[195]. Avec son essai, Junichirô Tanizaki cherche donc avant tout à ce que l'on se souvienne de l'importance de l'ombre, son essai est un message adressé aux générations futures les invitant à cultiver cette part d'ombre, à la faire subsister ne serait-ce que dans le domaine des arts et de la littérature.

Un message que Marie Lund semble avoir pris au pied de la lettre avec sa série nommée *Stills* et qui est justement une histoire d'ombres, de fenêtres et de traces résiduelles, où l'artiste récupère d'anciens rideaux qu'elle tend sur des châssis en bois, comme le font les peintres avec leurs toiles. La fonction première de ces objets du quotidien se trouve révélée par l'empreinte lumineuse qu'ont laissée

[190] Junichirô TANIZAKI, *Éloge de l'ombre*, René SIEFFERT (trad.), Lagrasse, France, Verdier, 2011.
[191] *Ibid.*, p. 31.
[192] *Ibid.*, p. 30.
[193] *Ibid.*
[194] *Ibid.*, p. 33.
[195] *Ibid.*, p. 84.

des années d'exposition aux rayons du soleil. *Stills* donne à voir des images spectrales qui matérialisent ce rapport à la « restance » dans un rapport presque charnel, intime, domestique. Cette série était récemment exposée au Palais de Tokyo dans le cadre de l'exposition *Sous le regard de machines pleines d'amour et de grâce* du commissaire Yoann Gourmel – une exposition qui cherchait justement à déployer le rapport affectif que l'on entretient aux objets qui nous entourent.



[Figure 28] Marie Lund, *Dip*, vue de l'exposition, galerie Laura Bartlett

Pour conclure, l'importance de l'essai de Junichirô Tanizaki pour cette présente recherche tient en ce qu'il offre une explication pure et limpide à une question moins simple qu'elle n'y paraît : comment expliquer cette célébration de la souillure, de l'usure, du résidu, de la trace ? Selon lui, c'est parce qu'il se dégage des traces « un certain charme qui calme étrangement les nerfs »[196]. Au travers de cette réponse qui pourrait sembler futile et anecdotique, ce que nous dit Junichirô Tanizaki, c'est que cette célébration de la trace résiduelle n'est pas une affaire de goût, de tradition ou de culture, mais bien une chose inhérente à la condition humaine. Notre corps et le monde qui nous entoure sont régis par un processus d'érosion que décrit le concept de « restance », et il s'agit de faire de ce processus un allié, de s'en servir, et parfois même de le sublimer. Ainsi, Jacques Derrida nous dit que toute expérience trace,

[196] *Ibid.*, p. 23.

et Junichirô Tanizaki ajoute qu'il est de notre devoir d'embrasser ce processus et de le célébrer. C'est une démarche saine visant à accepter et célébrer notre condition ; et c'est précisément ce que fait *L'Éloge de l'Ombre* : elle révèle et sublime le rôle du résiduel, de l'usure, de la trace, dans une culture.

En regardant mon écran de sérigraphie autrement et en m'intéressant aux images fantômes non pas en tant qu'erreurs, mais comme figures de l'érosion, de la porosité et de l'infiltration du temps, j'ai été amené à penser l'image fantôme, dans mon travail artistique, non seulement comme une curiosité technique de la sérigraphie, mais aussi comme un véritable concept. Un concept qui décrit une lecture du temps alternative à celle, linéaire et hermétique, que nous proposent les grands récits historiques. De la même manière que l' « image-rémanente », l' « image-fantôme » conceptualise ainsi une manière singulière d'écrire le temps. Cette dernière est basée sur le concept de « restance » chez Jacques Derrida et sur ma lecture de *L'Éloge de l'Ombre* de Junichirô Tanizaki. Ce que nous venons de voir, c'est qu'il existe non pas une « image-fantôme », mais deux. Deux cas, qui sont comme deux déclinaisons complémentaires d'un même concept. Le premier cas d'image fantôme que nous venons de déplier, je le nomme « l'image-fantôme *restante* ». Selon moi, cette « image-fantôme *restante* » est un outil de lecture qui aide à mieux lire le temps et les espaces que nous habitons parce qu'elle nous rappelle le caractère éphémère de notre présence et qu'elle perturbe la représentation hermétique du temps auxquels les récits historiques ont recours.

Cette question de l'infiltration du passé dans le présent est d'autant plus remarquable dans le second type d'images fantômes qui nous occupera à présent. Car, rappelons-le, ce que nous venons d'étudier – l'exemple de mon écran de sérigraphie – incarne le premier cas d'image fantôme : il s'agit d'une coloration indélébile des fils de l'écran – à moins d'être traité avec un produit spécial, l'écran gardera cette image, même s'il est vraisemblable qu'avec le temps, et en fonction de l'utilisation de l'écran, cette image fantôme s'estompera partiellement – encore là un signe de ce processus d'érosion. Toujours est-il que cette image fantôme, bien qu'elle puisse être, comme c'est le cas ici, assez impressionnante, reste bénigne. C'est-à-dire qu'elle n'a pas de conséquence directe sur la qualité d'impression ou sur la qualité de l'écran, à part évidemment une gêne visuelle lors des futures impressions[197]. Après tout, il s'agit seulement d'une coloration des fils du tissu de l'écran de sérigraphie. Or c'est précisément sur ce rapport de parasitage que s'opère la dichotomie entre les deux catégories d'images fantômes : il y a les images fantômes qui ne sont qu'une coloration de l'écran, et celles qui parasitent l'image imprimée. Ce parasitage tient en l'apparition d'un fragment d'une image imprimée précédemment avec un écran, lors d'une nouvelle impression avec ce même écran. C'est-à-dire qu'un sérigraphe peut avoir la mauvaise surprise de découvrir, lorsqu'il imprime une image, des traces résiduelles d'une image qu'il a imprimée précédemment venir parasiter l'image qu'il imprime

[197] Lorsqu'un sérigraphe imprime une image avec plusieurs passages (plusieurs couleurs), une telle image fantôme peut s'avérer handicapante dans la mesure où celle-ci perturbera le travail de calage des différentes impressions.

actuellement. Ce deuxième type d'image fantôme ne se situe donc plus sur l'écran de sérigraphie, comme c'était le cas pour le premier type d'image fantôme, mais sur le tirage proprement dit.

Ce processus est dû à l'usure des tissus de l'écran. Lorsque ceux-ci ont beaucoup été utilisés, des résidus des précédentes impressions, que ce soit de l'encre ou de l'émulsion, se déposent au fur et à mesure sur les fils de l'écran. Ces impuretés s'accumulent et bouchent ainsi les mailles du tissu. Chaque résidu qui se dépose sur un fil facilite le dépôt de nouvelles impuretés, accélérant ainsi le processus de bouchage de manière inévitable. Le résultat peut surprendre : un détail infime ou une partie toute entière d'une ancienne image peut resurgir lors d'une nouvelle impression. Il est quasiment impossible à l'œil nu d'anticiper cet accident d'impression, les impuretés n'ayant pas nécessairement coloré les fils de l'écran, d'autant que les résidus sont d'infimes particules difficile à détecter. L'image fantôme est donc surprenante, au sens où elle surprend l'imprimeur qui ne pouvait s'attendre à son apparition soudaine : en raison de l'usure progressive, des images imprimées parfois longtemps auparavant resurgissent soudainement, ce qui est encore plus surprenant que s'il s'agissait d'une apparition de l'image imprimée juste avant. Cette latence est caractéristique de ce second type d'image fantôme, et c'est ce qui fait d'elle une revenante : elle appartenait au passé, elle était oubliée, puis elle est *revenue*. Résurgence, surprise et apparition, autant de qualificatifs qui expliquent bien pourquoi l'image fantôme porte bien son nom. Ce deuxième cas d'image fantôme a ceci de particulier qu'il fabrique un horizon où le temps n'est effectivement plus linéaire, mais à rebondissements.

J'ai essayé de mettre en pratique ce type d'image fantôme « résurgente » dans le cadre de mes recherches sur le poster de l'édition *Exchange Program #1 — ExposerPublier / David Flaugher*, qui constitue le point final de la première itération du projet *Exchange Program*. Le principe d'*Exchange Program* est le suivant : ExposerPublier invite un artiste à rédiger un énoncé pour la réalisation d'une œuvre d'art. ExposerPublier ou un second artiste, est invité à réaliser ce protocole librement. Ainsi, l'échange, le dialogue entre les deux artistes est effectif, l'idée avec *Exchange Program* étant avant tout d'entamer une discussion pratique, poïétique avec un artiste, de se mettre dans sa peau sans oublier qui l'on est. Par conséquent, l'artiste qui a rédigé le protocole et celui qui l'a activé partagent la paternité de la pièce réalisée. La pièce réalisée est ensuite exposée, son exposition documentée. À l'issue de cette exposition, la pièce est détruite, démantelée, recyclée. ExposerPublier produit alors une édition qui documente l'ensemble du processus, de l'invitation à la rédaction de la pièce jusqu'au démantèlement de celle-ci.

La première itération de ce projet a eu lieu en avril 2015 à la galerie Michel Journiac, pour l'exposition *ÉTABLI AFIN D'ÊTRE RENVERSÉ*. Cette exposition était organisée par la classe de deuxième année de Master Sciences et Techniques de l'Exposition de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Chaque année, cette classe dirigée par Françoise Docquiert, dispose d'une collection publique ou privée pour réaliser une exposition. Cette année-là, les étudiants avaient à disposition la collection

privée de Daniel Bosser. En réponse à cette collection, notamment de plusieurs œuvres du mouvement conceptuel et minimal, la consigne de l'exposition était de travailler uniquement avec des œuvres protocolaires. Les étudiants ont ainsi choisi trois œuvres de la collection de Daniel Bosser impliquant l'utilisation d'un protocole : *Outside Of* de Peter Downsbrough, *dé-finition/méthode 169. AMZ* de Claude Rutault, et *SET UP IN ORDER TO BE BLOWN DOWN – ÉTABLI AFIN D'ÊTRE RENVERSÉ* de Lawrence Weiner, qui donne son nom à l'exposition. À ces trois œuvres historiques datant respectivement de 1994, 1986 et 1978, les étudiants ont choisi de confronter trois œuvres contemporaines impliquant également l'usage de protocole. Nous fumes donc choisis aux côtés de Julien Journoux et du duo formé par Aurélie Pétrel et Vincent Roumagnac.

Pour cette première occurrence du projet, nous avons invité David Flaugher à nous adresser un protocole. Nous l'avions rencontré alors qu'il passait son *Master of Fine Arts* l'année où nous étions à la New York University. Son travail, et notamment son approche de la sculpture, nous avait particulièrement déroutés. Faites principalement avec des objets trouvés, les sculptures de David Flaugher, bien que physiquement présentes, semblent à la limite du visible. Pour l'exposition de fin d'année de son MFA, il présentait ainsi, posées négligemment contre un mur, des tables et du matériel appartenant à la galerie 80WSE. Si bien qu'il était impossible de savoir véritablement s'il s'agissait de l'une de ses pièces ou simplement d'un dépôt de matériel posé là temporairement par le personnel de la galerie. Lorsqu'il n'utilise pas des objets de l'endroit même où il expose, ce sont des objets du quotidien, insignifiants, comme un carton de déménagement, qu'il utilise en les posant à même le sol.

Pour *Exchange Program*, David Flaugher a rédigé un protocole basé sur une expérience personnelle alors qu'il vivait encore à Detroit, sa ville natale. Il nous a expliqué qu'après la crise des *subprimes* et les profondes répercussions sur la ville, il a travaillé pendant quelque temps à nettoyer de leurs derniers effets personnels les maisons saisies par la justice et appartenant aux personnes qui avaient dû quitter à la hâte ces maisons. C'est ainsi qu'il s'est aperçu que dans la plupart d'entre elles, les anciens habitants avaient laissé derrière eux leurs cintres. Il a alors commencé à regarder autrement ces objets insignifiants, ceux précisément que l'on laisse derrière soi, ceux qu'il retrouvait systématiquement dans les maisons. Ceux-là même qui paradoxalement nous sont si utiles, si intimes comme par exemple un gobelet que l'on porte à la bouche, mais qui une fois privés de leur fonction première – l'habit pour les cintres, la boisson pour les cannettes et les gobelets – se trouvent rapidement délaissés. Le protocole que David a rédigé nous invitait à réunir les cintres des artistes participant à l'exposition à la galerie et de les déposer au sol. Enfin, David nous demandait de garder secret son mail : nous n'avons donc pas pu nous en servir pour la documentation du projet.

Nous avons dégagé de la proposition de David trois principes forts que nous avons décidé d'amplifier avec notre interprétation du protocole. Le premier principe se trouve être l'aspect participatif. Cela vient du fait que David ait choisi d'inclure les artistes de l'exposition à la réalisation

de son protocole. Partageant ainsi la paternité de cette proposition collection non seulement avec nous, mais également avec eux. Nous avons amplifié cet aspect de la proposition en ouvrant l'invitation à l'ensemble de la classe de STE ainsi qu'au corps professoral de cette classe. Ce qui a du même coup engendré un travail administratif démesuré : la prise de contact avec l'ensemble des étudiants, des artistes et des professeurs, l'organisation de la collecte puis la restitution des cintres à leurs propriétaires. Notre principe a été d'éditer à l'intention de chaque personne ayant accepté de nous prêter ces cintres pour l'exposition, un formulaire sur lequel était indiqué le nombre de cintres et le type de cintres qu'il ou elle nous avait confiés. Les cintres étaient ensuite déposés dans un ou plusieurs cartons en fonction du nombre, carton(s) sur le(s)quel(s) était collé le formulaire rempli. Nous avons également amplifié ce principe participatif en invitant les participants à mettre eux-mêmes les cintres sur le sol chaque jour. Nous avons pour cela donné rendez-vous à chaque participant à venir un jour précis pour récupérer ces cintres qui avaient été exposés sur le sol de la galerie la veille et, après les avoir récupérés, à ouvrir le ou les cartons d'une personne suivante. Trente personnes avaient accepté de déposer leurs cintres, et l'exposition durait dix jours. Trois personnes par jour étaient donc ainsi invitées à venir récupérer ses cintres puis à exposer ceux des suivants. Nous avons ainsi délégué complètement la forme progressive de l'installation aux participants eux-mêmes.

Le deuxième principe auquel nous nous sommes attachés fut l'anonymat. Cela reflétait le fait que David ait refusé que l'on publie et/ou communique le protocole qu'il avait rédigé, mais aussi le fait qu'il n'avait aucune information sur les habitants des maisons qu'il vidait. Ce qui a évidemment renforcé son intérêt pour les objets abandonnés qu'il y trouvait, imaginant au travers d'eux la vie de ces anciens résidents. Nous avons donc décidé de cacher sur les formulaires les noms des propriétaires des cintres et d'exposer aux murs de la galerie l'ensemble des mails de prise de contact avec les étudiants, les artistes et les professeurs tout en en obturant à nouveau les noms et les informations personnelles.

Enfin, le dernier principe auquel nous nous sommes attachés concerne l'utilisation d'objets trouvés. L'univers de David tourne principalement autour des matériaux trouvés sur les lieux de l'exposition, ou des matériaux de récupération. Nous avons donc étendu à l'ensemble de la réalisation du protocole cette consigne de n'utiliser que des objets de récupération. Ainsi, tous les cartons dans lesquels étaient conservés les cintres ont-ils été récupérés dans des restaurants chinois du quartier de Belleville. Et pour finir, nous avons ajouté une demande : chaque participant était invité à photographier sa penderie vide et à nous faire parvenir le cliché par mail.

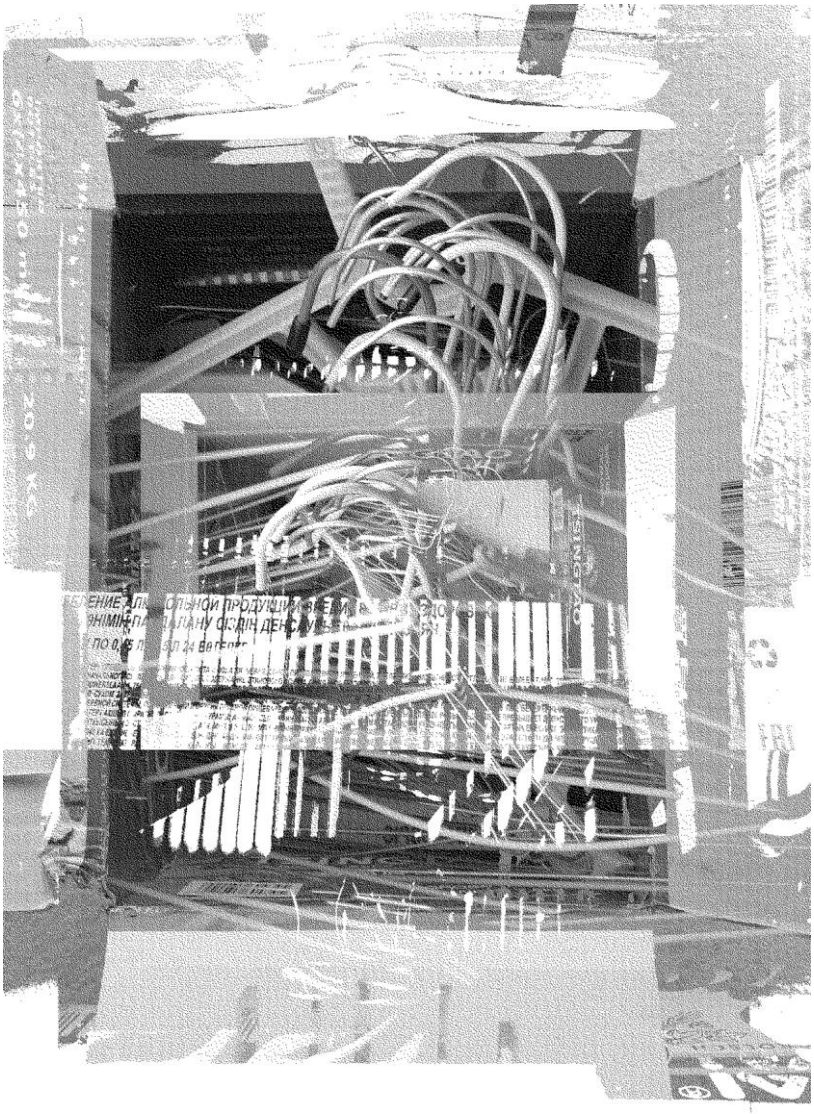
Nous avons ainsi archivé et documenté une somme importante d'informations : les échanges avec David (que nous ne pouvions que partiellement publier), les échanges avec les participants, les formulaires lors de la collecte des cintres, des photographies de chaque carton rempli de cintres avant qu'il ne soit scellé, des photos documentant l'évolution de l'installation pendant les dix jours de l'exposition, et des textes de recherches rédigés par les membres d'ExposerPublier. Ceci explique sans

doute la raison pour laquelle la publication de l'édition *Exchange Program #1 — ExposerPublier / David Flaugher* a mis près d'un an à voir le jour. Nous nous étions pourtant assez rapidement orientés vers la forme du poster recto verso et vers la sérigraphie comme technique d'impression, avec l'envie que cette édition puisse avoir une présence physique dans un espace et qu'elle se rapproche des posters présentés pendant les *posters sessions*[198] – le poster étant cependant loin d'être la forme la plus pratique pour faire tenir une telle quantité d'informations. Chaque membre d'ExposerPublier s'est alors mis à travailler sur des recherches de mise en forme de l'important corpus de documents dont nous disposions.

Ma piste de recherche pour ce poster consistait à utiliser l'ensemble des documents visuels que nous avions produits aux différentes étapes du processus ou, au moins, un corpus d'images entier[199]. Dans un premier temps, cela m'a logiquement conduit à réduire la taille des images avant de les déposer sur une grille de composition. N'étant pas satisfait, j'ai ensuite cherché à faire que les images s'interpénètrent, se fondent les unes aux autres. J'ai alors réalisé que je cherchais à reproduire l'effet de l'image fantôme. Utiliser le principe de l'image fantôme me semblait opportun puisqu'il s'agissait de rendre compte, sur un support, de différentes temporalités – avant, pendant et après l'exposition. Pour reproduire l'effet de l'image fantôme, j'ai conçu un fichier numérique sur le logiciel Photoshop dans lequel j'ai importé l'ensemble des documents visuels souhaités en les superposant. Ensuite, j'ai modifié les propriétés des calques des images importées afin de modifier leur transparence et ainsi d'obtenir un effet de fondu des images. Enfin, j'ai tramé l'image avec une trame de diffusion afin de pouvoir l'insoler sur un écran de sérigraphie et tenter de l'imprimer en sérigraphie. Le document ci-après présente un des fichiers numériques obtenus selon ce principe. Sur celui-ci, j'ai utilisé l'ensemble du corpus de photographies documentant les cartons avant qu'ils ne soient scellés.

[198] Une *poster session* consiste en la présentation, en marge d'un congrès ou d'une conférence – généralement dans une salle séparée –, des recherches présentées pendant l'événement sous la forme graphique du poster. On retrouve particulièrement ce principe dans les domaines de la recherche scientifique et médicale. À l'issue d'une *poster session*, un poster est élu par les participants à l'événement comme le meilleur poster.

[199] Plusieurs corpus d'images se sont constitués pendant la réalisation d'*Exchange Program #1 — ExposerPublier / David Flaugher*. Il y a eu les photographies documentant l'évolution de la pièce pendant l'exposition, les photographies de penderies vides, les photographies documentant la mise sous scellés des cartons une fois remplis de cintres, et les captures d'écran des mails échangés avec les participants.



[Figure 29] ExposerPublier, *Exchange Program #1 — ExposerPublier / David Flaugher*, 2015, document de recherche, ExposerPublier

L'image obtenue est relativement complexe et dense, mais il s'en dégage une forme générale qui correspond au cadrage des photographies du corpus choisi ici, à savoir : sur les bords de l'image, les rabats des cartons ouverts, et, au centre, les cintres contenus dans les cartons. Les photographies ne sont plus discernables les unes des autres, elles ont littéralement été fondues en une masse, ce qui restitue assez bien l'effet graphique d'une véritable image fantôme, cet effet de parasitage de l'image imprimée qui se rapproche d'une attaque corrosive. Les images ne se surimpriment pas ici – sinon l'image obtenue ne serait absolument pas blanche, puisqu'elle est recouverte de photographies –, mais au contraire, elles se dissolvent les unes aux autres à mesure qu'elles se superposent. C'est ainsi qu'on voit apparaître au centre de l'image une traînée blanche traversant l'image de gauche à droite, sur laquelle se dessine le fragment d'une photographie. Celle-ci se révèle en négatif, comme si elle avait rongé les images sur son passage. Ce processus de manipulation numérique des photographies est abrasif, en ce sens qu'il

fragmente, morcèle et émiette les images si bien que certaines ont pratiquement disparu, ne laissant que d'infimes traces. Cela contribue à la production de cette présence fantomale, d'autant plus que la destruction partielle de certaines photographies trouve un écho dans celle de l'installation. C'est pourtant ce qui nous a poussés, *in fine*, à ne pas développer plus en avant cette piste[200].

Ce second type d'« image-fantôme », je le nomme l'« image-fantôme *résurgente* ». Celle-ci est le lieu du surgissement du passé, un passé qui hante et habite le présent. L'« image-fantôme *résurgente* » décrit la capacité d'une image, aussi lointaine et fragmentaire soit-elle, à réapparaître, à resurgir, à ressusciter. Force est de constater que, même pour une personne aussi rationnelle que moi, pour qui les apparitions fantomatiques relèvent de l'imagination, voir une image réapparaître ainsi a quelque chose de magique. Mais il me fallait aller plus loin que la fascination pour cette apparition, tout en ne m'arrêtant pas à la simple explication technique, pour comprendre tout l'intérêt de ces images. Ces recherches m'ont logiquement amené à Aby Warburg, car le principe de résurgence est celui qui habite la pensée de cet historien de l'art. En effet, Aby Warburg étudie les « survivances » de formes antiques dans la culture occidentale. Avant d'aborder la pensée originale de l'auteur, il faut savoir que ce dernier appartenait à une génération qui s'est intéressée, à partir de la fin du XIX^{ème} siècle et jusqu'à l'après Première Guerre, à la question de la mémoire. Une problématique abordée par l'ensemble des domaines de la pensée, de la littérature à la philosophie. Citons notamment : Lucian Freud, Edmond Husserl, Maurice Halbwachs, Marcel Proust, Henri Bergson, Richard Semon, Ewald Hering, Hermann Ebbinghaus[201]. La raison tient sans doute au climat politique et aux nombreux bouleversements sociaux que rencontre l'Europe d'alors – le début du XX^{ème} siècle est en cela assez proche du début du siècle suivant : capitalisme, sentiment d'accélération par l'arrivée du chemin de fer, guerres et tensions dans le monde. L'originalité de son œuvre tient au fait qu'Aby Warburg développe sa pensée non pas à partir d'images mentales – comme le font Lucian Freud et Henri Bergson, par exemple –, mais d'images matérielles et donc, des œuvres d'art. Sa démarche conduira notamment à la création d'une nouvelle méthode d'analyse des images qui constituera les fondations d'une discipline : l'iconologie[202]. L'autre particularité d'Aby Warburg tient à la qualité fragmentaire du corpus de textes qu'il nous a légués – ce

[200] Nous avons privilégié une composition plus classique et la fonction documentaire du poster – dans l'esprit des *posters sessions* évoqués plus tôt. Ainsi, le poster que nous avons choisi pour l'édition *Exchange Program #1 — ExposerPublier / David Flaugher* présente, au recto, une image recouvrant l'ensemble du poster d'un cintre trouvé par hasard dans les réserves de la galerie Michel Journiac, une photographie prise pendant le montage de l'exposition. Sur cette dernière, nous avons surimprimé de petites images retraçant les différents états de la pièce pendant le temps de l'exposition. Au verso, enfin, nous avons imprimé une sélection des photographies de penderies vides composées sur l'ensemble du format. En plus du poster, l'édition *Exchange Program #1 — ExposerPublier / David Flaugher* contient un livret imprimé en risographie qui détaille textuellement l'ensemble du projet. Nous avons donc fait le choix d'un traitement lisible des images avec un jeu habile entre le recto et le verso du poster – ce que ne proposaient pas mes recherches. Le recto est la face principale, il est imprimé en bichromie, avec un passage rose fluo et un second violet. Le verso est traité comme la face off du poster et a été imprimé en monochrome noir.

[201] Aby Moritz WARBURG et Roland RECHT, *L'Atlas Mnémosyne*, Sacha ZILBERFARB (trad.), Dijon, France, l'Écarquillé, 2012, p. 11.

[202] Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, France, les Éditions de Minuit, 2002, p. 30.

qui fait dire à Georges Didi-Hubermann qu'Aby Warburg est lui-même un fantôme que l'on ne peut approcher que par fragments, par traces. Il y a bien une thèse sur Botticelli (et plus exactement sur l'expression des corps et des vêtements de la *Naissance de Vénus* et de *Printemps*) qu'Aby Warburg soutient en 1892, mais pour le reste des publications contemporaines dédiées à cet auteur, il s'agit de notices préparatoires à des conférences[203], de son journal de bord ou de lettres[204]. Ainsi, pour comprendre la pensée d'Aby Warburg et ce en quoi elle nous intéresse pour saisir ce que les images fantômes de mon écran de sérigraphie font au temps, il nous faudra revenir sur deux projets matériels, concrets – des œuvres au sens plastique du terme : la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW) et *Mnémosyne*, un projet resté inachevé à sa mort en 1929.

Aby Warburg a commencé à acheter des livres pour la KBW à partir de 1886. Celle-ci comptera, avant de déménager à Londres en 1933 pour fuir la montée du nazisme, 60 000 volumes et 25 000 photographies[205]. Le classement de ces volumes[206] ne suit pas les règles des bibliothèques publiques, mais se concentre sur les thèmes abordés dans la recherche d'Aby Warburg : l'image, l'orientation, le mot et l'action[207]. À l'intérieur de ces sections, Aby Warburg met en place une « loi de bon voisinage »[208]. Cette règle consiste à classer les livres de la bibliothèque selon un principe rhizomatique, sans frontières entre disciplines ou sections, son objectif étant que les lecteurs puissent aller chercher dans un livre voisin la réponse (ou un problème supplémentaire) au livre qu'il lit. Avec sa bibliothèque, Aby Warburg tisse littéralement des liens entre les livres, et matérialise une pensée de la mise en mouvement, du lien ; il décloisonne les sciences, ouvrant l'histoire de l'art à la philologie, à la psychologie, à l'anthropologie. Cette recherche permanente de lien anime toute son oeuvre. Ainsi, se déplacer dans la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, c'est donc, déjà, se déplacer dans sa pensée.

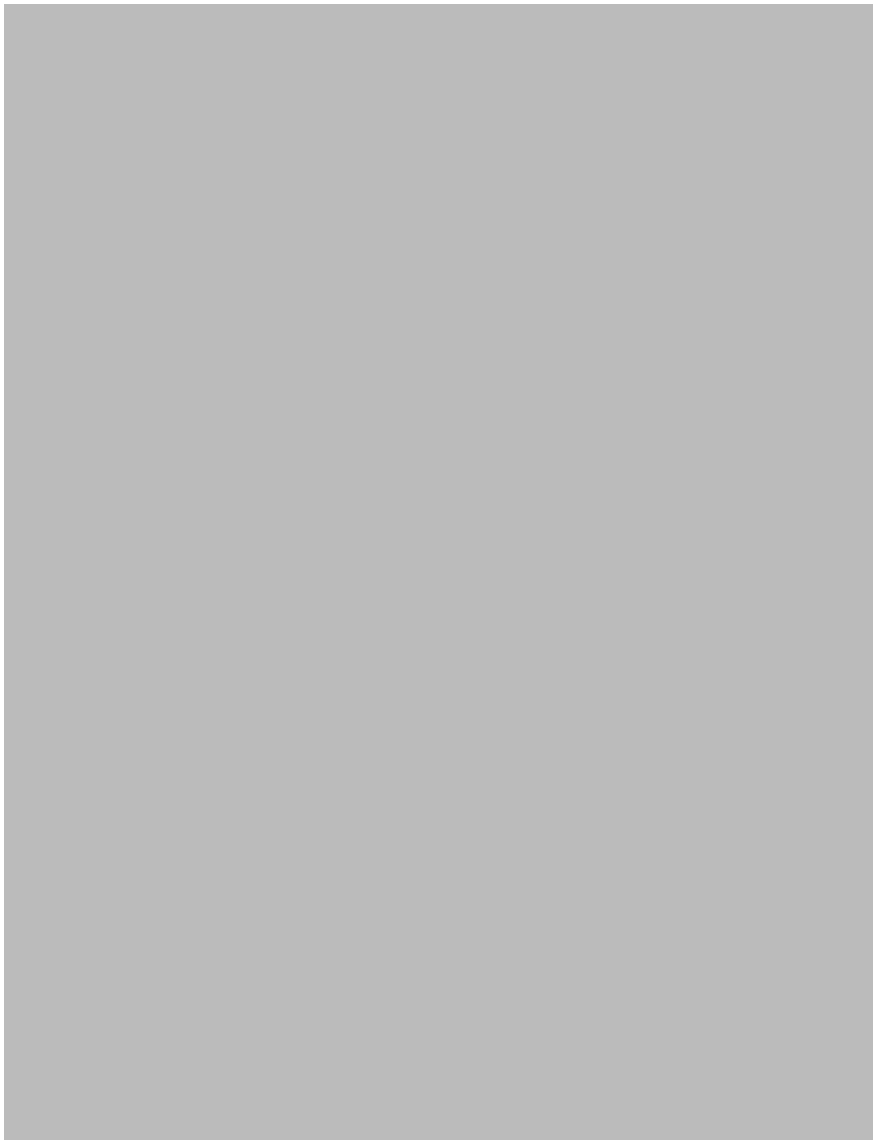
C'est justement à l'intérieur de la KBW qu'à partir de 1924, Aby Warburg met en place ce qui est resté comme son œuvre la plus emblématique: *Mnémosyne*. Ce projet consiste en la réalisation d'un atlas scientifique uniquement composé d'un corpus de photographies noir et blanc documentant des agencements de photographies et de livres ouverts, réunis autour d'une thématique sur un panneau de couleur noir. Au début, ces planches servent en appoint aux conférences que l'historien et certains de ses collaborateurs donnent dans sa bibliothèque. Peu à peu, ces planches s'imposent aux yeux d'Aby Warburg comme se suffisant à elles-mêmes, et le projet de dresser un atlas d'images prend forme. Les

---

[203] Voir Aby Moritz WARBURG, Fritz SAXL, Benedetta CESTELLI GUIDI et Joseph Leo KOERNER, *Le rituel du serpent: récit d'un voyage en pays Pueblo*, Sibylle MULLER et Philip GUITON (trad.), Paris, France, Macula, 2015.
[204] Voir Aby Moritz WARBURG et Roland RECHT, *L'Atlas Mnémosyne*, *op. cit.*
[205] *Ibid.*, p. 13.
[206] Une autre organisation préexistait à celle-ci lorsque la bibliothèque faisait encore partie de la maison familiale qu'occupe Aby Warburg. Celle-ci est celle du bâtiment construit spécialement pour accueillir la salle de conférences et la bibliothèque, bâtiment construit par l'architecte Gerhard Langmaack.
[207] Aby Moritz WARBURG et Roland RECHT, *L'Atlas Mnémosyne*, *op. cit.*, p. 15.
[208] Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante*, *op. cit.*, p. 31.

planches sont suspendues dans la salle de lecture de la bibliothèque, de sorte à ce que l'orateur peut se déplacer devant pendant sa conférence, attirant l'attention du public sur certaines d'entre elles. Le sujet de ces conférences est celui qui anime Aby Warburg dans toute son œuvre : l'étude des migrations dans le temps de motifs expressifs, ce qu'il identifie comme les *Pathosformel*, « des formules de pathos antiquisantes ». Chaque planche isole un motif ayant persisté à partir d'un signe issu de l'Antiquité, et montre comment celui-ci traverse le temps. Ainsi la planche numéro 7 est-elle consacrée au « Pathos du vainqueur » : on y trouve des photographies des bas-reliefs de l'arc de Constantin à Rome datant du IV^{ème} siècle voisinant avec une fresque de Napoléon dans le *Palazzo Reale* de Milan, datant de 1808[209]. Sur la planche numéro 79, présentée ci-dessous, on trouve des coupures de presse de 1929 sur la droite du panneau et, à gauche, une image de *La Messe de Bolsène* de Raphaël, une fresque datant de 1512[210].

[209] Aby Moritz WARBURG et Roland RECHT, *L'Atlas Mnémosyne*, *op. cit.*, p. 82-83.
[210] *Ibid.*, p. 188-189.



[Figure 30] Aby Warburg, *Atlas Mnémosyne* « version 1-79 », Panneau 79, 1929, The Warburg Institute

L'anachronisme de cette démarche est en rupture totale avec les notions de progrès, de développement, de transmission, de commencement, de table rase – exactement comme nous le disions plus tôt des images fantômes restantes –, à savoir avec ce qui constitue les notions essentielles à l'écriture d'un récit historique raisonné. Aby Warburg amène à voir autrement le présent, le temps que l'on habite, parce qu'il met à mal le *zeitgeist*, ce supposé « esprit du temps ». En effet, la survivance démontre que ce n'est pas parce que l'on vit à la même époque que l'on pense nécessairement dans le même temps. Avec Aby Warburg, l'anachronisme n'est plus la faute, l'erreur que l'historien doit éviter – toute comme l'image fantôme n'est plus l'erreur que le sérigraphe doit éviter –, mais il devient nécessaire pour comprendre l'Histoire. Parce que celle-ci ne s'écrit pas selon une progression limpide, séquencée par des étapes logiques, mais selon un subtil et complexe jeu d'allers-retours fonctionnant « par strates, blocs hybrides, rhizomes, complexités spécifiques, retours souvent inattendus et buts toujours

déjoués. »[211] Après tout, être historien, cela ne consiste-t-il pas plus à établir des liens entre les passés et le présent, à comprendre les sédimentations et les glissements de terrain qui ont abouti aux formes étudiées, à ressentir le vertige du présent et de ses fondations, qu'à circonscrire des périodes hermétiques ? C'est précisément ce que traduit le système de classification organique de la KBW, par lequel Aby Warburg refuse la logique de l'alphabétisme ou de la chronologie.

Pour comprendre ce qui conduit Aby Warburg à travailler de la sorte, il faut savoir que ce dernier part d'un principe fort qui veut que les images ne soient pas figées en un temps ou en un territoire, mais soient en mouvement, qu'elles traversent les temps. Ainsi, avec *Mnémosyne*, repère-t-il des survivances qui opèrent une dé-territorialisation de l'image et du temps : le temps de l'image est ainsi déconnecté de celui de l'Histoire. Autrement dit, le mouvement de l'image est indépendant du mouvement de l'Histoire. La question du mouvement est particulièrement importante chez Aby Warburg, comme le démontrent plusieurs planches de l'atlas *Mnémosyne*. Citons notamment la planche 45 qui s'intéresse aux « Superlatifs du langage gestuel »[212], la planche 60 qui se penche sur les « Festivités dans les cours du Nord »[213], ou encore la planche 70, consacrée au « pathétique baroque dans les scènes d'enlèvement »[214]. Ainsi, quand Aby Warburg s'intéresse aux vêtements, c'est parce que ceux-ci sont animés d'un mouvement; quand il s'intéresse au corps, c'est parce que celui-ci est animé d'une énergie. Tout comme avec sa bibliothèque, avec laquelle il crée des liens, *Mnémosyne* crée des liens pour, cette fois, mettre en mouvement. Autrement dit, le *Pathosformel* est toujours animé d'un mouvement, d'une impulsion. Ce mouvement propre aux images qu'Aby Warburg entend ainsi faire émerger, c'est celui de la « survivance », qui se définit par son usage de sauts et de latences – c'est-à-dire qu'il est anachronique –, de hantises et de « revenances des formes »[215] – c'est-à-dire qu'il est fantomal –, de refoulé et d'inconscient – c'est-à-dire qu'il est mémoriel.

Avec l'atlas *Mnémosyne*, Aby Warburg a donc démontré par l'iconographie le mouvement des images dans le temps. Et ce mouvement ne manque pas de faire un singulier écho aux « images-fantômes *résurgentes* » qui nous concernent ici, puisqu'elles aussi fonctionnent par latence – resurgissant bien longtemps après leur impression –, par hantise – surprenant le sérigraphe qui ne s'attendait pas à une telle résurgence –, et par le refoulé – parasitant une nouvelle impression par une précédente. Autrement dit, le mouvement de l'« image-fantôme *résurgente* » sur mon écran de sérigraphie n'est donc pas une apparition magique ou une simple erreur d'impression, mais il se révèle, à la lumière de cette brève étude de l'œuvre d'Aby Warburg, le mouvement de toute image dans l'Histoire ; l'« image-fantôme *résurgente* » est le devenir de toute image dans l'Histoire. Les « images-fantômes *résurgentes* » sont le lieu d'un tourbillon de temps, elles sont battues par d'incessants allers-retours anachroniques laissant

[211] Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante, op. cit.*, p. 27.
[212] Aby Moritz WARBURG et Roland RECHT, *L'Atlas Mnémosyne, op. cit.*, p. 138.
[213] *Ibid.*, p. 167.
[214] *Ibid.*, p. 171.
[215] Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante, op. cit.*, p. 28.

entrevoir de manière latente, inconsciente et refoulée, ne serait-ce que de manière infime, les traces primitives de la généalogie de l'écran de sérigraphie.

Pour conclure, j'ajouterai que, malgré la critique qui en a démontré les limites scientifiques[216], l'atlas *Mnémosyne* a conquis un statut quasi-mythique. Si bien qu'il n'a pas seulement identifié des formes et des signes qui ont traversé le temps, mais il a, paradoxalement, lui-même traversé le temps. Aujourd'hui, nombre d'artistes et de commissaires d'exposition produisent des œuvres et des expositions qui prennent à leur tour la forme de compositions de documents[217]. Pour un sérigraphe comme moi, c'est d'autant plus troublant que je ne peux m'empêcher de voir en mes écrans de sérigraphie comme une survivance des panneaux de l'atlas *Mnémosyne*. En effet, juste après l'étape de dépouillage d'un écran, au moment où se révèlent les images insolées, l'écran de sérigraphie présente une ou plusieurs images réparties sur une bonne partie de sa surface. Ces compositions répondent avant tout aux besoins techniques de l'imprimeur pour qui l'objectif est de répartir les images tout en laissant une marge entre chacune d'entre elles et en évitant de se rapprocher du bord de l'écran, car la tension y est plus élevée – c'est cette étape qui est documentée sur la photographie ci-après. Les compositions d'images sur l'écran de sérigraphie répondent donc à un souci technique là où les compositions d'images de l'atlas *Mnémosyne* répondent à un propos scientifique, mais dans les deux cas, il s'agit de compositions où le souci esthétique n'est pas primordial. Sur la photographie qui suit, ce rapprochement entre l'écran de sérigraphie et l'atlas *Mnémosyne* est d'autant plus évident que, dans les deux cas, la composition des photographies est la même : on se trouve devant une image documentant une composition d'images réunies temporairement sur un support que la photographie va fixer et autour de laquelle on trouve des indices de l'environnement – en l'occurrence une bibliothèque pour l'atlas, et un atelier de sérigraphie pour l'écran de sérigraphie. On croirait voir revivre, sous les traits d'un écran de sérigraphie, l'atlas *Mnémosyne*. Voilà peut-être, justement, ce qui fait toute la force de l'historien : chez lui, tout est affaire de fantôme et Aby Warburg ne cesse à jamais de nous hanter.

[216] Il a été démontré par l'étude du journal de bord d'Aby Warburg, combien celui-ci a éprouvé de difficultés à fixer définitivement les planches de l'atlas et ce, jusqu'au jour de sa mort. Nous sommes donc en droit de nous demander si *Mnémosyne* aurait jamais eu une fin. Aby Moritz WARBURG et Roland RECHT, *L'Atlas Mnémosyne*, *op. cit.*, p. 35.
[217] L'exposition *Histoire de fantômes pour grandes personnes* de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, à l'automne 2012 au Fresnoy en est évidemment un exemple, puisqu'elle reprend ouvertement le principe de l'atlas *Mnémosyne*.

[Figure 31] Léo Coquet, 2015, photographie documentaire d'une session d'impression, Atelier pour l'estampe et la typographie des Lilas, Léo Coquet

3. Les images-constellations, la matérialisation du concept d'hétérochronie

Enfin, avec ce troisième et dernier sous-chapitre, je voudrais revenir sur une autre particularité de la pratique de l'impression qui m'a, elle aussi, amené à mieux penser le temps. Il s'agit d'un ustensile que l'on retrouve dans les imprimeries en général, et plus particulièrement dans les ateliers de sérigraphie : je veux parler des macules. Les macules sont des feuilles de passes, ou feuilles de brouillon, qui servent notamment aux imprimeurs pour tester l'impression. Ainsi, de nombreux sérigraphes commencent-ils d'abord à imprimer sur des macules pour vérifier que l'image s'imprime correctement, avant d'imprimer sur le support désiré, ce qui leur évite de prendre le risque d'imprimer une image ratée et de gâcher un support. Les macules servent également à caler une image. Après avoir imprimé sur les macules l'image souhaitée, le sérigraphe prend ses repères afin de placer correctement les feuilles de

papier pour la suite du processus d'impression. Pour l'impression mécanisée de la sérigraphie ou pour l'impression en *offset*, les macules servent également à caler correctement les écrans et les machines afin que le papier soit pressé régulièrement sur l'ensemble de l'image imprimée et que l'encrage soit correct. Enfin, elles sont également utiles aux sérigraphes pendant le nettoyage des écrans. En effet, lorsqu'un écran a été utilisé pour imprimer une image et doit être nettoyé de l'excès d'encre sans être déplacé de la table d'impression, les macules protègent la table d'impression pendant le processus de nettoyage. Elles sont réutilisées pendant plusieurs sessions d'impression, si bien qu'elles présentent des couches et des couches d'encre dont les compositions formelles sont uniquement dues au hasard. C'est pourquoi les macules sont toujours à portée des imprimeurs pendant les sessions d'impression et restent donc à l'atelier, à la différence des tirages qui, eux, sont ensuite exposés, distribués ou vendus. Ce sont des rebus utiles au travers desquels se lit toute l'activité des imprimeries.

Les macules sont aux imprimeurs ce que les palimpsestes étaient aux moines copistes. Le terme palimpseste désigne des supports d'écriture dont la particularité tient au fait qu'un texte inscrit à leur surface a été effacé pour faire place à un second. On trouve tout particulièrement des exemples de palimpsestes sur parchemin datant du Moyen Âge, car le parchemin, support rare et coûteux, permettait d'effacer un texte pour s'en servir à nouveau ; les copistes s'évitaient ainsi des coûts importants. Macules et palimpsestes ont donc en commun l'usage du papier et la bi-dimensionnalité, bien que le terme ait, depuis, été utilisé pour de nombreux autres médiums[218]. La réécriture, la superposition, la surimpression est telle sur certains palimpsestes, lorsque le procédé a été répété jusqu'au point de rupture, que les textes qui y sont déposés sont à la lisière de la lisibilité. Ces palimpsestes dessinent des réseaux de marques et de traces résiduelles des précédents effacements qui saturent tout à fait le support et ne permettent plus une lecture confortable du texte. On trouve ainsi des palimpsestes où la densité de textes est telle entre le nouveau texte et les traces restantes des précédents, que l'ensemble finit par former un magma indéchiffrable. À tel point qu'une partie des textes des palimpsestes, et des images des macules, disparaissent, s'effacent, par recouvrement[219], selon le principe que Maurice Fréchuret a consigné dans son essai *Effacer, Paradoxe d'un geste artistique*, comme étant le « recouvrement

[218] Le terme « palimpseste » est également employé en littérature ainsi qu'en architecture. En littérature, ce dernier désigne les relations qu'entretient un texte avec d'autres. Ce principe est également appelé la transtextualité. La transtextualité est un concept littéraire de Gérard Genette, qu'il a développé dans son essai *Palimpsestes : la littérature au second degré*. La transtextualité regroupe un ensemble de figures de styles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité, l'hypertextualité. En architecture, le palimpseste désigne un bâtiment ayant été modifié à de nombreuses reprises au fil du temps. Voir Gérard GENETTE, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1982.

[219] Pour être toute à fait rigoureux, il faudrait dire que le palimpseste, lui, relève d'un double mode d'effacement. En effet, un palimpseste réunit à la fois le mode « ablatif » de l'effacement, c'est-à-dire que quelque chose a été enlevé, effacé, et le mode du « recouvrement neutralisant » de l'effacement, c'est-à-dire que quelque chose recouvre pour effacer ce qu'il y a en-dessous. Le procédé du palimpseste diffère donc de celui des macules, mais force est de constater que ces deux processus font émerger un magma relativement semblable de temporalités disséminées sur un support.

neutralisant »[220]. On l'aura donc compris, le palimpseste partage donc avec la macule ce principe de saturation de l'information, à la croisée entre l'archivage et l'effacement.

C'est précisément ce curieux statut d'archives informelles et officieuses des ateliers qu'occupent les macules qui nous a poussé, avec ExposerPublier, à nous en emparer à l'occasion de *Pratiques Documentées #1*, un workshop que nous avons organisé à la Haute École des Arts du Rhin (HEAR) à Strasbourg en mars 2017. Ce workshop faisait suite à une première invitation adressée en 2016 par Ju-Young Kim, responsable de l'atelier Livre de la HEAR, à venir présenter, le temps d'une journée, notre travail au sein du collectif ExposerPublier aux élèves de l'école puis, dans un second temps, à participer à une séance critique de présentation du travail des étudiants de l'atelier Livre, allant de la 2ème à la 5ème année. Un an après cette première rencontre, Ju-Young Kim nous a donc invités une seconde fois, mais cette fois-ci pour animer un workshop de trois jours. Ce workshop, nous l'avons orienté autour d'une forme qui fait partie de notre vocabulaire esthétique depuis le début de la création du collectif : la grille. Ce qui nous intéresse particulièrement avec la grille, c'est d'abord son caractère interdisciplinaire : elle est aussi bien utilisée par les graphistes que les architectes, les chorégraphes et les artistes. Ce qui fait évidemment écho à l'interdisciplinarité au sein du collectif entre nos différentes pratiques et sensibilités. La grille nous amène également à transposer le livre et l'imprimé dans l'espace, puisqu'elle nous permet de passer du graphisme à l'architecture, de la chorégraphie aux arts visuels. Cette transposition, cette transition, se trouve aussi au cœur des recherches du collectif. Mais la grille symbolise aussi notre rapport protocolaire et documentaire à la création, qui dénote une appétence non dissimulée pour l'art minimal et conceptuel, notamment pour les principes de production d'objets multiples et en série. On verra par la suite comment ces diverses influences se retrouvent dans notre proposition.

Avec *Pratiques Documentées #1*, nous avons invité les étudiants à travailler en collectif et à expérimenter avec nous des méthodes alternatives de documentation en direct, avec comme objectif de publier une édition à l'issue des trois jours de workshop. De la même manière que pour *Table as a curator / Autour de la table #2 — Printpress / Table de sérigraphie* où nous documentions l'exposition elle-même, pour *Pratiques Documentées #1*, nous avons documenté le workshop. Nous disposions de deux salles de l'école : une salle d'exposition et une salle de cours. La veille du premier jour du workshop, nous avons tracé une grille sur le sol de la salle d'exposition à l'aide de ruban adhésif noir. Cette salle a été notre salle de jeux. La seconde salle a, quant à elle, servi de coulisses : nous y déposions nos affaires et préparions les activités de la journée. Nous avons divisé la classe en deux groupes de cinq étudiants. Pendant les matinées et le début d'après-midi des deux premiers jours du workshop, nous animions des exercices collectifs physiques d'occupation et de déplacements dans l'espace à partir de protocoles simples. La fin d'après-midi des deux premières journées, nous l'avons passée à l'atelier de sérigraphie, à imprimer les traces collectées pendant les actions. Le dernier jour du workshop fut, lui,

[220] Maurice FRECHURET, *Effacer, op. cit.*, p. 137.

consacré au bouclage de l'édition du workshop et à la préparation de l'exposition. Le premier jour, les exercices portaient sur l'occupation des cases vides de la grille posée au sol afin de dessiner des formes à la manière des pixels sur un écran ou d'une trame sur un écran de sérigraphie. Le deuxième jour, les exercices portaient sur le déplacement dans l'espace en utilisant les intersections de la grille comme coordonnées vectorielles. Avant le début de chaque action, une personne de chaque groupe était nommée par son groupe pour documenter les actions du début de journée.

L'ensemble de la documentation du workshop a été réalisé sur des feuilles de Rhodoïd de format 40 x 60 cm de façon à les utiliser directement comme typons en sérigraphie, sans passer par l'ordinateur ou la photocopieuse. Ces feuilles étant souples, et la documentation des exercices se faisant en direct dans la salle de jeux où il n'y avait aucune table, nous avions également préparé quatre plaques de Plexiglass transparentes qui ont servi de tablettes portatives, aidant à la prise de note sur les feuilles de Rhodoïd. Ces dernières étaient donc placées sur les plaques de Plexiglass et maintenues par des pinces métalliques. Chaque groupe disposait de deux plaques de Plexiglass et d'une quantité illimitée de feuilles de Rhodoïd. Sur une des deux plaques de Plexiglass avait été gravée au laser une grille, comme on peut le voir sur l'image qui suit, tandis qu'avec un scotch fin, avaient été grossièrement tracés les contours de la salle de jeux. Ainsi, nous disposions d'une vue du dessus de la salle de jeux qui allait nous permettre de schématiser l'espace et les actions plus aisément en utilisant la grille posée au sol comme d'un repère dans l'espace.

[Figure 32] ExposerPublier, *Pratiques Documentées #1*, 2017, photographie documentaire du workshop, Haute École des Arts du Rhin, ExposerPublier

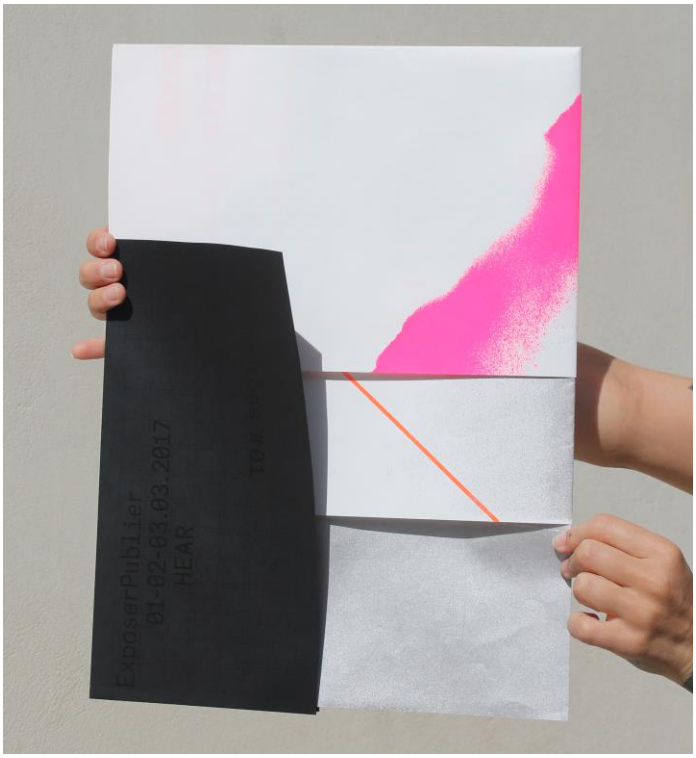
Pour documenter les actions du premier jour, qui consistaient en la création de formes par l'occupation de positions dans la grille, nous avions découpé en carrés des morceaux d'adhésif de couleur noire au format des carrés de la grille posée au sol de la salle de jeux – environ 50 x 50 cm –, afin que les étudiants les déposent au sol ; nous en avions également découpé au format de la grille tracée au laser sur la plaque de Plexiglass – 2 x 2 cm. Ainsi, les étudiants pouvaient documenter à la fois en grandeur réelle et sur les Rhodoïds leur occupation de l'espace. Pour documenter les actions du deuxième jour, qui consistaient en des déplacements dans les espaces en partant des intersections de la grille, les étudiants utilisaient du fil noir qu'ils tendaient à mesure qu'ils se déplaçaient, en traçant les déplacements au ruban adhésif fin noir ou au marqueur noir sur les feuilles de Rhodoïd. En plus de cette documentation schématique et de la prise de notes écrites, les étudiants responsables de la documentation pouvaient également capter des traces que nous désignions comme « à échelle 1 ». Nous entendions par-là, la captation sur les Rhodoïds de traces des outils utilisés dans l'espace. Cela a donné, pour les actions du premier jour, le collage des carrés adhésifs de 50 x 50 cm sur des Rhodoïds, et le deuxième jour, en utilisant une bombe aérosol de peinture noire, la captation des croisements des fils dans l'espace. Au terme des deux jours d'expérimentations, nous disposions d'une bonne quarantaine de feuilles de Rhodoïd présentant des schémas, des notes et des traces.

[Figure 33] ExposerPublier, *Pratiques Documentées #1*, 2017, photographie documentaire du workshop, Haute École des Arts du Rhin, ExposerPublier

À la fin de chacune des deux sessions d'exercices, nous faisions le point sur les documents générés, puis nous passions à l'atelier de sérigraphie pour préparer les écrans. Après l'étape d'enduction des écrans avec de l'émulsion, puis celle du séchage, nous insolions les écrans avec les feuilles de Rhodoïds produites le jour-même. Nous disposions pour ce workshop de plusieurs écrans de sérigraphie que l'école avait généreusement mis à disposition, ainsi que de deux tables d'impression réservées pour les trois jours de workshop. Nous avions également commandé une ramette de 100 feuilles blanches. Les étudiants se sont organisés en deux groupes sur chacune des deux tables. Chaque étudiant occupait un poste : préparation des écrans, préparation de l'encre, tirage, calage des feuilles, rangement des feuilles dans le rack de séchage. La composition dans les formats était libre, ce qui veut dire que nous n'imprimions pas les images au même endroit de la feuille en utilisant des repères, mais au contraire,

nous incitions les étudiants à travailler de façon relativement aléatoire. Les couleurs ont également été choisies collectivement par l'ensemble des étudiants des deux tables avant que commence l'impression.

À la fin de la première session d'impression, le soir du premier jour de workshop, nous avions imprimé les images générées ce jour-là sur une bonne partie des feuilles de la ramette, et nous avions laissé à dessein des feuilles vierges. Sur certaines feuilles, nous avions commencé à sur-imprimer des images en passant les écrans d'une table à l'autre. Ainsi, l'écran d'une table était utilisé pour imprimer sur les tirages obtenus avec l'autre écran de sérigraphie, et vice versa. Le lendemain, pour la seconde session d'impression, nous avons insolé de nouveaux écrans, de façon à conserver intacts les écrans utilisés la veille. Avec ces nouveaux écrans, nous avons repris le même travail de composition aléatoire. Cette fois-ci en revanche, nous n'imprimions pas que sur des feuilles vierges, mais aussi sur des feuilles déjà imprimées d'un ou deux passages. Le soir du deuxième jour, l'ensemble des feuilles étaient donc imprimées d'au moins une couleur, et certaines étaient déjà recouvertes de plusieurs passages. Le matin du troisième et dernier jour du workshop, nous disposions des écrans du premier jour et des écrans du deuxième jour. Nous avons choisi les feuilles qui étaient restées relativement vides, puis nous avons continué à imprimer sur ces dernières avec les écrans du premier et du deuxième jour sans distinction, de manière à ce que toutes les feuilles présentent chacune une composition différente. Ce principe d'impression était donc guidé par trois points primordiaux : la surimpression, le caractère aléatoire et la reproduction de différence. Ce sont ces trois points qui font que je rapproche ces tirages de véritables macules. Et si nous avons choisi de réaliser de telles macules, c'est parce que celles-ci sont des archives documentant l'activité d'un atelier, or l'édition du workshop *Pratiques Documentées #1* est une archive qui restitue les traces de nos activités en mode collectif.



[Figure 34] ExposerPublier, *Pratiques Documentées #1*, 2017,
photographie documentaire de l'édition du workshop, ExposerPublier

Cette manière de travailler l'impression en sérigraphie s'affranchit ainsi des codes régissant la reproduction de multiples. Nous ne sommes bien sûr pas les seuls à expérimenter hors des sentiers battus et il est impossible d'établir une liste exhaustive des artistes qui emploient la sérigraphie de façon détournée. Je citerai parmi eux le duo d'artistes Gfeller + Hellsgård, composé de Christian Gfeller, de nationalité française – qui se trouve justement être un ancien étudiant de la Haute École des Arts du Rhin –, et d'Anna Hellsgård, de nationalité suédoise. Ces deux artistes travaillent ensemble depuis 2001 et se sont récemment basés à Pantin, après avoir séjourné à Bordeaux, puis à Berlin où ils avaient ouvert un lieu nommé *Re:Surgo!* dans lequel ils vendaient leurs publications ainsi que celles d'artistes et de musiciens invités. Leur pratique est donc multiple : ils sont artistes, commissaires, éditeurs, musiciens, et ils produisent aussi bien des livres d'artistes que des sérigraphies monumentales pour des œuvres *in situ*, ils produisent des sculptures, des fanzines, des sérigraphies sur bois, sur toile et organisent des concerts. Leur pratique de la sérigraphie est extrêmement personnelle, elle est basée sur l'expérimentation, et tous deux partagent un esprit *Do It Yourself*. Une des particularités de leur pratique de la sérigraphie qui retient tout particulièrement mon attention est leur utilisation très décomplexée de l'outil. Ils interagissent de multiples manières avec l'écran de sérigraphie, c'est-à-dire qu'ils ne passent pas nécessairement par la création d'un typon, puis par la phase d'insolation. Chez eux, la sérigraphie se pratique de manière très directe, c'est-à-dire qu'avec un simple morceau de scotch directement collé sur l'écran, ils forment des motifs abstraits et graphiques tout en utilisant un minimum de moyens. Ce

principe était justement au cœur de notre démarche pour *Pratiques Documentées #1,* puisque nous avions posé comme principe de ne pas utiliser l'ordinateur pendant le workshop afin d'être toujours en interaction collectivement avec les étudiants. Bien que nous utilisions l'intermédiaire des feuilles de Rhodoïd et de l'insolation, sur *Pratiques Documentées #1,* les étudiants utilisaient eux aussi des matériaux bruts pour produire leur images.

Une autre particularité de la pratique de Gfeller + Hellsgård qui se trouve également au cœur de l'édition de *Pratiques Documentées #1* – outre l'utilisation d'un panel de couleurs fluorescentes –, tient à leur utilisation de la sérigraphie pour produire des monotypes. Les sérigraphies qu'ils impriment sur papier, sur toile ou sur bois, et qui, pour certaines, finissent par composer leurs livres d'artistes, sont des pièces uniques, exactement comme ce fut le cas avec *Pratiques Documentées #1*. Pour produire de telles impressions, nous avons, à l'image, je l'imagine de Gfeller + Hellsgård, utilisé un ou plusieurs de ces mécanismes : imprimer une image avec différentes encres, imprimer une image en monochrome et en *split fountain*[221], soit parce qu'ils décadrent et recadrent leurs images pendant la session d'impression, soit parce qu'ils exploitent des accidents d'impression qu'il serait vain de vouloir reproduire. Notons en revanche que la partie strictement éditoriale de leur pratique fonctionne sur le principe du multiple. Si imprimer en sérigraphie pour tirer des monotypes peut paraître paradoxal de prime abord puisque la sérigraphie est une technique pensée, avant tout, pour produire du multiple, il se trouve qu'en réalité, la sérigraphie est particulièrement pratique pour imprimer des monotypes en série. Il s'agit donc moins de nier l'identité de la sérigraphie que de s'en approprier les propriétés et de les détourner à son avantage.

S'il pourrait sembler péjoratif de dire du travail du duo qu'il est un vaste corpus de macules, il n'empêche qu'aux yeux d'un sérigraphe comme moi, l'utilisation conjuguée de l'erreur, de la surimpression, de la saturation des couleurs et du *all-over*, me rappellent inévitablement l'esthétique des macules. Je pense même qu'avec leurs impressions en sérigraphie, Gfeller + Hellsgård cherchent volontairement à s'approprier l'esthétique des macules et à en détourner les tenants et les aboutissants[222]. C'est là un autre point commun entre la pratique du duo et l'édition de *Pratiques Documentées #1* : le fait que l'un comme l'autre empruntent une démarche autoréflexive vis-à-vis de ses propres outils. Que ce soit dans le travail du duo ou dans le corpus de posters produit lors de *Pratiques Documentées #1*, je vois en effet avant tout ces tirages comme l'aboutissement d'une pratique d'imprimeur, la matérialisation d'innombrables heures passées à l'atelier à se questionner sur cet environnement

[221] En sérigraphie, l'expression anglaise *split fountain* désigne une certaine manière de répartir plusieurs encres sur l'écran afin d'imprimer en une seule fois les différentes couleurs et d'obtenir ainsi un dégradé. Ce procédé est justement employé pour le livre d'artiste de Gfeller + Hellsgård illustré ci-après. En effet, sur la page de droite du livre, on remarque, en arrière-plan, un dégradé de couleur passant du bleu au rose puis du rose au jaune. Il s'agit d'une impression en *split fountain* avec trois couleurs.

[222] Rencontrés sur le salon Anti-Aufklärung à Paris en 2018, Christian Gfeller et Anna Hellsgård ont confirmé cette hypothèse en me confiant que les macules en sérigraphie sont une des références de leur travail.

particulier et ce qui l'habite, et j'y vois, pour finir, l'œuvre d'artistes-imprimeurs dont l'ambition est de déconstruire le processus même de la sérigraphie.

[Figure 35] Gfeller + Hellsgård, *Sans titre*, 2017, livre d'artiste, pièce unique,
capture d'écran de la vidéo de présentation de l'édition présentée sur le site internet du duo, URL en biblio.

Dans un registre bien moins coloré que celui de Gfeller + Hellsgård, je voudrais à présent revenir sur le travail d'un autre artiste qui utilise la sérigraphie : je veux parler ici de Christopher Wool. Nous verrons que chez ce dernier également, on trouve des prolongements au principe mis en place avec ExposerPublier pour l'édition *Pratiques Documentées #1*. En effet, une grande partie du travail de cet artiste consiste en la production de toiles qui ressemblent à s'y méprendre à de grandes macules. Pour désigner précisément ce qui, chez cet artiste, relève de la macule, il faut procéder par élimination puisque Christopher Wool ne donne pas de titres à ces œuvres ni à ses séries. Ainsi, peut-on diviser l'œuvre de Christopher Wool en trois séries : les peintures de motifs abstraits ou floraux, les peintures de mots et les toiles mêlant la peinture-émail, la peinture aérosol et la sérigraphie. C'est de cette dernière série que je souhaite parler. Je regroupe avec cette série des toiles du début des années 2000 et des toiles plus récentes. Dans l'ensemble de cette série, particulièrement conséquente, l'artiste montre, de diverses manières, des taches. En effet, les toiles sont une immense collection de ratures, de flaques, de gribouillages, de traces, de saletés, de souillures. On pourrait encore subdiviser cette série en trois séries : certaines toiles se rapprochent d'une image d'un mur tagué lorsqu'elles font apparaître des lignes, ou plutôt des gribouillages, tracées à la peinture aérosol, d'autres font penser aux vitres passées à la chaux lorsqu'un local est en travaux, et d'autres, enfin, reprennent littéralement l'esthétique de la tâche. Dans

certaines toiles, Christopher Wool mélange tous ces motifs et l'on se trouve alors devant des toiles extrêmement complexes. Ainsi les toiles de cette série sont-elles les macules de sa propre pratique de peintre.

Mais le rapport entre les peintures de Christopher Wool et l'édition du workshop *Pratiques Documentées #1*, se situe d'avantage dans la curieuse utilisation de la sérigraphie que pratique l'artiste, qu'il emploie afin de reprendre des parties de ses anciennes toiles dans de nouvelles. C'est précisément ce protocole qui fait du travail de Christopher Wool une œuvre si particulière à mes yeux, car il perturbe littéralement toute la temporalité de sa peinture. Pour le comprendre, reprenons depuis le début : lorsqu'il entame une série, Christopher Wool trace à la main des formes. Sur ses toiles apparaissent alors des traces qui appartiennent à des répertoires de traces que l'artiste a répertoriées. Il répète librement ce motif sur plusieurs toiles. À un certain point, l'artiste arrête de peindre, documente ses toiles, puis les reproduit sur de nouvelles toiles à l'aide de la sérigraphie. Des traces de peintures apparaissent alors qui, cette fois-ci, ne sont pas physiquement réelles, mais reproduites. L'on devine alors que Christopher Wool a vraisemblablement photographié ses précédentes peintures dans son atelier pour ensuite reproduire des fragments, des éclaboussures, des taches, en version agrandie. Parfois, le tableau présente, en plus de cette reproduction d'une trace ou d'une tache, de véritables traces de peinture que l'artiste a posée en ailleurs-plan ou en superposition. On se trouve alors devant une seule et même toile qui présente à la fois des traces de « peinture peinte » dirons-nous, et des traces de « peinture imprimée ». La confusion est telle, sur certains tableaux, entre la « peinture peinte » et la « peinture imprimée » qu'il devient difficile de les distinguer, même si généralement la sérigraphie est repérable du fait que, pour imprimer ses toiles qui sont de dimensions relativement importantes, Christopher Wool imprime les images à l'aide de quatre écrans, ce qui laisse apparaître des raccords au milieu de la toile. En répétant ce processus à de multiples reprises, sur différents tableaux, puis, progressivement, en reproduisant non plus des fragments de ses toiles, mais des toiles entières, l'œuvre de Christopher Wool devient de plus en plus labyrinthique. On retrouvera alors le même gribouillage, la même éclaboussure, sur plusieurs toiles, mais chaque toile n'en sera pas moins unique. À chaque fois, il y a ce même décalage entre les gribouillis et les éclaboussures qui sont des formes organiques et aléatoires, et leur reproduction imprimée en sérigraphie, où ces traces perdent leur rapport expressif et sont déshumanisées : le geste, libre, de la peinture à l'aérosol est devenu un spectre.

[Figure 36] Christopher Wool, *ILLUMInations*, 2011, vue d'exposition, Biennale de Venise

À mesure que l'artiste avance dans cette série, les toiles deviennent de complexes entrelacements de temps où les traces maintes fois reproduites se superposent dans un processus qui semble sans fin puisque chaque nouvelle toile devient l'objet de la suivante : « Lorsque la copie est copiée, elle devient plus originale et quelque chose finit par émerger, quelque chose qui est comme l'âme de la machine. Le processus lui-même est le tableau. »[223] Il y a, dans les toiles de Christopher Wool, comme une synthèse de tout ce que nous avons vu jusqu'ici. Il y a une écriture du temps qui joue elle aussi avec une forme de résurgence des toiles précédentes, comme nous l'évoquions au sujet des images fantômes un peu plus tôt : « La divagation a maintenant divorcé d'elle-même, de sa propre situation de divagation, afin maintenant de divaguer de façon détendue (médiatique), non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps et même entre les œuvres. »[224] C'est-à-dire que l'œuvre de Christopher Wool n'a de cesse de faire voyager des formes tracées nonchalamment sur une surface dans le temps et à travers des distorsions infinies que l'artiste maîtrise parfaitement. Il y a aussi quelque chose de l'ordre d'une forme de *restance*, comme nous l'évoquions également plus haut, qui se rapprocherait du larsen graphique, un écho labyrinthique corrompu, comme si les traces, par un effet de boule de neige, s'amplifiaient et se multipliaient à mesure qu'elles se généraient elles-mêmes pour se distordre : « Nous analysons habituellement les conséquences de la chaîne de transmission comme quelque chose

[223] Eric BANKS, Ann GOLDSTEIN, Richard HELL, Jim LEWIS, Glenn O'BRIEN et Anne PONTEGNIE, *Christopher Wool*, Köln, Allemagne, Taschen, 2012, p. 29.
[224] John CORBETT, Fabrice HERGOTT et John KELSEY, *Christopher Wool*, Berlin, Allemagne & Paris, France, Holzwarth Publications & Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2012.

de négatif comme une "perte en ligne". Pour Wool, ce processus n'est pas une perte mais un gain. »[225] Ce principe rejoint notre choix, pendant les sessions de *Pratiques Documentées #1*, de conserver des écrans ayant servi à imprimer lors de la première session d'impression pour s'en servir lors de la deuxième session d'impression. Il avait pour objectif de mêler les temporalités, de ne pas simplement avoir des compositions avec les images captées lors de la deuxième journée du workshop superposées aux images captées et imprimées lors de la première journée. Il me semble que lorsque l'on se place devant chaque toile, devant chaque macule, il se dégage du résultat de ces processus quelque chose qui nous n'avons pour l'instant qu'effleurer. Ce concept qui manque et qui me semble être tout à fait approprié pour parler des toiles de Christopher Wool, de Gfeller + Hellsgård, de l'édition de *Pratiques Documentées #1* et des macules en général, est celui d'« hétérochronie ».

Ce concept dérive de *Qu'est-ce que le contemporain ?*[226], l'essai de Giorgio Agamben dans lequel l'auteur décrit la contemporanéité en utilisant l'image de la constellation. Selon lui, être contemporain, ce n'est pas être dans le présent, mais c'est être légèrement en décalage. Pour expliciter son propos, l'auteur utilise l'image de la constellation. La réalité physique et concrète de la constellation, ou plus simplement du ciel étoilé la nuit, c'est que la lumière que nous percevons est du passé. En effet, la lumière qui a réussi à parvenir jusqu'à nous après un long périple à travers l'espace date d'une époque lointaine. Si bien que les étoiles que l'on voit scintiller aujourd'hui pourraient bien déjà avoir disparu. Ainsi, plus on regarde loin dans le ciel étoilé, plus on remonte dans le passé. C'est ce principe physique que Mark Geffriaud a exploité pour sa récente exposition au Plateau du Fonds Région d'Art Contemporain d'Île-de-France, *Deux mille quinze*, qui donnait à voir une vidéo portant le même nom que l'exposition et montrant notamment de mystérieux plans du chantier du prochain télescope censé devenir le plus performant du monde. Il sera situé dans le désert d'Atacama au Chili, un des sites les plus propices à l'implantation de télescopes et, lorsqu'il sera en opération, le *Cerro Chajnantor Atacama Telescope-prime*, c'est son nom, permettra de voir si loin dans l'espace – et donc si loin dans le passé – , que l'objectif des scientifiques est ni plus ni moins de se rapprocher du *Big Bang*. L'habileté de l'œuvre de Mark Geffriaud consistait à nous confronter à des images du télescope en chantier : nous regardions un lieu qui, dans le futur, nous permettra de voir très loin dans le passé.

[225] Eric BANKS, Ann GOLDSTEIN, Richard HELL, Jim LEWIS, Glenn O'BRIEN et Anne PONTÉGNIE, *Christopher Wool*, *op. cit.*, p. 29.
[226] Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Maxime ROVERE (trad.), Paris, France, Éditions Payot & Rivages, 2008.

[Figure 37] Mark Geffriaud, *Deux mille quinze*, 2017, film synchronisé de 29 minutes, bande sonore de 22 minutes, obturateur motorisé, édition de 2 (+1 A.P.), vue de l'exposition *Deux mille quinze*, FRAC Île-de-France, Le Plateau, Martin Argyroglo

Ces quelques précisions astronomiques apportées, revenons à présent à l'essai de Giorgio Agamben. L'auteur utilise donc l'image de la constellation pour définir ce qui est contemporain. Mais on comprend bien ici que ce qui est contemporain dans une constellation ne peut donc pas être, en toute logique, la lumière, puisque, comme nous venons de le démontrer, celle-ci est une image du passé. Alors, être contemporain, c'est d'avantage se situer dans le noir, là où, bientôt, la lumière frappera. Autrement dit, ce qui est contemporain, en astronomie, n'est pas encore visible. Cette description de la contemporanéité frappe par sa justesse, puisqu'elle donne à comprendre qu'être contemporain, c'est précisément avancer à vue, dans le noir, sans repères. Au-delà du parallèle astronomique, cela peut s'étendre finalement à toute exploration, à toute découverte, où l'on avance dans le noir, dans le doute.

Mais ce qui m'intéresse est ailleurs. C'est une vue plus générale. Reprenons une nouvelle fois l'image qu'emploie Giorgio Agamben, la constellation. Imaginons un instant que nous photographions un ciel étoilé. Qu'obtiendrions-nous? Pas un instantané, comme lorsque l'on regarde notre environnement proche, puisque les étoiles que l'on voit scintiller nous renvoient une image du passé. Non, nous obtiendrions davantage un ensemble de points lumineux qui proviennent du passé. Mais cela n'est pas tout à fait correct. Pour être précis, il faudrait dire que nous obtiendrions un ensemble de points lumineux qui proviennent de passés – non pas d'un passé global, général, unique, mais de plusieurs passés, multiples, différents, variés. Autrement dit, un ciel étoilé, ou une constellation, nous montre un

ensemble de temporalités hétérogènes, car chaque étoile dont nous percevons la lumière est plus ou moins éloignée de nous, si bien que la lumière que l'on perçoit de ces dernières date nécessairement d'époques différentes. En regardant les étoiles, on ne regarde pas le passé, mais bien plutôt *des* passés.

Dans son dernier essai nommé *L'Exforme*, Nicolas Bourriaud, poursuivant la description d'une constellation faite par Giorgio Agamben, explique que « la lumière visible [d'une étoile] n'est qu'un reste, et en la regardant nous contemplons du temps, plus que de l'espace. »[227] Il explique en ce sens qu'une constellation est « hétérochronique » parce que les étoiles sont séparées dans le temps et dans l'espace. Ainsi, une constellation est une construction d'une figure arbitraire et formelle à partir d'éléments épars, un pliage du temps et de l'espace. Regarder les étoiles, c'est donc voir un ensemble hétérogène de passés, un *patchwork* de temporalités hétérogènes. Cette hétérogénéité *des* temps, cette coexistence d'un ensemble de temporalités sur une même surface, est précisément ce que je tente de désigner par le concept d'« hétérochronie. » Or, il me semble que ce principe habite aussi bien les macules que les constellations : avec les constellations, c'est l'œil qui est frappé par cette hétérogénéité temporelle ; avec les macules, c'est la main qui, caressant la feuille de papier, ressent les épaisseurs des couches d'encres superposées à la surface de papier – nous pourrions presque dire, symboliquement, qu'une macule n'est rien de moins qu'une constellation d'imprimés scintillants déposée sur papier. Dans une certaine cosmogonie d'atelier que je me suis créée, la constellation et la macule sont ainsi deux figures qui ne peuvent être séparées et qui semblent ne jamais pouvoir cesser de dialoguer : si c'est au travers d'une feuille de brouillon d'imprimeur que se révèle à mes yeux toute la complexité de la réalité physique et concrète de l'espace et du temps, c'est que, inversement, c'est au travers d'une modeste étude des principes astronomiques fondamentaux que je me suis émerveillé devant mes macules qui ne m'étaient apparues jusqu'ici que comme de vulgaires rebuts d'atelier. Parler d'émerveillement n'est pas une image, tant le concept d' « hétérochronie » a ce charme si particulier que revêtent les concepts fondamentaux, et qui veut que ces derniers semblent se vérifier partout, si bien que dès lors, le monde s'illumine à leur contact d'un sens nouveau, plus sensible, plus poétique et plus raisonnable à la fois. L'« hétérochronie » ayant ceci de plus qu'en connectant la macule à la constellation d'étoiles, elle engendre ce sentiment si particulier qui advient lorsque ce qui est vrai pour l'infiniment grand se vérifie dans l'infiniment petit. Ainsi, la figure de la constellation, et au travers d'elle le concept d'« hétérochronie », sont-ils devenus de véritables clefs de lecture de mon travail mais aussi de mon environnement, des espaces qui m'entourent et des traces qui les habitent. Autrement dit, j'ai constaté que ce qui est vrai pour les macules l'est tout autant pour un vaste ensemble de phénomènes. À partir de ces réflexions, j'ai fondé le troisième concept d'écriture du temps par l'image : l'« image-constellation ». Ce dernier désigne l'agentivité des différentes formes que nous avons mis à jour au cours de ce sous-chapitre : palimpsestes, macules, constellations.

[227] Nicolas BOURRIAUD, *L'exforme: art, idéologie et rejet*, Paris, France, Presses Universitaires de France, 2017, p. 79..

Ce concept a comme infiltré mon regard, si bien que j'ai vu des signes et des formes sous un nouvel angle alors même qu'ils m'étaient familiers. Au premier rang de ces formes investies d'un intérêt nouveau, se trouve ma sensibilité pour les murs, auxquels j'ai toujours été attentif. Cela a sans doute à voir avec ma sensibilité pour le graffiti, car cette pratique m'a amené à développer un regard particulier sur l'espace urbain. Les murs sont devenus des terrains de jeu, d'expérimentation, des espaces de publication d'une recherche, de partage ; parfois même, certains, plus difficiles d'accès que d'autres, sont devenus des objectifs. En somme, j'avais un regard prédateur sur les espaces vierges, mais aussi un regard entraîné à repérer les nouvelles peintures afin de ne jamais manquer une nouvelle pièce produite par un autre peintre. Voilà ce que le graffiti m'a apporté : une éducation du regard. Ce dernier, au contact de ma recherche artistique, a considérablement évolué : les murs, les parois, leurs traces et les graffitis qui les recouvrent suscitent chez moi un autre intérêt, un intérêt en plus. Je ne vois plus seulement la qualité des tags, mais un ensemble de traces qui disent quelque chose du temps. C'est donc tout naturellement que je me suis mis à photographier ces murs-palimpsestes, ces murs-constellations, ces murs-macules, ces parois, comme pour enregistrer leurs voix, au gré de mes voyages : en France, en Angleterre, aux États-Unis, en Grèce, en Turquie. Sur certains de ces murs, je photographie les tags, les graffitis et leur recouvrement les uns par les autres – l'anarchie de l'occupation de l'espace du mur qui se met en place organiquement. Sur d'autres, l'effort toujours vain de recouvrir[228] le graffiti ou le tag avec un rouleau de peinture, ce geste d'effacement qui se voudrait invisible mais qui ne l'est pas et qui finit parfois par recouvrir des murs de camaïeux de la couleur originelle du mur[229]. Sur d'autres encore, l'effritement d'un mur, les traces d'érosion d'une paroi rocheuse, les marques du papier peint ou des affiches qui y furent un jour exposés et qui ont depuis été partiellement arrachés, ne laissant deviner que par fragments ce qu'ils étaient alors, et qui me saisissent.

[228] Le recouvrement est un acte extrêmement codifié dans le monde du graffiti. Il s'agit du pire affront imaginable. Au contact de ma pratique artistique, j'ai donc désappris certains codes du milieu du graffiti pour lire autrement le recouvrement.

[229] Ce principe poursuit l'exemple utilisé pour décrire la « restance ». Seulement ici, il ne s'agit pas de nettoyer en espérant pouvoir le retrouver tel qu'il était, mais plutôt de penser le mur comme un palimpseste où, pour effacer et neutraliser un graffiti, le plus simple reste encore de le recouvrir. À Paris, le nettoyage au karcher est fréquent, tandis qu'à New York, c'est plutôt le recouvrement au rouleau qui constitue la norme – ce qui d'ailleurs se traduit par l'abondance de signes *FRESH PAINT*. Faut-il y voir une différence fondamentale de rapport à la ville et à son histoire avec d'un côté, une ville musée dans laquelle le temps s'est arrêté et qu'il faut à tout prix préserver, et de l'autre, une ville vivante, en mutation, en transition permanente, où l'on recouvre sans même se poser la question ?

[Figure 38] Léo Coquet, 2013, photographie non éditée, Los Angeles

Je trouve un écho tout particulier à ce que j'exprime ici, dans l'œuvre de Gordon Matta-Clark, laquelle fait justement l'objet d'une exposition en cette année 2018 au musée du Jeu de Paume. Je voudrais ici revenir plus spécialement sur l'œuvre *Walls Paper*[230]. L'artiste a créé cette œuvre à partir d'un corpus de photographies noir et blanc qu'il a prises en 1972, donnant à voir des bâtiments abandonnés ou à moitié démolis du Bronx et du Lower East Side de New York, des quartiers désertés au milieu des années 1970. Les photographies présentent un cadrage relativement similaire : des prises de vue de face avec un cadrage resserré sur les murs des bâtiments. En pénétrant ainsi d'anciens espaces privés, Gordon Matta-Clark capture, par l'intermédiaire de son appareil, les traces résiduelles restantes de ceux qui habitèrent un jour ces lieux. Ainsi, on voit sur certaines images des couches de peintures effritées, les marques d'un ancien carrelage à présent démoli, des lambeaux de papiers peints déchirés.

À ces images de démolition, de décrépitude, d'effondrement, de ruines, répond le traitement plastique qu'a opéré Gordon Matta-Clark sur ces images. En effet, l'artiste ne s'est pas contenté de reproduire fidèlement ce corpus de clichés en tirant ses images avec un agrandisseur sur du papier photo – chose qu'il fera d'ailleurs, ce qui donnera lieu à une série de photographies en noir et blanc nommée *Walls* – puis en encadrant proprement ces images. Non, ici, l'artiste altère délibérément ses prises de vue. Il les recadre, en colorie des parties avec de l'encre jaune, verte, bleue, rouge, violette et orange,

[230] Cette œuvre a donné lieu à un livre d'artiste. Gordon MATTA-CLARK, *Walls paper*, New York, Etats-Unis d'Amérique, Buffalo Press, 1973.

les imprime en offset sur des longues bandes de papier journal et finit par maroufler l'ensemble sur un mur. En somme, pour *Walls Paper*, Gordon Matta-Clark a employé les outils de l'imprimeur et non ceux du photographe. Il a pris une totale liberté en altérant considérablement ses prises de vue. Cette œuvre fut présentée en 1972 dans un *artist-run space* de Manhattan situé au 112 Greene Street, à quelques encablures du Lower East Side[231], faisant revivre sur les murs de l'exposition les murs en ruines situés non loin de là. Gordon Matta-Clark n'a exposé cette œuvre qu'une seule fois de son vivant, mais l'a en revanche édité sous forme d'un livre d'artiste un an plus tard chez Buffalo Press. Le livre d'artiste *Walls Paper* reprend les mêmes images que celles imprimées sur le papier journal et marouflée au mur, pour en faire ici les pages du livre. La particularité du livre tient en ce qu'il utilise le principe du méli-mélo, c'est-à-dire que les pages intérieures ont été sectionnées en deux horizontalement en leur milieu, afin que haut et bas de chaque demi-image puissent être associés à d'autres en tournant les pages. Le lecteur est invité de cette manière à recréer son propre mur en tournant de façon désynchronisée les pages du haut et celles du bas – ce qui est facilité par le grammage très faible des pages qui rend compliquée la manipulation synchronisée des demi-pages, poussant ainsi le lecteur à expérimenter. Si à elles seules, les photographies de Gordon Matta-Clark donnent à voir des palimpsestes à échelle monumentale sur lesquels se lisent par fragments des années de vie, alors les compositions que le lecteur du livre d'artiste *Walls Paper* a le loisir de créer sont d'autant plus des figures hétérochroniques, ajoutant une strate supplémentaire à un réseau temporel déjà complexe.

[231] Jessamyn FIORE et Antonio Sergio BESSA, *Gordon Matta-Clark: Anarchitecte*, New York, Etats-Unis d'Amérique & Paris, France, Bronx Museum of the Arts & Jeu de paume, 2018.

[Figure 39] Gordon Matta-Clark, *Walls Paper*, 1973, livre d'artiste, édité par Buffalo Press, New York, Bibliothèque Kandinsky

Dans une logique similaire qui ne manquera pas, là non plus, de faire écho au travail de Gordon Matta-Clark[232], j'ai généré un corpus de scanographie du sol du Plateau, l'espace d'exposition du Fonds Régional d'Art Contemporain d'Île-de-France. Dans cet espace *white cube*, les murs ne sont pas aussi intéressants que ceux évoqués plus tôt. En revanche, le sol du Plateau présente, lui, d'innombrables traces, marques et empreintes. Il s'agit d'un sol en béton ciré qui n'a pas été rénové depuis l'installation du centre d'art dans les lieux, il y maintenant un peu plus de dix ans. Depuis ces longues années, le sol est marqué en de nombreux endroits, d'autant plus que la direction du Fonds Régional d'Art Contemporain d'Île-de-France, occupée par Xavier Franceschi, met un point d'honneur à modifier, parfois en profondeur, l'espace du Plateau à chaque nouvelle exposition en construisant des cimaises pour redessiner complètement les espaces, selon les désirs des artistes et des commissaires d'exposition invités. L'espace n'ayant jamais été occupé par une autre activité que celle de lieu d'exposition du Fonds Régional d'Art Contemporain d'Île-de-France, les traces qui apparaissent à la surface du sol laissent entrevoir les marques de l'activité de ce centre d'art et uniquement celle-ci. Le béton coulé au sol du Plateau semble donc bien être une mémoire vivante du lieu.

[232] Je fais ici référence à une des séries les plus emblématiques, si ce n'est la plus emblématique, de Gordon Matta-Clark nommée *Bronx Floors*. *Ibid.*

Je m'y suis intéressé au point de vouloir répertorier, documenter et archiver cette cosmogonie de traces que constitue le sol du Plateau. Pour ce faire, j'ai choisi d'utiliser un scanner que j'ai retourné afin de placer la vitre en contact avec le sol. Avec le scanner, je disposais d'un outil de captation me permettant d'obtenir, sur la longueur, une même typologie d'image, et un même éclairage sur l'ensemble de mon relevé. De plus, l'outil me permettait non seulement de relever ces traces à leurs dimensions réelles, mais aussi de produire une image de haute qualité qui me donnerait ensuite la possibilité de zoomer facilement. Avec la complicité de membres de l'équipe du centre d'art, j'ai travaillé à l'identification de ces traces : dans un premier temps, au repérage des plus discriminantes de l'espace, puis à l'identification des expositions auxquelles elles se rapportaient.

À titre d'exemple, sur un des scans du corpus, apparaît très nettement une trace de peinture bleue qui passe ensuite au vert, traversant de haut en bas l'image en son milieu. Cette trace, nous l'avons identifiée grâce aux couleurs et à l'emplacement de la peinture, comme datant de l'exposition collective *(un mural, des tableaux)* datant de 2015. Cette exposition de peintures présentait le travail des artistes Jean-Luc Blanc, Denis Castellas, Nina Childress, Stéphane Dafflon, Kaye Donachie, Sylvie Fanchon, Johannes Kahrs, Elodie Lesourd, Bernhard Martin, Florian et Michael Quistrebert, Loïc Raguénès, Ida Tursic/Wilfried Mille. Pour cette exposition, des formes avaient été peintes directement sur les murs du Plateau, selon le protocole *PM 062* de l'artiste Stéphane Dafflon. Ce protocole a été appliqué à l'ensemble de l'espace du Plateau, si bien qu'il reste en de nombreux endroits d'infimes traces de cette peinture comme celle-ci.

[Figure 40] *(un mural, des tableaux)*, 2015, vue de l'exposition, FRAC Île-de-France, Le Plateau, Martin Argyroglo

À force de chercher à identifier ces traces, je me suis mis à expérimenter l'espace du Plateau autrement : il me suffisait de porter mon regard sur le sol pour entamer un voyage imaginaire dans les expositions passées du centre d'art. Le sol du Plateau devenait le portail de la mémoire du FRAC Île-de-France. Si bien qu'en me déplaçant dans l'espace, je me déplaçais dans sa mémoire. J'avais sous les pieds un réseau complexe de traces donnant à voir des temporalités hétérogènes, comme une gigantesque macule sur laquelle je circulais à loisir, mon imagination s'activant devant chaque trace pour chercher à en déterminer l'origine, l'instar du personnage du roman *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre[233]. Dans ce roman, le personnage principal embarque avec lui le lecteur pour un voyage mémoriel dans son passé, qui se transforme en digressions métaphysiques sur la condition humaine. Chacun de ces voyages a pour origine la description d'un détail de la chambre dans laquelle il est retenu. Autrement dit, il lui suffit de parcourir la chambre des yeux pour déclencher la ressouvenance de souvenirs. Si bien que cette dernière devient peu à peu le lieu d'une territorialisation de sa mémoire. La poésie de ce récit tient précisément en cette lecture du monde sensible qui fait d'une banale chambre le portail de la mémoire d'un homme.

[233] Xavier de MAISTRE, *Voyage autour de ma chambre ; Expédition nocturne autour de ma chambre ; Le lépreux de la cité d'Aoste ; Les prisonniers du Caucase ; La jeune Sibérienne ; Poésies*, Paris, France, Robert Laffont, 1959.

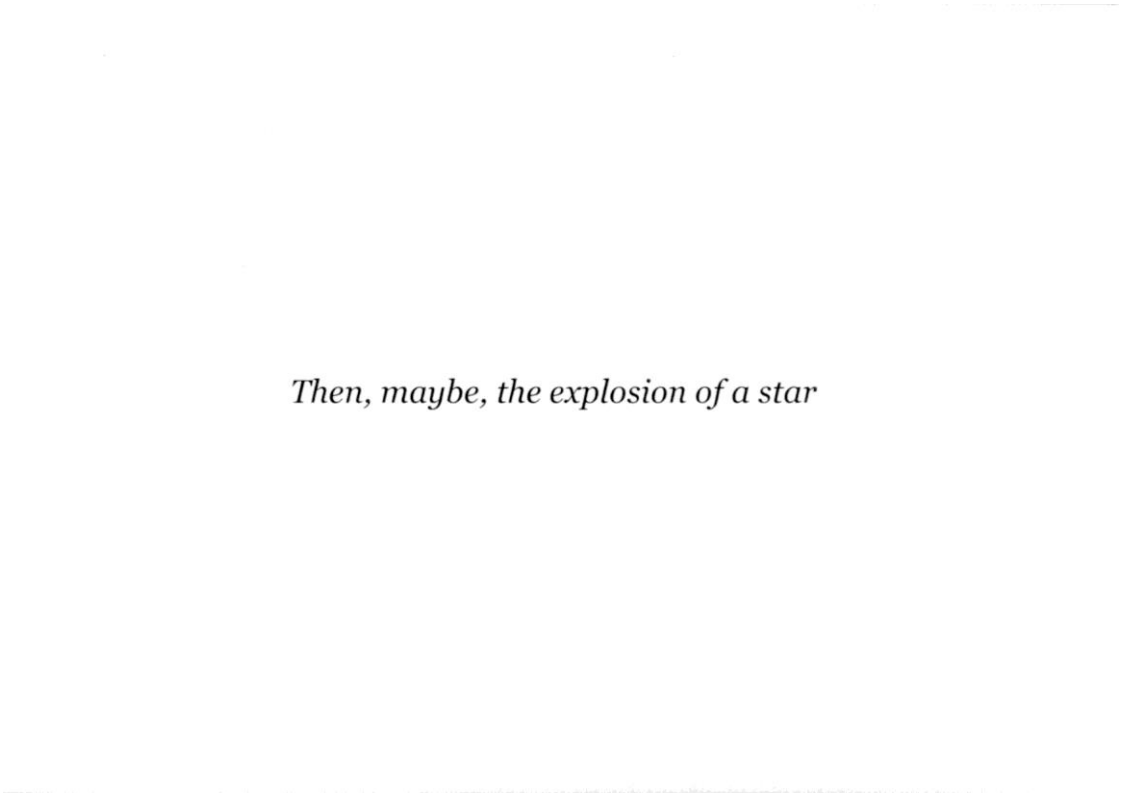
À partir de ces réflexions et du concept de de « lieu-palimpseste » tel que le propose Michel de Certeau[234], j'ai utilisé le corpus de scanographie du sol du Plateau afin d'éditer cinquante-trois cartes postales. Sur chacune d'entre elles figurent au recto un fragment à échelle un d'une des scanographies du sol du Plateau, et au verso, le titre d'une des cinquante-trois expositions ayant eu lieu au Plateau. Il existe donc une carte postale par exposition passée, et chacune d'entre elles est unique, puisqu'elle présente un fragment et un titre différents de toutes les autres. Il n'y a pas nécessairement de correspondance entre le titre de l'exposition et le fragment du sol du Plateau : il s'agit avant tout d'ouvrir l'évocation d'un possible.

[Figure 41] Léo Coquet, *Palimpseste (étude #50)*, 2017, carte postale, impression laser sur papier Fedrigoni Old Mill 300 g/m², 14,8 x 10,5 cm, vue recto

Ces cartes postales rendent hommage aux expositions qui ont habité ce lieu. Avec elles, j'ai cherché à faire ressentir combien l'endroit est encore habité de fragments de ces expositions passées qui se sont stratifiés, formant l'un après l'autre un « empilement de couches hétérogènes »[235]. Dans ce contexte, ces cartes postales sont autant de relevés de détails infinitésimaux qui entreprennent de révéler la multitude de traces présentes sur le sol du Plateau, chacune d'elles évoquant les événements qui s'y

[234] Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, France, Gallimard, 1990, p. 295.
[235] *Ibid.*, p. 294.

sont produits. Autrement dit, le foisonnement de traces renvoie au foisonnement d'événements qui se sont tenus entre ces murs. Les cartes postales sont comme les pièces d'un gigantesque puzzle incomplet qui, mises bout à bout, reconstituent par fragments des îlots du sol du Plateau. L'ensemble de ce projet traduit mon profond ressenti vis-à-vis de cet espace selon lequel « [c]e lieu, à sa surface, paraît un collage. »[236]



[Figure 42] Léo Coquet, *Palimpseste (étude #50)*, 2017, carte postale, impression laser sur papier Fedrigoni Old Mill 300 g/m², 14,8 x 10,5 cm, vue verso

Ce rapport au collage, voire au rapiéçage, fait que je rapproche la temporalité que décrit le sol du Plateau aux *boro*, des textiles d'origine japonaises servant de linge de maison (de plaids, de couvre-lits) ou de vêtements (pour les kimonos par exemple) dont la particularité tient au fait qu'il a été réparé et rapiécé à de très nombreuses reprises par plusieurs générations d'une même famille. On reconnaît les *boro* à leur camaïeu de bleu indigo, qui est dû au fait que ces derniers sont de véritables *patchworks*. Les *boro* étaient des signes de pauvreté – en français, le terme *boro* se traduit par « guenille » –, dans la société japonaise des XVIII^{ème}, XIX^{ème} et début du XX^{ème} siècle, avant que cette pratique culturelle ne s'éteigne. Il reste très peu de *boro* traditionnels car ils ont longtemps été dépréciés du fait justement de leur statut de marqueurs de pauvreté. À tel point que certains *boro* inutilisés sont, aujourd'hui encore,

[236] *Ibid.*

« mis de côté, jetés et parfois même détruits volontairement par une société japonaise embarrassée par son passé »[237]. Récemment, cette pratique a été revalorisée, le *boro* étant apprécié en tant que tissu possédant une histoire, contrairement aux textiles impersonnels manufacturés en usine.

Le sol du Plateau est, lui aussi, l'objet d'un rapiècement. C'est d'ailleurs précisément ce rapiècement, ce *patchwork* de traces, qui fait de lui un territoire si fascinant à observer. Et ce ne sont plus des générations d'une même famille qui en sont à l'origine, mais les habitants des expositions organisées au Plateau : les artistes qui s'y sont succédés, les commissaires d'exposition, les régisseurs, les publics. Les uns et les autres ont apporté à cette surface leur part de modifications, de marques, fabriquant ainsi l'histoire de ce palimpseste, de ce *boro* qu'est le sol du Plateau.

Les macules, les palimpsestes, les murs recouverts de graffiti, les murs des bâtiments en ruine, le sol du Plateau, les *boro*; c'est donc cette question du rapiècement, du *patchwork* que partagent ces exemples et qui se trouvent au centre du concept des « images-constellations ». Toutes ces formes sont animées d'une même hétérogénéité, d'une « ubiquité dans l'épaisseur »[238]. Autrement dit, elles m'amènent à désapprendre la représentation du temps établie jusqu'ici intimement comme une ligne à l'avancée permanente, en train de se faire et hermétique à toute extériorité, à tout contexte. À cette représentation du temps, elles proposent une forme alternative, celle de la constellation, c'est-à-dire une surface sur laquelle coexistent des formes évoluant dans des temporalités différentes. Appréhender le temps comme une constellation, c'est donc accepter sa malléabilité. Après tout, le temps n'est-il pas une forme bien moins rationnelle que ne le laissent croire nos montres ? Une heure passée sur ma chaise dans une salle vide du Plateau me paraît infiniment plus longue qu'une heure passée pendant un des vernissages d'ExposerPublier. Pourtant, les deux événements pourraient avoir lieu au même endroit. C'est donc une conception du temps qui est sensible, c'est-à-dire une pensée du temps moins rationnelle que vécue, ressentie. Penser le temps avec le concept de l' « hétérochronie » et la figure de la constellation, c'est donc penser le temps comme une forme perméable et poreuse à ce que l'on vit. La vie est truffée d' « hétérochronies » qui nous rappellent que nous ne vivons pas dans un monde linéaire.

Ma réflexion sur les macules, sur l' « hétérochronie » et sur la figure de la constellation m'a donc amené à changer ma manière de me représenter le temps. Jusqu'ici, je m'étais représenté le temps comme une ligne. Une ligne tracée au feutre noir, dans un environnement absolument blanc et absent, vide. Il n'y avait donc pas de notion d'espace, mais simplement cette ligne symbolisant une avancée perpétuelle, irrattrapable, que l'on ne peut arrêter. Je me représente le temps autrement aujourd'hui, et cette représentation prend la forme d'un territoire, d'une surface, d'une étendue. À l'échelle macroscopique, cette représentation du temps pourrait prendre la taille d'une carte du ciel et des étoiles – comme celles qui montrent, justement, les constellations –, ou d'une carte d'un archipel ; tandis qu'à

[237] LA FRONTIERA, « Boro, Threads of life, Japanese indigo textiles », URL complète en biblio.
[238] Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire, op. cit.*, p. 294.

l'échelle microscopique, celle-ci pourrait prendre la forme d'une surface comme celle du sol du Plateau, ou celle des macules, des palimpsestes et des *boro*.

Le concept des « images-constellations » apporte donc une spatialisation à la notion de temps. Autrement dit, l' « hétérochronie » montre un temps qui n'est plus linéaire mais plutôt étendu, cartographié, territorialisé. Les macules, les palimpsestes, les constellations, les *boro* et le sol du FRAC, indiquent le temps à travers un espace, au détour d'un déplacement dans un espace, sur une surface. Ainsi, déplacer sa main sur un palimpseste, sur un *boro* ou sur une macule, c'est déjà se déplacer d'une époque à une autre. De la même manière mais à une échelle différente, lorsque je me déplaçais dans le Plateau, j'allais à la rencontre de différentes traces du passé. En me déplaçant dans l'espace, je me déplaçais dans le temps. Ce qui est également le cas lorsque l'on admire un ciel étoilé : nos yeux se déplacent d'étoile en étoile, si bien que faisons des bonds dans le temps immensément grand tout en restant immobiles. L'« hétérochronie » implique donc une spatialisation, une territorialisation du temps, c'est pourquoi les macules sont des cartographies de temps.

En un sens, ces recherches poursuivent et achèvent ce que j'ai déjà mis à jour avec mes recherches sur la survivance. Au contact de l'œuvre d'Aby Warburg en effet, nous démontrions un peu plus tôt l'existence d'axes narratifs se répétant encore et toujours à travers le temps par un réseau de liens et de correspondances entre les formes et les époques. Ce faisant, nous posions le fait que le présent n'est pas la pointe de la ligne du temps. Avec ce développement, pointait déjà l'idée d'une « hétérochronie », d'un ensemble de thèmes dans l'Histoire qui évoluent à leur propre vitesse de manière indépendante mais poreuse, et d'une spatialisation du temps représentée non plus par une frise mais à l'aide de tableaux noirs sur lesquels étaient montrées des constellations d'images de différentes époques. Alors pourquoi parler d'« hétérochronie » plutôt que de fantômes et de survivance ? D'une part, parce que la vision d'Aby Warburg est celle d'un homme de son temps, hanté par la Première Guerre Mondiale. Georges Didi-Huberman attribue ainsi la recherche perpétuelle de mouvement chez Aby Warburg à la marque qu'a laissée la Première Guerre mondiale sur ce dernier[239]. L'historien français explique comment son homologue étant issu d'une grande famille de banquiers qui fut mêlée aux affaires de guerre s'est pensé responsable devant l'Histoire. « Nous devons imaginer comment un théoricien de la culture envisagée comme un perpétuel passage des frontières – ces "migrations" (*Wanderungen*) spatiales et temporelles qui font l'essentiel des analyses warburgiennes – pouvait observer la clôture agressive de toutes les frontières, la mise en œuvre des combats de tranchées, l'immobilisation des lignes de front qu'il consignait quelquefois, dans ses carnets, avec inquiétude et fébrilité »[240]. *Mnémosyne* a donc été la réponse d'Aby Warburg à la Première Guerre mondiale. Ce qui explique également en partie pourquoi on retrouve dans de nombreuses planches des motifs de

[239] Georges DIDI-HUBERMAN, « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », *Études photographiques*, 2011, nº 27.
[240] *Ibid.*

souffrance ou de pathologie. On comprend donc bien ici que l'œuvre d'Aby Warburg est à l'image de son auteur.

Dès lors, il me faut expliquer ce qui m'amène à mon tour à poursuivre sa pensée, car il est évident qu'il m'est impossible de penser l'Histoire et le temps comme lui et pour les mêmes raisons – ou devrais-je dire « symptômes ». Je tenterai donc, dans les lignes qui suivent, de révéler ce qui me pousse à penser l'« hétérochronie », et à l'ériger en une représentation du temps nécessaire et utile, alors même que ce concept a été bâti et utilisé au tournant du siècle dernier par Aby Warburg. Il s'agira ainsi de faire comprendre pourquoi la réactivation de ce concept est nécessaire aussi bien pour établir les procédures de création que j'emploie, que pour posséder d'essentielles clefs de lecture du monde contemporain. Une fois que cet ultime développement aura été déployé, nous passerons à la conclusion de ce troisième et dernier chapitre de la première partie de cette thèse.

Cette piste de réponse s'obtiendra une nouvelle fois au contact de la pensée de Nicolas Bourriaud, et notamment celle qu'il développe dans ses essais *L'Exforme* et *Postproduction*. Dans ce dernier, l'auteur explique que nous vivons actuellement dans un monde dit « contemporain » gouverné par la surabondance d'informations. Dans le monde hyperproductiviste et hyperarchiviste qui est le nôtre, l'individu se noie dans le flux d'informations. Il est donc crucial pour les individus de tracer leur chemin au travers de ce flux, car il est inenvisageable de prétendre tout ingurgiter. D'où la prédominance des figures d'orientation que sont, par exemple, les *Dj* ou les *curators*, et des formes du lien, de l'itinéraire, du guide, du récit de parcours. Dans ce monde submergé, c'est donc le trajet qui importe, tout comme « les relations prédominent sur les objets, l'arborescence sur les points, le passage sur la présence, le cheminement sur les stations »[241]. C'est pourquoi *Mnémosyne* est devenu un objet extrêmement important à notre époque qui produit des réseaux, des cartes, des diagrammes, des constellations, parce que cet atlas crée des liens entre les documents hétérogènes. Or, c'est précisément un des enjeux majeurs des artistes contemporains : l'organisation du multiple, l'agglomération d'éléments, la réunion de documents à travers un flux foisonnant et hétéroclite afin de rendre compte d'une histoire, d'un cheminement. Ainsi, dans un monde où nous disposons d'une somme d'informations dépassant l'échelle humaine, les outils et les concepts capables d'organiser le contenu et de faire du lien sont devenus vitaux. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le monde contemporain est secoué par une révolution culturelle majeure basée sur un système de partage d'informations par l'hyperlien. Dans ce contexte, les productions des artistes amènent nécessairement à des formes hétérogènes car il s'agit pour eux d'opérer des croisements, des rapprochements, de tisser des liens entre des objets et des images hétérogènes glanés sur le trajet qui les a mené jusqu'à nous. Un propos partagé par Aurélien Mole : « On ne peut que souligner la correspondance entre les constellations et Internet, qui permet un accès facile et non-hiérarchisé aux images. Ce type de fonctionnement correspond bien à

[241] Nicolas BOURRIAUD, *L'exforme, op. cit.*, p. 79.

la pensée “rhizomatique” des iconographes-astronomes, qui identifient les lignes de forces traversant un corpus de représentations hétérogènes et transhistoriques. Serait-ce trop s’avancer que d’affirmer que cette immense base de données qui s’arpente à travers les moteurs de recherche a certainement bouleversé le rapport aux savoirs et à leur organisation ? […] Aux classements verticaux de la modernité se sont substitués des rapports horizontaux constitués de rapprochements, d’enchaînements et de glissements. »[242]

La forme de la *playlist* des *Dj* rejoint ce principe puisqu’elle réunit des morceaux provenant de divers artistes et même de différentes époques, et c’est justement en choisissant ces disques et en les mettant les uns à la suite des autres que le *Dj* crée son chemin. De la même manière les *boro,* les palimpsestes, les macules, les murs en ruines de Gordon Matta-Clark, le sol du Plateau, réunissent sur une même surface un ensemble de fragments aux motifs, aux couleurs, aux matériaux et aux temporalités hétérogènes, et dont le caractère hétéroclite donne tout l’intérêt à ces formes. Sauf qu’ici, le processus n’est pas, comme avec le *Dj* et sa *playlist*, réalisé de façon consciente. Il y a une part d’aléatoire, de refoulé, d’inconscient, dans les macules, les palimpsestes et les formes qui nous ont intéressées. L’intervention de l’artiste consiste dès lors moins en l’écriture d’un chemin qu’en la capacité à révéler un chemin jusqu’ici ignoré, inexploré, voilé, clandestin, insoupçonné, oublié. Ainsi, à la manière des rapprochements entre des documents hétérochroniques opérés par Aby Warburg pour la constitution de son atlas *Mnémosyne*, l’édition du workshop *Pratiques Documentées #1* entendait-elle réunir sur un même support des combinaisons hétérogènes de documents – sur un plan graphique et temporel –, pour décrire de façon aléatoire, en utilisant le principe de la macule, un cheminement dont chaque itération serait unique.

Penser le temps au travers du concept d’ « hétérochronie » est donc une réponse au contexte contemporain, dont le trop-plein d’informations nous astreint à produire des formes de constellations constituées d’objets ou d’images glanés pendant des cheminements dans le flux. Mais c’est également une manière de rompre avec les dérives impérialistes de la pensée moderne. En effet, la représentation linéaire du temps et de l’Histoire telle qu’on la connaît aujourd’hui dans le monde occidental est une construction culturelle issue d’une histoire singulière dont Nicolas Bourriaud trace une généalogie qui a le mérite d’être concise et que je reprendrai ici. Selon l’auteur, la première étape de la construction de la pensée moderne du temps et de l’Histoire prend racine avec la découverte de la perspective, à la Renaissance. Cette découverte majeure fait comprendre aux artistes que les éléments du tableau se disposent les uns derrière les autres. Avec l’avènement de la modernité, les artistes rompent avec la perspective du tableau pour en faire une surface picturale ; en revanche, en rangeant les courants les uns derrière les autres, la pensée moderne donne de la perspective au temps. C’est la logique de la destruction créatrice, du progrès social et artistique. Le modernisme a donc « transposé dans le temps l’ordre mental,

[242] Garance CHABERT, Aurélien MOLE, Ingrid LUQUET-GAD, François AUBART et Jan VERWOERT, *Les artistes iconographes*, Paris, France, Éditions Empire, 2018, p. 77.

logique et rationnel, par lequel l'humanisme de la Renaissance s'assurait de la maîtrise du monde physique »[243]. On peut donc conclure qu'il s'agit d'une conception du temps parmi d'autres, de la même manière que le calendrier grégorien est un calendrier parmi d'autres. Le temps linéaire est une convention que nous nous sommes construit à un moment donné de notre histoire. Cette conception du temps était-elle réellement si supérieure que cela ait justifié de l'imposer aux colonies ? L'universalisme, la science et l'humanisme n'ont-ils pas servis d'alibis à des stratégies politiques violentes ? En effet, la linéarité du temps implique l'idée, comme dans une fiction – d'un point A qui mène à un point B, d'un début, un milieu et une fin –, qu'il y a une finalité, un but. Autrement dit, c'est une manière de rationaliser l'Histoire, de lui donner un sens, une direction. Or, l'histoire du siècle dernier nous a montré combien et comment cette conception a nourri l'écriture de récit nationaux et internationaux qui ont eux-mêmes servi à justifier des guerres atroces. Car en donnant au temps une linéarité, nous avons donné à l'Histoire un sens, un récit, que certains écrivent et que d'autres n'ont pas le droit d'écrire. Ce refus du récit historique, c'est celui que Michel Foucault décrit avec son concept de « généalogie » qui recherche la singularité de l'événement hors de toute finalité. L'« hétérochronie » se fait ici l'écho du concept de « généalogie » et cherche comme elle à travailler « à partir de la diversité et de la dispersion, du hasard des commencements et des accidents, en aucun cas elle ne prétend remonter le temps pour rétablir la continuité de l'histoire, mais elle cherche au contraire à restituer les événements dans leur singularité. »[244] Sans parler du fait que la linéarité est vraisemblablement pensée pour nous formater au productivisme, comme nous l'apprend François Jullien[245].

Il paraît donc crucial aujourd'hui de bien comprendre que penser le temps selon la pensée moderne – représentation linéaire – n'est qu'une option parmi d'autres, et de célébrer les autres façons de se représenter le temps qui existent encore à ce jour, d'embrasser et de s'enrichir des multiples conceptions du temps que les hommes ont imaginées, comme le propose justement le philosophe et sinologue François Jullien dans son essai nommé *Du « temps » : éléments d'une philosophie du vivre* dans lequel il propose de se nourrir de la pensée chinoise, qui se cristallise autour de la notion de saison. De la même manière que Mark Geffriaud qui, dans son œuvre vidéo *deux mille quinze* dont il était question plus tôt, nous raconte que les Aymaras, un peuple amérindien vivant autour du lac Titicaca au croisement de la Bolivie, du Pérou, de l'Argentine et du Chili, pense que le passé se trouve devant eux et l'avenir dans leurs dos[246]. Penser le temps comme une écriture hétérogène, c'est donc s'ouvrir à la richesse des cultures et penser le monde que l'on habite comme un monde de la rencontre, des échanges,

[243] Nicolas BOURRIAUD, *L'exforme*, *op. cit.*, p. 77.
[244] Judith REVEL, *Le vocabulaire de Foucault*, Paris, France, Ellipses, 2009.
[245] François JULLIEN, *Du « temps »: éléments d'une philosophie du vivre*, Paris, France, Librairie générale française, 2012.
[246] Umut UNGAN, «"deux mille quinze". Entretien avec Mark Geffriaud », *Marges*, 2017, vol. 24, nº 1, pp. 102-110. L'hypothèse formulée par Mark Geffriaud lors d'une visite commentée de l'exposition était que les Aymaras pensaient le temps ainsi car le passé est, justement, ce que l'on peut voir, ce que l'on connaît. C'est donc ce qu'il y a devant nous. Le futur, en revanche, est ce que l'on ne peut voir, il est donc dans notre dos. Cette conception est l'inverse de notre conception occidentale du temps, qu'il faut tracer comme une ligne devant nous, le futur étant donc toujours devant nous.

ce « *Tout-Monde* » archipélique tel qu'Edouard Glissant l'a pensé[247], c'est embrasser ces différences, ces déphasages, les maintenir en vie et non les reléguer au musée. Car ce que l' « hétérochronie » nous dit, c'est non seulement le caractère polychronique du temps mais aussi son caractère exogène.

Ces dernières lignes bouclent la boucle en pointant la figure du déphasage, puisque c'est précisément de déphasage qu'il a été question tout au long de la première partie de cette thèse : le déphasage de la critique de l'œuvre imprimée, qui se déphase de la notion de reproduction pour se recentrer sur la résurgence de l'archaïque motif de l'empreinte dans les pratiques de l'impression ; le déphasage à l'œuvre dans les pratiques de l'empreinte et de l'impression qui se construit par contradictions, par l'écart, autrement dit par déphasages permanents ; et enfin, le déphasage temporel de la trace imprimée qui se défait de la représentation linéaire du temps pour en proposer des alternatives. Pour expliquer une telle récurrence, je me tournerai à nouveau vers la médiologie, et plus particulièrement vers le concept de « l'effet-jogging » tel que le définit Régis Debray. Celui-ci décrit comment, au début du XX^{ème} siècle, de nombreux analystes pronostiquaient « que l'usage immodéré de l'automobile par les citadins provoquerait bientôt l'atrophie de leurs membres inférieurs, le bipède motorisé se désaccoutumant de la marche. Qu'a-t-on vu depuis ? Ceci : depuis que les citadins ne marchent plus, ils courent. Fanatiquement. Dans les parcs, ou, à défaut, en salle, sur tapis roulant. » Autrement dit, le déphasage des pratiques de l'impression à l'ère du numérique n'est ni un chant du cygne folklorique, un anachronisme ou un simple retour de flamme, mais un nécessaire équilibrage. En rétropédalant ainsi à l'heure de l'emballement, on affirme que le progrès est rétrograde – une façon, à nouveau, de lutter contre l'idée moderne de progrès, pour lui préférer le principe rhizomatique d'équilibre post-moderne.

En conclusion, cette première partie aura été le lieu d'une première réponse à la problématique de cette thèse : l'avènement de l'« hypersphère » a produit un « effet-jogging » dans la « graphosphère » qui se traduit par la résurgence de la figure de l'empreinte dans les pratiques de l'impression. Nous l'avons démontré dans le premier chapitre en mettant à jour la survivance et la résurgence de la figure de l'empreinte dans ma pratique personnelle et dans certaines pratiques contemporaines de l'impression, et en réalisant une généalogie des techniques de l'imprimé et de leur utilisation de la pression. En effet, le premier chapitre, *Une écriture du contact*, m'a servi à démontrer que l'impression à l'ère de l'« hypersphère » a été dépossédée de son utilité première, à savoir son caractère reproductible, par le numérique et le Web, et qu'elle se définit avant tout aujourd'hui comme une marque opérée par un contact. Ce chapitre a fait l'objet d'une généalogie technique qui m'a permis de faire entrer cette recherche dans la cosmogonie du monde que j'habite en tant qu'artiste. Cela nous a conduits, dans le deuxième chapitre, à affirmer une première modification d'ordre esthétique de la « graphosphère » à l'heure de l'« hypersphère », basée sur la révélation de la récurrence du motif de l'écart dans les œuvres

[247] Édouard GLISSANT, *Traité du tout-monde*, Paris, France, Gallimard, 1997.

d'art imprimées. Ce chapitre m'a ainsi permis de dépasser la simple constatation du retour à l'archaïque pour affirmer les particularités – autour du concept d'opacité –, de mon domaine de recherche qu'est l'image imprimée. C'est dans cette même logique que le troisième chapitre, enfin, a proposé de renouveler notre lecture des images imprimées non plus comme de simples copies, mais comme des empreintes marquant le temps et au travers desquelles mon appréhension de cette notion s'est forgée.

Enfin, et de manière plus générale, cette première partie aura, je l'espère, réussi à démontrer que l'impression, parce qu'elle descend précisément de l'empreinte, est une pratique profondément inscrite dans la nature de l'Homme qui, à l'image du vivant – qui s'imprime au travers d'empreintes, de fossiles, de déjections –, et des éléments – je pense ici au processus d'érosion –, ne peut s'empêcher d'imprimer le monde de sa présence, de laisser une trace. « Le concept de trace, je le dis d'un mot parce que ça demanderait de longs développements, n'a pas de limite »[248] déclare Jacques Derrida. Il faut donc comprendre que nous ne pouvons pas nous empêcher d'apposer notre empreinte sur le monde, que l'empreinte était là avant nous et qu'il y aura toujours de l'empreinte dans notre monde. On comprend dès lors que l'imprimé, l'empreinte, la trace, puisque nous ne pouvons nous en défaire, ne sont ni actuelles, ni dépassées, mais que les traces que sont l'empreinte et l'imprimé sont précisément intemporelles.

Pour conclure, j'ajouterais que la filiation de l'impression à l'empreinte entreprend à redéfinir la question de l'aura de l'œuvre imprimée. Selon Walter Benjamin, la reproductibilité technique d'une œuvre d'art entraine la perte de son aura : « [à] la plus parfait reproduction il manquera toujours *une* chose : le *hinc et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. »[249]. Or, on l'a vu, les œuvres imprimées de l'artiste-imprimeur ne sont pas des reproductions de multiples mais bien plutôt des reproductions de différences, il « ne crée pas des *faux* originaux, mais bel et bien des *fausses* reproductions. »[250] Bien qu'il utilise des outils créés pour reproduire l'image, l'artiste-imprimeur les emploie pour reproduire de la différence. Dès lors, l'aura de l'œuvre est bien présente : chaque œuvre est unique car elle est une empreinte unique d'un « ici et maintenant ». Ce qu'Erik Verhagen ne manque pas de souligner au sujet de Wade Guyton : « force est de constater qu'à l'ère des imprimantes Epson, les termes de reproductibilité technique et d'aura ne sont plus irréconciliables. »[251]

Bien que cette première partie se soit ouverte sur un premier chapitre consacré aux outils et aux techniques de l'impression, elle s'est dans l'ensemble d'abord portée sur une réflexion sur les images, ce point de vue esthétique nous permettant ainsi de recenser de façon subjective les modifications esthétiques des images imprimées depuis l'entrée dans l'« hypersphère ». La partie suivante apportera

---

[248] Jacques DERRIDA, Daniel BOUGNOUX, Bernard STIEGLER et François SOULAGES, *Trace et archive, image et art*, *op. cit.*, p. 59..

[249] Walter BENJAMIN, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Maurice de GANDILLAC et Rainer ROCHLITZ (trad.), Paris, France, Éditions Allia, 2010, p. 13.

[250] Erik VERHAGEN, « Wade Guyton : Bis Repetita Placent ? », *op. cit.*, p. 54.

[251] *Ibid.*

un autre point de vue, en contrepoint – il est là encore question d'équilibre. En effet, pour la deuxième partie, nommée *L'impression, une pratique du vivant*, nous adopterons l'angle poïétique afin de révéler les modifications à l'œuvre au sein de la « graphosphère » artistique dans les relations entre l'auteur et ses œuvres.

DEUXIEME PARTIE

♦ UNE PRATIQUE DU VIVANT

> « Ainsi, pour pouvoir "compter" un geste, on le met souvent "à l'œuvre". Le geste doit pouvoir produire quelque chose qui reste, il doit se réaliser à travers une forme de travail et s'incarner dans la matière sensible. Un *geste à l'œuvre* donne forme à une œuvre, il fait œuvre, il est dans l'œuvre, il *est* l'œuvre. »
>
> Barbara Formis, *Gestes à l'œuvre*[252].

Le 9 novembre 2017, je participais au quatrième « Salon graphique » organisé par le Centre National des Arts Plastiques[253], nommé *Publier la recherche*. Cet événement était consacré aux relations entre le design graphique et les publications liées à la recherche. Parce que le collectif ExposerPublier intervient précisément sur la question de la publication de la recherche – et tente justement d'en inventer de nouvelles modalités –, Benoit Brient et moi-même avons participé à cette journée d'étude. L'objectif de notre participation était de présenter la méthodologie alternative que le collectif a mise en place pour publier la recherche qu'il mène collectivement avec ses invités.

L'après-midi de la journée d'études s'organisait en tables rondes afin d'initier des discussions collectives entre directeurs de revues scientifiques, designers et responsables d'unités de recherche. Pendant l'une d'entre elles, le modérateur a porté la discussion sur la place des plateformes numériques dans la publication de la recherche académique en posant la question suivante : pourquoi travaillons-nous encore avec le papier, cette forme fossilisée, alors même que nous disposons aujourd'hui d'outils numériques de plus en plus performants ? Le sous-entendu de la question m'a perturbé car il induisait que l'imprimé était *de facto* une forme fossile. Doit-on vraiment partir du principe que l'imprimé est une forme archaïque et inerte ?

La première partie que nous venons de déplier plaide certainement en faveur de cette conception. Il aura été question de fantômes, d'ombres, de spectres. Pourtant, sans renier la place de ces notions dans la pratique de l'imprimé, il me semble que ma vision de l'impression est également une pratique du vivant. C'est donc tout naturellement que je me suis empressé de faire remarquer au modérateur qu'une

---

[252] Barbara FORMIS (dir.), COLLECTIF, *Gestes à l'œuvre*, Saint-Vincent-de-Mercuze, France, De l'incidence éditeur, 2015, p. 9.

[253] Les « Salons graphiques » du Centre National d'Arts Plastiques sont des événements de type journées d'études dont l'objectif est de faire se rencontrer designers graphiques, commanditaires et professionnels amenés à collaborer à des projets graphiques. GRAPHISME EN FRANCE, « Site internet des Salons graphiques | Graphisme en France », URL complète en biblio.

feuille imprimée était au moins aussi immobile qu'un écran et que nous étions tous réunis autour d'une table pour discuter et échanger sur la question du sort de ces impressions sur papier. Autrement dit, l'impression et le papier ne sont pas uniquement des formes figées, des fossiles, mais bien des supports, prétextes à pratiquer, à échanger, à manipuler. Cette partie sera le lieu d'une étude de ces pratiques vivantes de l'impression.

Dans un premier temps, le premier chapitre s'intéressera plus particulièrement à la pratique d'artistes et d'imprimeurs qui ont choisi de faire de l'impression une pratique active et performative en quittant leurs ateliers pour investir directement le lieu d'exposition. Il y sera également question des interactions entre le public et les artistes pratiquant l'art imprimé. Les deux chapitres suivants s'intéresseront à une pratique et à un objet régulièrement rattachés à l'imprimé que sont la lecture et les archives. Dans les deux cas, il s'agira de renverser la préconception selon laquelle il s'agit d'une pratique passive et d'un objet fossilisé. Pour cela, nous reviendrons sur plusieurs expériences artistiques que j'ai menées en solo et avec le collectif ExposerPublier.

I. L'ART IMPRIME VERS UN ART *POST-STUDIO*

Ce chapitre sera le lieu d'un retour sur plusieurs expériences que j'ai vécues en pratiquant l'impression. Il s'agira pour moi de tirer des conclusions sur certains phénomènes récurrents que j'ai rencontrés en tant que passionné et pratiquant d'art imprimé. Avec le premier sous-chapitre, nous nous pencherons sur le phénomène des foires et des salons de livre d'artiste, d'art imprimé et de multiples qui se développent au niveau international dans le milieu de l'art. Ce sous-chapitre se basera sur des expériences personnelles vécues lors de ces salons, en tant que public et en tant que participant. Le second sous-chapitre se penchera sur les prestations d'imprimeurs consistant en des performances d'impression devant un public. Ce sous-chapitre se servira de mon expérience comme imprimeur professionnel et sur l'expérience de certains de mes confrères imprimeurs. Le troisième sous-chapitre enfin se penchera plus particulièrement sur la figure de l'artiste-imprimeur et sur son intérêt pour la pratique de l'impression hors de l'atelier, hors de la zone de confort, pour aller imprimer directement « sur le motif ». Ce sous-chapitre se basera plus particulièrement sur une exposition du collectif ExposerPublier. La relation privilégiée entre l'imprimeur, son environnement et le public traversera l'ensemble de ces trois sous-chapitres.

1. Les salons d'art imprimé, une nouvelle route de la soie

Avec le collectif ExposerPublier, nous nous sommes récemment fixé pour objectif de développer une véritable activité d'éditeur. Il s'agit donc de donner à notre collectif les moyens d'éditer des publications avec des budgets conséquents, de monter des projets dédiés uniquement à l'édition – ce qui n'est pas le cas des projets habituels du collectif, qui comprennent toujours d'une manière ou d'une autre une exposition –, et de diffuser ces publications aux moyens des canaux de distribution officiels – à la différence des éditions que nous avons produites jusqu'ici et que nous diffusons très peu, de par leur statut hybride et expérimental. Notre premier projet d'édition concerne la publication d'une monographie d'une artiste française reconnue. Dans le cadre de ce travail passionnant et ambitieux, nous avons dressé une liste restreinte des différentes foires et salons consacrés aux pratiques éditoriales contemporaines, aux multiples, à la microédition et aux livres d'artistes auxquels nous pourrions participer dans les zones géographiques ciblées pour la monographie. Cette dernière étant bilingue anglais et français, la zone géographique en question regroupe les pays européens francophones (France, Suisse, Belgique) et trois pays anglophones (Canada, États-Unis et Angleterre). Cette liste pointe des foires susceptibles d'attirer des acheteurs potentiels de cette monographie : plutôt des foires en lien avec la photographie – l'artiste étant photographe –, ou des foires ouvertes aux multiples – la monographie étant un objet relativement coûteux, il serait assez illusoire d'espérer vendre un tel livre dans un festival dédié aux fanzines par exemple. Afin de démontrer l'étendue du phénomène des salons et des foires

consacrées aux pratiques éditoriales contemporaines, j'ai repris cette liste et je l'ai augmentée des salons que nous n'avions pas nécessairement retenus et que sont les foires dédiées aux fanzines, à l'autoédition, la microédition et, de manière générale, à l'art imprimé. En revanche, j'ai limité mes recherches supplémentaires au cadre géographique circonscrit pour la monographie – sans cela la tâche aurait été encore plus démesurée qu'elle ne l'est déjà –, et j'ai tenu à exclure de cette liste les foires du livre plus spécifiquement consacrées à la littérature et à la bande dessinée.

Commençons par les foires françaises. Rien que pour Paris je compte une dizaine de foires « importantes » qui ont lieu chaque année : *Offprint*, *Multiple Art Days*, *Polycopies*, *Papier Brûlant*, *Les Puces Typographiques*, *Rolling Paper*, *Soon*, *Anti-Aufklarung*, *Paris Ass Book Fair*, *Fanzines ! Festival*. À ces événements franciliens, j'ajouterais les salons français suivants : la *Foire Adebabaï du Livre et de l'Image Imprimée* à Pantin, le salon *Rebel Rebel* à Marseille, *Arles Books* pendant le festival, *Independent Pages* à Perpignan, *Mise en Pli* à Marseille, l'*Autre Salon* à Colmar ou encore *Le Marché Noir* à Rennes. Venons-en à présent aux foires des pays francophones. On retrouve en Belgique : *Poppositions*, *Eat My Paper*, la *Ghent Art Book Fair*, la *Wiels Art Book Fair* et l'*Antwerp Academy Art Book Fair* ; et en Suisse : *Volumes* et *I Never Read*. Quant aux pays anglophones, on retrouve en Angleterre : *Offprint*, *Kiosk Independent Publishers Fair*, *The London Art Book Fair* et *The Small Publishers' Fair* ; au Canada : la *Toronto Art Book Fair* et la *Vancouver Art Book Fair* ; et aux États-Unis, entre autres : la *Los Angeles Art Book Fair*, la *New York Art Book Fair*, l'*Independent Art Book Fair*, la *San Francisco Art Book Fair*, la *Chicago Art Book Fair*, la *Cultural Traffic Arts Fair*, *Zinecinnati*, la *Cincinnati Art Book Fair*, la *DC Art Book Fair*, la *Detroit Art Book Fair*, *Bound Art Book + Zine Fair*, *Codex*, *A.G. Geiger Art Book Fair*. Cette liste non exhaustive ne fait qu'esquisser le panorama de foires de livres d'art qui est un phénomène mondial[254].

Le phénomène des foires de livres d'artistes n'est pas nouveau. L'équipe de Printed Matter, librairie indépendante à but non-lucratif gérée par des artistes, a organisé la première *New York Art Book Fair* en 2004. Mais son développement récent et exponentiel l'est. De plus en plus de foires de livres d'artistes voient le jour. À titre d'exemple, cette année 2018 voit l'ouverture de la première foire du livre d'artiste en Iran, la *Bon Art Book Fair*[255], tandis que la *Singapore Art Book Fair* a commencé en 2013, tout comme la *Bergen Art Book Fair* et la *Los Angeles Art Book Fair*, et la *Melbourne Art Book Fair* en 2015.

Les principes de ces foires sont ceux de l'*artist-run culture*. Cette dernière désigne les projets menés par des artistes qui consistent à présenter leur propre travail ou celui d'autres artistes. Cela peut

[254] On trouve notamment des foires au Japon (*Tokyo Art Book Fair*), à Singapour (*Singapore Art Book Fair*), en Australie (*Melbourne Art Book Fair*), en Iran (*Bon Art Book Fair*), au Chili (*Impresionante*), au Brésil (*Feira Tijuana*), en Norvège (*Bergen Art Book Fair*), en Allemagne (*Miss Read*, *Friends With Books*, *Cologne Art Book Fair*, *It's a Book*) et dans bien d'autres pays (Espagne, Italie, Mexique, Pays-bas, etc).

[255] BON-GAH COLLECTIVE, « Bon Art Book Fair », *Bon Art Book Fair*, URL complète en biblio.

être à la fois par la création d'un *artist-run space* (Printed Matter en est un exemple) ou par l'autoédition de son travail. Or, dans de nombreux cas, les éditeurs présents aux *art book fairs* sont eux-mêmes artistes et/ou s'autoéditent. Si bien que les codes des foires du livre d'artiste sont, de façon relativement significative, différents des foires d'art et des foires du livre classique. À la différence de ces dernières, les *art book fairs* sont plus accessibles sur le plan économique, il n'y a pas de médiation à l'achat du livre : celui-ci est acheté directement à l'artiste qui est donc assez souvent présent pour échanger avec le public. C'est ainsi que lors de la première fois du livre d'artiste à laquelle j'ai participé en tant que spectateur, la *New York Art Book Fair* de 2012, j'ai pu acheter directement à l'artiste une édition d'Erik Van der Weidje que je retrouverai six ans plus tard sur la table des publications d'artistes référentes lors de l'Université d'été de la Bibliothèque Kandinsky consacrée aux livres d'artistes – université d'été à laquelle nous avons participé avec le collectif ExposerPublier.

Pour des artistes comme moi et des collectifs comme ExposerPublier, ces foires sont l'occasion d'échanger et de rencontrer des artistes que l'on n'a pas forcément la possibilité de croiser le reste de l'année. Chaque année, les foires sont une occasion de retrouver des éditeurs, des collectifs, des artistes connus et d'autres que l'on ne connaissait pas. Ces événements sont devenus des rendez-vous importants pour fédérer notre réseau et cultiver notre communauté. D'autant plus que la plupart des foires présentent à la fois le travail d'artistes et d'éditeurs locaux mais également étrangers. À chaque nouvelle foire, le réseau s'accroît. Avec le développement à l'échelle mondiale de ces événements s'ouvre pour nous la perspective de voyager et de diffuser notre travail à l'étranger. Les foires créent en quelque sorte des circuits et facilitent les déplacements pour les artistes qui sont amenés à voyager de l'Europe jusqu'en Amérique, des Amériques au Japon, etc. Avec ces événements, c'est une nouvelle route de la soie qui se met en place.

Cet effervescent mouvement est relativement singulier dans le monde de l'art, en particulier parce qu'il se développe autant en dehors qu'à l'intérieur des institutions. Avec ExposerPublier, nous avons participé aux deux dernières éditions (2017 et 2018) de la *Foire Adebabaï du Livre et de l'Image Imprimée* qui se sont déroulées à Pantin à la Halle Papin, une friche industrielle gérée par une association. Nous avons participé aux éditions 2016 et 2017 de la foire *Anti-Aufklarung* au Point Éphémère, lieu alternatif mêlant restauration, salle de concert et lieu d'exposition. Nous avons également participé à l'édition 2016 du salon *Multiple Art Days* organisée par le Centre National Édition Art Image (CNEAI) à la Maison Rouge et participerons à l'édition 2018 qui se tiendra au Musée de la Monnaie de Paris. Nous étions également présents à la deuxième édition du salon *Rebel Rebel* (2017) qui s'est tenu au Fonds Régional d'Art Contemporain de la région PACA à Marseille. En observant ce phénomène depuis l'angle qui est le mien, il semble donc que ces événements ont la particularité de se développer aussi bien dans des squats et des lieux alternatifs que dans des institutions du monde de l'art. Ce qui est une bonne chose car le fait que de grandes institutions ouvrent leurs portes à ces foires donne

l'occasion à des artistes qui évoluent dans des circuits minoritaires de présenter leur travail à un plus large public.

Le temps d'un week-end, ces salons ouvrent donc les portes des plus grandes institutions du milieu de l'art (MoMA PS1 pour la *New York Art Book Fair*, Tate Modern pour *Offprint London*, The Geffen Contemporary du MOCA pour la *Los Angeles Art Book Fair*, Musée de la Monnaie pour *Multiple Art Days*) à des artistes encore méconnus et dont la pratique n'est pas encore pleinement établie sur la scène nationale ou internationale de l'art contemporain comme le sont habituellement les figures invitées à investir de telles institutions[256] – ce que Wade Guyton ne manque pas de le souligner. L'artiste new-yorkais affirme ainsi dans un article du *New York Times* au sujet de Shannon Michael Cane, curateur de foires organisées par Printed Matter et que beaucoup considèrent comme celui qui a redonné un nouvel élan à ces événements, après le décès de ce dernier : « [l]'ennuyeuse structure autoritaire habituelle du milieu de l'art était renversée pendant ses foires du livre »[257].

De mon point de vue, comme artiste ayant participé en tant qu'exposant à plusieurs de ces foires et me dirigeant très certainement vers une production artistique qui m'amènera à participer à de nombreuses autres, ces salons ont en effet tout d'une joyeuse culbute du monde de l'art, comme semble également l'indiquer Wade Guyton. À la place du silence des expositions et des œuvres que l'on ne peut toucher, dans ces foires on discute, c'est bruyant, ça grouille, ça se bouscule, on ouvre des livres, on touche des papiers. La plupart de ces foires deviennent de mini-festivals incluant des concerts et des performances. Ce sont des événements particuliers où l'on présente à la chaîne son travail, on déploie, range et re-déploie nos publications pendant plusieurs heures – ce qui est à la fois passionnant et épuisant : à la fin d'un week-end de foire, je suis toujours lessivé. Rapidement, on s'approprie le peu d'espace dont on dispose, peu importe que l'événement ait lieu dans un squat ou dans une institution muséale. On se met à véritablement « habiter » le lieu : on y passe huit d'affilées, on y mange, on y boit, on s'y repose parfois. Si bien que le rapport aux espaces d'exposition que ces foires réquisitionnent dans les lieux où elles s'installent n'est plus tout à fait le même. On se retrouve à véritablement « vivre » ce lieu.

Dans une certaine mesure, c'est la position que nous sommes de plus en plus amenés à occuper avec ExposerPublier : choisir d'organiser des ateliers pendant les foires plutôt que de tenter de vendre nos éditions. Ce fut notamment le cas pendant le salon *Rebel Rebel #2* au FRAC PACA à Marseille. Pendant ce salon plutôt orienté fanzines, nous avons décidé de ne pas poser nos éditions sur une table pour les présenter au public, mais d'inviter ceux qui le souhaitaient, public et/ou exposants, à fabriquer

[256] Elena GOUKASSIAN, « Underdog Artists and Publishers at the NY Art Book Fair », *Hyperallergic*, 2017, URL complète en biblio.
[257] « *The normal boring power structure of the art world was turned upside down at his book fairs* ». Randy KENNEDY, « Shannon Michael Cane, Who Transformed Art Book Fairs, Dies at 43 », *The New York Times*, 2017, URL complète en biblio.

avec nous des fanzines à partir d'une sélection de documents imprimés sur feuilles A4. Cela constituait la première étape d'un nouveau projet éditorial mené par ExposerPublier, consistant en la production d'un « méta-fanzine » participatif. Ce projet fait suite à la publication d'une série de fanzines que le collectif a réalisés en 2016 pour le collectif et groupe de théâtre Gongle. Nous avions été invités par Gongle à réaliser une série de fanzines pour présenter leur projet de recherche sur les rapports entre football, théâtre et politique, mené au cours de l'été 2016, alors que la France organisait le Championnat d'Europe de football. À la suite de la publication des fanzines, nous avons souhaité poursuivre et approfondir le projet, car nous avions eu le sentiment de ne traiter qu'en surface les problématiques abordées par les fanzines. Nous avons donc mis en place le protocole de *Constructions Collectives*. Celui-ci fonctionne de la manière suivante : la première étape consiste à choisir plusieurs thématiques ; ensuite, il s'agit de réunir des documents (livres de référence, articles, photographies, œuvres d'art, etc.) autour de ces thématiques, enfin, au cours d'un atelier participatif, le collectif et les participants créent des micro-fanzines en assemblant plusieurs documents. Ces micro-fanzines serviront par la suite à la constitution d'une édition que l'on nomme pour l'instant un « méta-fanzine ». Pour cette première occurrence, nous avions gardé les thématiques développées par Gongle : le terrain, la manifestation, le *Do It Yourself*. Le comité du salon *Rebel Rebel* nous a invités à participer au salon lorsqu'ils ont pris connaissance des fanzines que nous avions réalisés pour Gongle, sachant que l'édition 2017 du salon était consacrée au football (alors même que le Mucem, partenaire de l'événement, présentait également non loin de là une exposition sur le football). Nous avons donc préféré mettre en place cet atelier plutôt que de nous contenter de présenter les fanzines. Nous avons depuis réitéré cet atelier à différents endroits (*Kunsthalle 3000*, Centre Pompidou) et notamment à la *Foire Adebabaï du Livre et de l'Image Imprimée* en 2018.

[Figure 43] ExposerPublier, *Constructions Collectives n°1*, 2017, atelier collectif de fabrication de fanzines, salon *Rebel Rebel #2*, FRAC PACA, ExposerPublier

Aujourd'hui, ces foires sont des acteurs essentiels de la culture de l'art imprimé, et elles occupent une place importante pour les artistes pratiquant l'édition, l'impression ou les deux. À Paris, des foires comme *Offprint* et *Multiple Art Days* sont devenues des rendez-vous annuels pour un nombre important d'artistes : autant pour ceux qui font partie du public de ces foires que pour ceux qui exposent. Mais ce que je remarque avant tout, ce sont les valeurs que ces foires transmettent. Selon moi, elles rejoignent celles de l'art imprimé tel que je le défends : des événements ouverts au public, à la discussion, à l'échange, qui sont parfois brouillons mais toujours portés par la philosophie de l'indépendance et de l'alternatif. J'entends par là que, bien que ces événements soient avant tout marchands, ce que proposent la majorité des acteurs de cette scène, ce sont avant tout des projets où l'intégrité du contenu est primordiale, bien avant toute stratégie commerciale. Enfin, je constate plus particulièrement au sujet de ce chapitre que ces événements mettent en avant l'aspect humain et vivant. Les espaces d'exposition deviennent de véritables espaces de vie le temps de ces événements éphémères, bousculant la bienséance habituelle de nombre d'institutions où ces derniers prennent leurs quartiers. Or, selon moi, le fait que ces foires défendent un tel rapport à l'espace d'exposition est loin d'être anodin. Car de mon point de vue, cette notion de vivant traverse l'ensemble de la pratique de l'art imprimé que je fais mienne. C'est ce que je serai amené à développer plus en profondeur au cours des deux prochains sous-chapitres.

2. L'« *action-printing* », entre mission pédagogique et performativité du geste technique

Ce second sous-chapitre s'intéressera à un développement particulier de la pratique des sérigraphes, à savoir les prestations d'impression en public, notamment en sérigraphie. J'ai moi-même expérimenté plusieurs de ces événements, à la fois en tant qu'imprimeur et en tant que public. Je voudrais revenir sur ce phénomène pour démontrer là encore la prégnance du vivant dans les pratiques l'art imprimé, et que de plus en plus aujourd'hui, l'appréciation des documents imprimés va de pair avec l'expérience d'une pratique vivante.

On trouve aujourd'hui parmi les offres de services proposées par les ateliers de sérigraphie une offre singulière : les prestations. Ces dernières consistent en des sessions d'impression en public pendant des événements (festivals, soirées, manifestations, etc.). En tant qu'imprimeur « commercial », j'ai moi-même été amené à pratiquer ce type de prestation pour un ami qui lançait sa marque de tee-shirts *Loyals Only*. À l'origine, il était question d'imprimer les tee-shirts à mon atelier, puis de les vendre pendant la soirée de lancement de la marque, comme une collection capsule. J'ai proposé d'imprimer les tee-shirts directement pendant la soirée, devant le public, ce qui a été accepté. En collaboration avec Andrew Mazingue, sérigraphe basé à Paris, ayant déjà organisé de telles prestations et qui travaillait déjà comme sérigraphe pour la marque, nous avons mis en place les moyens techniques pour réaliser ce projet. Ce fut une réussite. Les participants à la soirée furent intéressés, certains se prirent même au jeu et imprimèrent eux-mêmes leurs tee-shirts.

[Figure 44] Léo Coquet & Andrew Mazingue, *Loyals Only*, 2015, photographie documentaire, environnement de travail, Stéphanie Candy Rosie

Je qualifie cette pratique de l'impression d'« *action printing* » en référence à *l'action painting*. Il y a de fait une certaine filiation entre les deux : l'*action painting* fait suite à l'œuvre conceptuelle duchampienne. En réaction à cette dernière, l'*action painting* remet le corps dans l'équation artistique : « [u]ne autre réaction au conceptualisme, c'est le retour au corps »[258]. Dans le contexte actuel du développement des outils numériques, l'« *action printing* » se pose en réaction à la dématérialisation de nos environnements, ce qu'Anne Cauquelin ne manque pas de noter : « [le retour au corps] se fait nettement jour dans l'art contemporain. Référence au geste, au corps, et à son environnement direct. Le corps dans la ville contemporaine est nié, rejeté, neutralisé, fonctionnalisé à outrance ; il n'est qu'une pièce dans un jeu abstrait, dans une vaste machine à dévorer l'énergie. L'artiste réclame alors un « droit au corps », à l'émotion charnelle »[259]. C'est ainsi que je situe l'intérêt actuel pour la pratique performative de l'impression, pour l'« *action printing* » : une réaction au développement du numérique.

Depuis, Andrew a monté avec un autre sérigraphe l'Atelier La Banane, un atelier de sérigraphie basé à Paris qui fait des prestations de sérigraphie sa spécialité : « on ne peut pas dire que l'Atelier La Banane soit un atelier comme les autres... Une des principales activités de celui-ci étant de se délocaliser pour présenter la sérigraphie comme un art vivant »[260], assurent-ils. Sur leur site, les deux imprimeurs

[258] Anne CAUQUELIN, *L'art contemporain*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2011, p. 111.
[259] *Ibid.*
[260] Andrew MAZINGUE, « Atelier La Banane », 2017, URL complète en biblio.

proposent à leurs clients de déplacer au cœur de l'événement le matériel nécessaire pour imprimer des tee-shirts, des affiches ou des *tote bags*. Parmi ses plus récents clients, l'Atelier La Banane compte notamment la Philharmonie de Paris qui a fait appel à eux pour s'installer sur le toit du bâtiment pendant le festival *Days Off* afin d'imprimer les tee-shirts souvenirs de l'événement.

[Figure 45] Atelier La Banane, festival *Days Off*, 2018, photographie documentaire, environnement de travail, Philarmonie de Paris, Jean-Baptiste Mossa

L'Atelier La Banane et moi-même ne sommes évidemment ni les premiers ni les derniers à proposer de tels événements de ce que je nomme l'*action printing*, à savoir ces prestations d'impression en direct, en public et à destination directe du public. De nombreux autres événements de sérigraphie en direct ont vu et continuent de voir le jour – je pense notamment à la performance du Print Van Paris à la librairie Volume à l'occasion du premier numéro de la revue *Pli* qui a eu lieu la même année que l'événement pour *Loyals Only*. Print Van Paris est un atelier de sérigraphie ambulant installé dans un van, dans l'esprit camion à glaces. Ce projet est porté par Oschon Wespi-Tschopp et Simon Roché depuis 2014[261]. Pour eux aussi, l'intérêt est d'imprimer en sérigraphie en direct et d'inviter les gens à imprimer avec eux. Pendant la soirée, le camion était garé devant la librairie, et les deux sérigraphes imprimaient des illustrations réalisées par des artistes pour la revue. Plus récemment, en 2018, Oschon

[261] Lisa DARRAULT, « Print Van Paris : entre sérigraphie, bonne humeur et créativité », *Étapes Magazine*, 2018, URL complète en biblio.

Wespi-Tschopp a également ouvert à Paris un lieu dans lequel sont organisés des workshops d'initiation à l'impression : « [l]es gens qui viennent ne vont pas seulement voir une expo, mais aussi y participer, ou au moins voir et comprendre comment ça a été fait, les processus qu'il y a derrière. »[262]

Dans un esprit festif similaire et toujours en 2018, je citerai l'atelier de sérigraphie proposé par Frenchfourch, studio de création basé au Paris Print Club – un atelier d'impression basé dans le 18ème arrondissement de Paris –, lors de l'édition 2018 du festival *Pete The Monkey*. Ces derniers proposaient non seulement d'imprimer en direct en sérigraphie, mais aussi d'imprimer directement sur le corps des festivaliers.

Toujours récemment, je citerai également l'événement *Friends o Friends* qui a été organisé à DOC à la fin de l'année 2017 par The Bells Angels (Julien Sirjacq & Simon Bernheim) et lecteur.club (Guillaume Ettlinger & Jérôme Valton). Cet événement s'est déroulé lors de deux soirées qui s'envisageaient comme une forme complémentaire aux salons d'édition. Le principe a été de donner à une sélection d'artistes l'opportunité d'envoyer des images ou des documents (avec certaines consignes techniques) que d'autres artistes nommés « opérateurs » étaient en charge d'imprimer librement sur des affiches, en jouant notamment sur la surimpression de ces images, selon leur propre choix, comme un curateur. À ce mixage d'images répondaient le mixage des DJ's invités à jouer pendant les soirées, mettant ainsi en lien les pratiques éditoriales et sonores. Les affiches étaient numérotées et vendues au tarif unique de 10 euros pendant la soirée.

Enfin, je conclurai ce compte-rendu d'expériences par la session d'impression participative organisée en juin 2018 par ExposerPublier pendant la fête de fin de saison au centre d'art Khiasma. Tout a commencé en 2017 lorsque nous avons rencontré l'équipe de ce lieu. Cette dernière cherchait alors un artiste, un graphiste ou un collectif pour prendre en main la mise en récit du programme *Plateforme* de Khiasma. Ce programme révise complètement les enjeux de Khiasma. *Plateforme* entend mettre en avant les formes en cours, les recherches, accueillir des artistes au travail, proposer des soirées de projection, des rencontres, des repas, plutôt que des expositions. *Plateforme* remet donc en question la programmation du centre d'art Khiasma, mais également sa communication. Nous avons proposé à l'équipe de prendre en main la mise en récit de *Plateforme* en développant un projet de recherche sur cette mutation, qui se développerait sous la forme d'une résidence d'un an dans le centre. Ce projet prend donc place dans un contexte particulier pour Khiasma, puisque le centre d'art va considérablement changer ses missions, ce que notre résidence entend donc rendre visible et lisible aux visiteurs de Khiasma.

[262] *Ibid.*

Nous avons nommé ce projet *La Loge / The (Archival) Box*[263]. Ce projet d'envergure s'apparente à un nouveau chapitre pour le collectif ExposerPublier, semblable à celui organisé en 2015 à la galerie de la Rotonde. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle nous avons cherché à lui donner un titre relativement similaire à celui de notre précédent grand chapitre : *Table as a curator / Autour de la table*. Avec *La Loge / The (Archival) Box*, l'actualité du centre d'art sera étudiée et deviendra un prétexte à réfléchir autour de plusieurs thématiques : l'« archive vivante », l'« imprimé vernaculaire » et les notions de « transition » et de « seuil », alors que non seulement Khiasma traverse une période transitoire incarnée par le programme *Plateforme*, mais aussi par le territoire sur lequel elle s'inscrit, passant du département de la Seine-Saint-Denis au Grand Paris. Cette résidence se déploiera durant la saison 2018/2019 du centre d'art, et consistera donc en l'archivage de l'activité de Khiasma et la création d'un espace physique, imprimé et numérique pour ces archives.

Grâce au soutien du département de Seine-Saint-Denis, cette résidence pourra officiellement commencer à partir de la rentrée 2018. Cependant, nous avons d'ores et déjà commencé à investir Khiasma de façon officieuse. La première étape de cette résidence a consisté en l'occupation pérenne d'une salle du centre d'art pour y installer progressivement les archives de la programmation du centre d'art. Nous avons choisi pour cela une salle bien précise de l'espace Khiasma, celle avec une porte donnant sur l'extérieur et constituant donc le seuil entre la rue et le centre d'art, que nous avons appelée « la loge »[264]. La notion de seuil et d'entre-deux de cette salle a motivé notre choix car cela fait écho à la démarche générale du collectif ExposerPublier – celle-ci se définit justement par une approche transmédiale de la création (entre l'art, l'édition, le graphisme et la recherche) –, et du centre d'art Khiasma qui vit une période de transition entre le fonctionnement d'un centre d'art « classique » et celui entrepris avec le programme *Plateforme*. À plus grande échelle, ces notions font également référence à la situation actuelle du territoire sur lequel s'inscrit Khiasma, en transition entre la banlieue et le « Grand Paris ». Ainsi, le temps de cette résidence, Khiasma deviendra-t-il l'objet d'étude d'ExposerPublier, et les membres d'ExposerPublier deviendront-t-ils les concierges de Khiasma.

---

[263] Le titre de cette résidence reprend le principe établi pour le cycle d'expositions *Table as a curator / Autour de la table* organisé à la Rotonde Stalingrad puisqu'ExposerPublier propose à nouveau de travailler à partir d'une forme connue de tous afin d'en amplifier les usages et/ou de les détourner – la table à la Rotonde et la loge à Khiasma. De plus, *La Loge / The (Archival) Box* reprend également le principe établi sur *Table as a curator / Autour de la table* de donner au titre de notre projet une entrée française et une entrée anglaise. De la même manière que sur *Table as a curator / Autour de la table*, l'entrée anglaise « *Table as a curator* » ne se traduit pas par « Autour de la table », l'entrée française et l'entrée anglaise de *La Loge / The (Archival) Box* ne sont pas des traductions l'une de l'autre. Au contraire, les deux entrées constituent deux propositions liées (la loge dans une écurie s'appelle aussi un box) mais avant tout complémentaires. La partie française du titre fait donc référence au seuil, aux coulisses, à la mise en récit et à l'habitat. La partie anglaise induit, elle, l'emploi du matériau archive.

[264] En architecture une loge est un espace entre l'intérieur et l'extérieur d'un bâtiment. La référence à la loge introduit également la question des coulisses, puisqu'une loge peut également désigner les espaces dans un théâtre ou une salle de concert où les artistes se reposent et se préparent avant d'entrer sur scène. Or le projet de la résidence *La Loge / The (Archival) Box* est précisément de rendre compte de l'activité du centre d'art Khiasma, même quand celle-ci n'est pas publique : documentation des réunions de travail, des workshops, des discussions et des rencontres.

Puis, pour annoncer et fêter le début de notre résidence, nous avons choisi de participer officiellement à la fête de fin de saison de Khiasma. Cet événement annuel consiste en une *block party*, le centre d'art bloquant la rue Chassagnolle dans laquelle il réside pour un après-midi de concerts, d'ateliers et un grand repas partagé par les habitants du quartier, les artistes et l'équipe du centre d'art. Notre participation a consisté en l'organisation de la première *print party* de la résidence. Les *print parties* sont des événements festifs et participatifs destinés à jalonner la résidence pendant lesquels ExposerPublier édite un journal qui recense les événements ayant eu lieu à Khiasma et hors-les-murs sur une période donnée. Se trouve imprimé sur le journal un ensemble d'informations sous la forme d'une liste avec, pour chaque événement, la date, le titre, le nom des personnes impliquées et une sélection de mots-clefs ainsi qu'une image, si l'événement a été photographié. Pendant les *print parties*, ExposerPublier distribue gratuitement ce journal et propose aux visiteurs de Khiasma de le surimprimer librement en sérigraphie. Les visiteurs ont le choix d'imprimer plusieurs signes en sérigraphie. Ils disposent d'une sélection d'une dizaine de mots-clefs choisis conjointement par l'équipe de Khiasma et par ExposerPublier, pensés comme significatifs des activités menées par Khiasma et ses habitants pendant la période documentée par le journal (un trimestre). Parallèlement à cette liste de mots, les visiteurs peuvent choisir de surimprimer en sérigraphie sur le journal un ou plusieurs signes abstraits spécialement dessinés et conçus par ExposerPublier. Ces derniers sont autant de libres interprétations graphiques des mots-clefs cités ci-avant ; leurs formes se rapprochent des glyphes d'une partition. Les visiteurs de Khiasma choisissent donc parmi ces signes et ces mots avant de sélectionner où et de quelle couleur ils souhaitent les imprimer, si bien que chaque exemplaire est unique, selon un principe similaire à celui mis en place pour le workshop *Pratiques Documentées #1* dont il a déjà été question plus tôt[265]. Ces journaux étant gratuits, les visiteurs ayant participé aux print parties repartent avec un exemplaire, celui qu'ils ont réalisé ou un autre. Les autres exemplaires qu'ils ont produits sont quant à eux diffusés gratuitement (tractés dans la rue, distribués dans les boîtes aux lettres du quartier ou marouflés sur les murs de la ville des Lilas).

À l'occasion de la fête de fin de saison de Khiasma, nous avons donc publié le numéro zéro de ce journal, nommé *Re-vue*. Un journal que nous tiendrons pendant la résidence et qui consistera en un des principaux supports de mise en récit de l'activité du centre d'art. Nous avons réuni pour ce premier numéro, sous la forme d'une liste, les événements ayant eu lieu à Khiasma depuis janvier 2018 jusqu'à la fête de fin de saison. En invitant le public à imprimer avec nous, nous souhaitions inclure la voix des habitants du territoire et du public du centre d'art à cette restitution. Ainsi, sont réunies dans ce journal la parole de Khiasma par le biais de la liste des événements imprimés en amont de l'événement, la voix d'ExposerPublier par le biais de la rédaction des mots-clefs et des formes, et celle des habitants et du

[265] Voir le sous-chapitre *Les images-constellations, la matérialisation du concept d'hétérochronie* du troisième chapitre de la première partie.

public par les choix quant à l'impression. Mais cet atelier participatif consistait avant tout en une première prise de contact avec les habitants que nous souhaitons intégrer à ce projet de résidence.

[Figure 46] ExposerPublier, *Re-vue n°0*, 2018, photographie documentaire, session d'impression en sérigraphie collective, Khiasma, Romain Goetz

Ce que démontre de façon exemplaire l'*action-printing* en public et avec le public, mis en place par ExposerPublier pour *Re-vue n°0*, c'est comment la sérigraphie sert d'outil de rencontre pour aller vers l'autre. Ce type d'événement entreprend une mission pédagogique. « Le partage de notre savoir-faire a toujours été la priorité. »[266] La sérigraphie a ce pouvoir attractif, magique, de fascination. Ceci a sûrement à voir avec le fait que c'est une technique connue de nom, mais pas techniquement, par le grand public. Et avec les couleurs vives qui contrastent avec l'impression terne des imprimantes numériques.

Mais pour moi, il y a aussi une fascination pour un savoir-faire devant une pratique manuelle, artisanale, sans machine. Un intérêt pour la gestualité, la performance de l'impression. On veut aussi éprouver l'impression, là où on a juste l'habitude d'utiliser une imprimante. Il y a donc beaucoup de curiosité autour de cette technique. C'est ce que je nomme l'*action-printing*, qui permet de voir l'action de l'impression, la prégnance du geste. Il y a d'ailleurs, de mon point de vue, une véritable dimension

[266] Andrew MAZINGUE, « Atelier La Banane », *op. cit.*

physique dans ces événements, qui demandent beaucoup d'efforts. Je pense par conséquent que l'intérêt pour ces événements est relativement similaire à celui du spectacle de l'effort physique. Il y a quelque chose d'hypnotisant, de fascinant, à voir l'exécution technique se matérialiser et se répéter, réussir, rater.

Enfin, ces impressions obtenues lors de sessions d'*action-printing*, à n'en pas douter, s'enrichissent d'une signification supplémentaire lorsqu'elles sont réalisées directement pour le public, devant lui. Les processus à l'œuvre qui mettent en place ce supplément d'âme chez ces documents imprimés, qui soudain se doublent d'un ici et maintenant, sont précisément le sujet que nous allons développer dans le sous-chapitre suivant.

3. Imprimer « sur le motif », le « nouvel impressionnisme »

Avec ce troisième sous-chapitre, je m'attacherai à démontrer que l'*action printing* n'est pas seulement une opération pédagogique et/ou performative, mais également une manière de « situer » l'impression. Pour cela je ferai référence, après l'*action painting*, à un autre mouvement majeur de la peinture moderne, l'impressionnisme, et j'établirai un parallèle entre les imprimeurs qui décident de quitter le confort de leurs ateliers pour imprimer directement « sur le motif », et les célèbres peintres du XIX^{ème} siècle. Pour cela, je reviendrai sur l'exposition *Table as a curor / Autour de la table #2 — Printpress / Table de sérigraphie* qui s'est tenue à la Rotonde au mois de mai 2015, une exposition dont il a déjà été en partie question dans le chapitre précédent, *Une écriture du temps*.

Je voudrais commencer par expliquer l'importance particulière que revêt pour moi cette exposition. Bien qu'il s'agisse d'une exposition du collectif ExposerPublier, celle-ci a été plus spécialement dirigée sur le sujet de ma recherche. Aujourd'hui encore, elle constitue une source de réflexion à laquelle je retourne fréquemment afin d'étoffer mes réflexions. Je préciserai également, puisque cela n'a pas été fait dans le chapitre précédent, que cette exposition était la deuxième exposition du cycle *Table as a curator / Autour de la table*. Nous avons mis en place à la galerie de la Rotonde, ce cycle qui se déployait sur une grande partie de l'année 2015. Chacune des trois expositions de ce cycle avait pour titre une table, table de chevet, table de sérigraphie, table de mixage, et en traduisait les usages dans l'exposition. Pour la table de sérigraphie, c'est la notion de travail que nous avons retenu. Nous avons donc décidé de transformer la galerie de la Rotonde en un atelier de sérigraphie ouvert au public pendant l'intégralité du mois que durait l'exposition. Cela nous a donc conduits à sortir nos outils de l'atelier de sérigraphie dans lequel nous travaillons habituellement (l'Atelier pour l'estampe et la typographie des Lilas) pour nous installer, comme on l'a dit des impressionnistes, « sur le motif ». Cela bouleverse le *workflow* habituel de l'artiste-imprimeur qui veut habituellement que l'on commence par capter une image pour ensuite l'imprimer, *a posteriori*, à l'atelier.

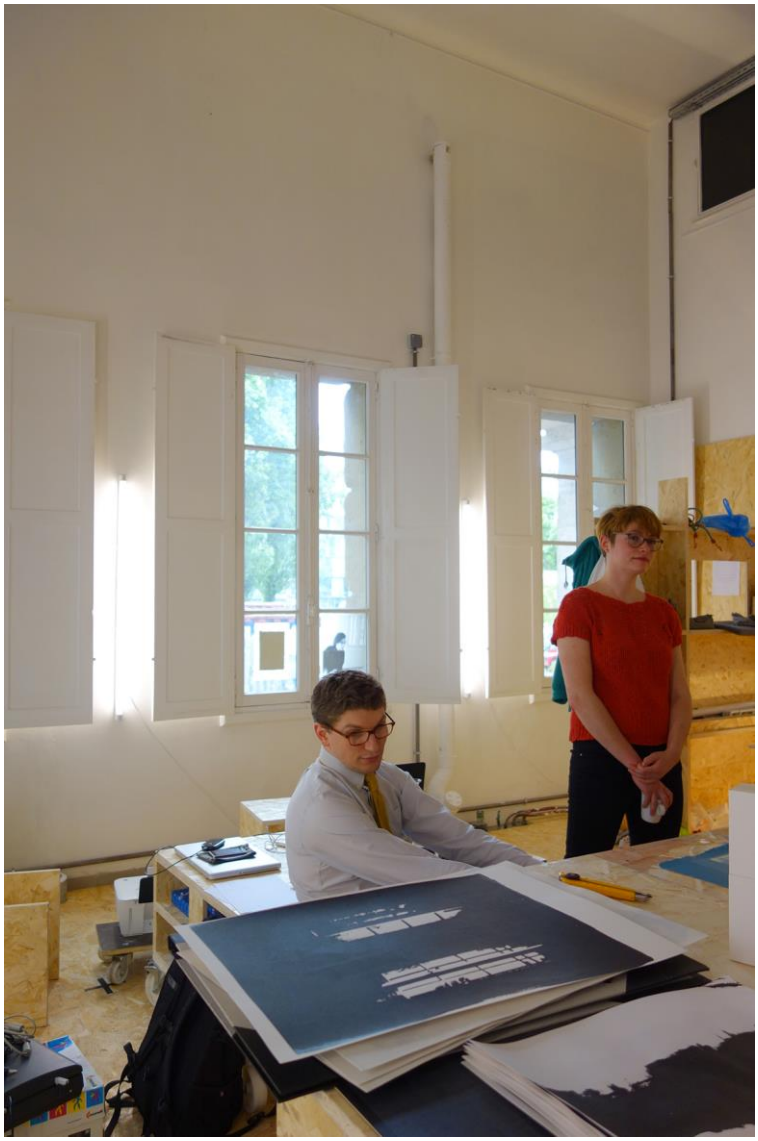
En installant un atelier rudimentaire dans la galerie, nous avions l'ambition d'expérimenter différentes manières d'enregistrer et de documenter une exposition qui, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, est devenue notre sujet d'étude pendant le mois d'exposition. En procédant ainsi, nous souhaitions poser la question suivante : qu'est-ce qu'une exposition ? De la même manière que nous nous posons aujourd'hui la question « qu'est-ce qu'un centre d'art ? » pour notre résidence à Khiasma. L'atelier de sérigraphie allait être l'outil au travers duquel l'exposition serait documentée et déconstruite selon trois éléments fondamentaux : le temps, l'espace et les rencontres que nous y organisions avec d'autres artistes.

[Figure 47] ExposerPublier, *Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de sérigraphie*, 2015, photographie documentaire, environnement de travail, galerie de la Rotonde, ExposerPublier

Nous avons commencé par réinstaller le sol en bois qui était déjà présent sur la première exposition du cycle, et nous avons transformé les cimaises en table d'impression, ainsi qu'en étagères afin d'y ranger le matériel de l'atelier. Sur le plus grand mur de la galerie, nous avons tracé à l'aide d'un cordeau et de poudre à tracer bleue une grille de sept cases à l'horizontale (les jours de la semaine) et de cinq cases à la verticale (les cinq semaines que durait l'exposition), grille qui allait nous servir d'agenda. Sur celui-ci, nous avons accroché dans la case correspondante les impressions réalisées à la fin de chaque journée. L'espace au sol a lui aussi été quadrillé par des croix de ruban adhésif noir afin de repérer spatialement la documentation que nous produisions chaque jour.

[Figure 48] ExposerPublier, *Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de sérigraphie*, 2015, photographie documentaire, environnement de travail, galerie de la Rotonde, ExposerPublier

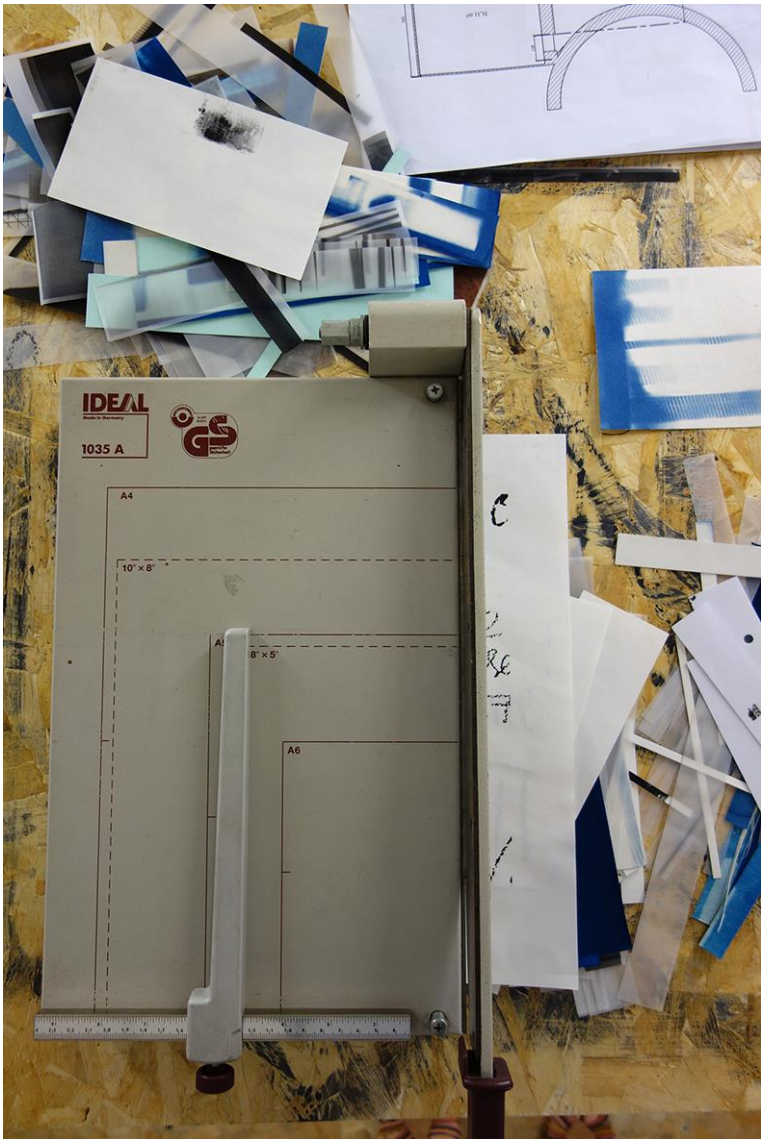
Nous avons invité plusieurs artistes à venir expérimenter avec nous cet atelier bricolé et éphémère. Ces derniers pouvaient librement apporter des outils à expérimenter dans cet espace, la seule règle étant de ne pas apporter d'images venant de l'extérieur. Les images qui ont été imprimés pendant cette exposition ont donc toutes étaient capturées et matérialisées dans le lieu même – c'est en quelque sorte le principe inverse de l'exposition *Friends o Friends* où les images venaient de l'extérieur, les outils étant uniquement les cadres de sérigraphie. Nous avons donc utilisé la sérigraphie, mais également d'autres techniques : le cyanotype notamment et l'impression numérique (il y avait une imprimante jet d'encre et une imprimante laser à disposition dans l'atelier qui servaient principalement à imprimer les typons pour la sérigraphie et pour photocopier des documents de recherche comme des livres ou des textes). Le public était lui aussi convié à expérimenter avec nous s'il le souhaitait. S'il ne le souhaitait pas, il pouvait simplement nous observer et/ou discuter avec nous.



[Figure 49] ExposerPublier, *Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de sérigraphie*, 2015, photographie documentaire, visite de Marianne Mispelaëre et Antoine Lefebvre, galerie de la Rotonde, ExposerPublier

Lors de la dernière semaine de l'exposition, nous avons fait imprimer chez un imprimeur cinquante jaquettes figurant sur une face une scanographie du mur avec la grille tracée à la poudre bleue, et sur l'autre les informations générales de l'exposition, face qui allait devenir la couverture de l'édition de l'exposition. Puis nous avons décroché l'ensemble des documents exposés au mur, que nous avons ensuite découpés selon certains formats en fonction de la nature du document : sérigraphie, cyanotype ou typon. Nous avons plié les jaquettes et inséré dans chacune d'entre elles un fragment de sérigraphie, un fragment de cyanotype, un fragment de typon, ainsi qu'une photocopie d'un document de recherche (couverture de livre, article dans un magazine, flyer) et une photographie documentaire imprimées sur imprimante laser en noir et blanc. Le dernier jour, que nous avons présenté comme le vernissage de l'exposition, nous présentions ces éditions et l'ensemble du processus au public convié à fêter la fin de

l'exposition. En travaillant de la sorte, nous souhaitions littéralement mettre l'exposition dans le livre, poursuivant ainsi nos recherches sur les rapports entre exposition et publication.



[Figure 50] ExposerPublier, *Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de sérigraphie*, 2015, photographie documentaire, environnement de travail, galerie de la Rotonde, ExposerPublier

Cette exposition a eu cela d'intéressant qu'elle m'a obligé à sortir de ma zone de confort avec la sérigraphie. Comme je l'expliquais dans le chapitre précédent, nos écrans se sont très rapidement bouchés, et les impressions que nous obtenions étaient de moins en moins précises et se distinguaient mal des images fantômes. Dans un premier temps, j'étais déçu d'obtenir un tel résultat. Mais je me suis ravisé lorsque j'ai compris que, malgré tout, ces impressions n'en documentaient pas moins l'exposition. Même les ratés témoignaient de l'exposition, car ils en disaient beaucoup sur l'environnement bidouillé et ouvertement expérimental que nous avions mis en place. Nous perdions certes l'aspect figuratif des

images que nous cherchions à imprimer, mais ces dernières n'en gardaient pas moins leur qualité de documents.

C'est précisément à la question de la valeur documentaire de ces impressions que je veux en venir. Ces impressions réalisées dans ces conditions spécifiques ont un supplément d'âme, une valeur particulière, non pas en raison de leur qualité esthétique, mais parce qu'elles sont des traces, des empreintes de l'exposition. Elles ont quelque chose de plus que de simples représentations. En s'installant « sur le motif », l'exposition n'a pas participé à une entreprise pédagogique ou à une performance du geste technique de l'impression, mais elle a insufflé à ces impressions l'âme de la trace, d'un objet-témoin, d'un ici et maintenant, d'un indice. En nous mettant à travailler directement dans l'exposition, nous avons produit un ensemble d'artefacts qui sont devenus des preuves de notre enquête, des matériaux qui, bien que pour certains reproduits en plusieurs exemplaires, ont tous un caractère unique. Cela se rapproche de ce qui se joue entre un Polaroïd et une photographie argentique : devant un tirage argentique, nous sommes devant une reproduction qui a été élaborée après l'événement. Il y a toujours une latence entre l'événement et le tirage. Devant un Polaroïd en revanche, nous sommes devant un objet qui a été là, au milieu de la scène qu'il dépeint, comme un indice sur une scène de crime, une trace prélevée dans l'environnement. Ainsi, imprimer « sur le motif » est-il aussi un moyen de situer l'impression dans le temps et dans l'espace, de l'inscrire dans un ici et un maintenant.

Cette pratique d'art « sur le motif » répond à une dynamique générale qu'est l'art « *post-studio* ». L'art « *post-studio* » regroupe des pratiques aux horizons très différents et dont les motivations divergent. Les artistes faisant le choix de travailler sans atelier peuvent le faire car leur travail ne nécessite pas d'atelier. C'est le cas de Sol LeWitt dont les œuvres fonctionnent par la rédaction de protocoles et de partitions. Pour d'autres, cela peut s'expliquer par l'envie d'être au contact des résidents d'un territoire sur lequel ils s'inscrivent. Pour de nombreux artistes, dont je fais partie, cela peut également répondre au motif économique : devant les prix toujours plus élevés de location d'un espace de travail, il est souvent prohibitif pour un jeune artiste de devoir payer un atelier chaque mois.

Commençons par affirmer qu'un artiste-imprimeur n'est pas nécessairement un artiste « *post-studio* ». Wade Guyton ne pratique pas un art « *post-studio* ». Ce qu'Erik Verhagen précise dans son article au sujet de l'artiste américain : « [p]artiellement et en aucun cas exclusivement autogénérées, [les œuvres de Wade Guyton] ne relèvent donc pas plus d'une logique *post-studio*. Bien au contraire. »[267] En cela je rejoins Erik Verhagen. Cependant, mon avis diverge du sien au sujet du *hic et nunc* de l'œuvre d'art « *post-studio* ». En effet, selon l'auteur la pratique de Wade Guyton ne relève pas d'une logique « *post-studio* » car elle entend répondre à un *hic et nunc* : « l'artiste a souhaité, pour ses présentations parisiennes, reproduire le sol noir de son atelier. Histoire de signifier que les œuvres réalisées dans son

[267] Erik VERHAGEN, « Wade Guyton : Bis Repetita Placent ? », *op. cit.*, p. 54.

espace de travail puis décontextualisées dans un autre environnement répondent respectivement à un *hic et nunc*. »[268]

Il semble que l'auteur de cet article considère la pratique du « *post-studio* » comme forcément relié à une pratique artistique allographique[269]. Or, l'art « *post-studio* » que je défends n'entend précisément pas abandonner la notion de production d'une œuvre d'art matérielle. C'est ce défi qui m'intéresse. Selon moi, comme les différents exemples que j'ai déployé me concernant l'ont montré, travailler directement « sur le motif » est une façon de challenger ma pratique, de rattacher ma production à un lieu particulier, de la situer. C'est donc tout le contraire : le « *post-studio* » permet d'inscrire dans un « ici et maintenant ». Ma position diverge donc de celle d'Erik Verhagen et se résume ainsi : selon moi, ma pratique du « *post-studio art* » prolonge ce que met en place Wade Guyton. L'artiste américain déplace dans la galerie des éléments de son atelier pour signifier l'importance de son processus. Je déplace l'atelier directement dans l'espace d'exposition.

Ce chapitre avait pour objectif de démontrer que les formes imprimées ne sont pas uniquement des formes fossilisées. Ce sont également des formes obtenues par le biais d'une performativité[270] du geste technique, performativité qui peut être un moyen de situer ces traces dans un lieu ou un levier pédagogique pour approcher une communauté. Mais cette performativité ne s'arrête pas une fois la forme imprimée. Elle se prolonge après que l'impression est obtenue, comme le montre la prolifération des foires, salons et festivals impliquant l'art imprimé. Il semble que non seulement nous devons nous mettre en action pour produire ces imprimés, mais que, de plus, nous devions également nous mettre en action à leur réception. C'est plus précisément à cet après vivant et performatif de l'image imprimée que nous consacrerons les deux prochains chapitres.

[268] *Ibid.*
[269] Nelson GOODMAN, *L'art en théorie et en action*, Jean-Pierre COMETTI et Roger POUIVET (trad.), Paris, France, Gallimard, 2009, p. 58.
[270] Josette FERAL, « De la performance à la performativité », *Communications*, 2013, nº 92, pp. 205-218.

II. LECTURE, LA MANIPULATION AU CŒUR DE L'IMPRIME

Dans ce chapitre, il sera question du geste qui active les traces, images et empreintes qui peuplent notre monde. Si la présence de traces est un indice du vivant[271], témoin de la contingence des éléments naturels, et que l'Homme, comme tout élément vivant, ne finit jamais de tracer sur lui-même et sur son environnement la marque de son passage, il n'en reste pas moins que la plupart du temps, ses propres traces lui échappent. Nous en avons élevé certaines au statut d'œuvre d'art, d'icône et parfois même d'idole. Ces traces apparaissent dès lors dans des conditions spécifiques, encadrées de protocoles, de rituels et de cérémonies englobant tout un lexique de gestes, de performances, d'actions et de modes d'exposition singuliers. C'est pourquoi, dans ce chapitre, nous nous efforcerons à démontrer que la trace est tout à la fois habitée par les gestes qui l'ont engendrée que de ceux qui l'ont aimée, regardée, manipulée et parfois même vénérée.

Dans cette optique, je reviendrai sur plusieurs productions personnelles ou menées collectivement avec le collectif ExposerPublier. Cette réflexion sera accompagnée d'exemples historiques comme la question de l'écriture, qui nous permettra d'aborder celle de la lecture, ou encore la pratique de l'offrande et le rôle de l'effigie funéraire pour questionner la notion de rituel. Avec ces exemples, nous verrons comment l'Homme a depuis toujours accompagné les traces qu'il produit de gestes destinés à la médiation et à la réception de ces dernières. Ce chapitre sera le lieu d'une mise à jour de ces pratiques, car si par le passé, certaines traces ont pu faire l'objet de telles cérémonies, qu'en est-il des pratiques contemporaines d'exposition, de médiation et de réception de l'image, du texte et des traces ? Aux yeux de nos contemporains, nul doute que la visite d'une exposition ou la lecture d'un livre serait désignée comme une « activité passive ». Curieux oxymore. Que reste-t-il en effet des rituels et des cérémonies dans nos expositions et nos bibliothèques ? Nous serions-nous progressivement détournés de ces pratiques ? En partant de l'intuition qu'il reste quelque chose de ces traditions passées dans ce que nous voyons aujourd'hui comme des « voyages immobiles » – nouvel oxymore –, comme une survivance du pouvoir des images et des mots à nous activer lorsqu'on leur fait face, ce chapitre sera le lieu d'une réflexion personnelle, mais basée sur des éléments historiques, autour du concept d'activation.

[271] Je fais référence ici à la définition de la notion de trace donnée par Jacques Derrida dans l'ouvrage *Trace et archive, image et art* : « Le concept de trace est si général que je ne lui vois pas de limite, en vérité. Pour dire les choses très vite, il y a très longtemps, j'avais essayé d'aborder un concept de trace qui fût justement sans limite, c'est-à-dire bien au-delà de ce qu'on appelle l'écriture ou l'inscription sur support connu. Pour moi, il y a trace dès qu'il y a expérience ». Jacques DERRIDA, Daniel BOUGNOUX, Bernard STIEGLER et François SOULAGES, *Trace et archive, image et art, op. cit.*, p. 59.

1. La lecture, de la « pratique passive » à la « pratique active »

Afin de débuter ces recherches, nous nous intéresserons dans ce sous-chapitre au rapport entre l'écriture et la lecture. Si j'ai choisi d'aborder ce vaste domaine, c'est en référence à Paul Ricœur, pour qui la trace peut se présenter en trois catégories : l'empreinte corporelle, la mémoire et l'écriture. Si nous avons abordé la question de l'empreinte et de la mémoire dans la partie précédente de cette recherche, il nous restait donc à aborder cette notion d'écriture que peut symboliser la trace, ce que je souhaite faire en regard de la pratique de la lecture. Selon Paul Ricœur, cette orientation du mot trace – l'écriture –, peut se comprendre plus généralement comme une inscription « sur un support matériel ». Une telle définition de l'écriture ouvre donc une multitude de possibilités. Je veux voir en cette première assomption une première certitude : les traces écrites ont en commun leur immobilité. En effet, à la différence du cinéma ou du numérique, l'impression est un médium qui produit des traces fixes ; l'imprimé est nécessairement une chose inanimée. Ce qui se joue entre le fixe et l'imprimé c'est un lien historique, constitutif, essentiel car c'est justement le propre de l'imprimé et de l'empreinte en général que de fixer, que ce soit l'image ou le texte. L'imprimé a comme principe de saisir, d'immortaliser. Cette logique que l'Homme n'a eu de cesse de vouloir atteindre, cette obsession, est celle de vouloir arrêter le défilement du temps, de se souvenir, de laisser une trace pour la postérité. Les amoureux gravent leurs noms dans du bois, on grave le nom des défunts dans le marbre, on fixe l'éphémère, on fixe ce qui s'envole avant qu'il ne disparaisse. Une fois fixées, ces traces imprimées sont livrées à notre regard, épiées, lues, soumises à notre examen. Il nous faut pour cela nous immobiliser, nous rendre disponible ; que ce soit pour lire un livre ou pour visiter une exposition, le lecteur et le visiteur s'immobilisent devant le texte, marquent un temps d'arrêt devant chaque œuvre. C'est tout le paradoxe et la singularité qu'offre la trace à ses amateurs : faire l'expérience d'un « voyage immobile ».

Si dans l'inconscient d'aujourd'hui, les traces, empreintes et impressions ne représentent pas seulement des objets fixes, mais aussi un mode de réception immobile, en a-t-il toujours été de même par le passé ? Prenons ici l'exemple de la lecture : quelle est l'image de la lecture ? La plus évidente serait d'imaginer quelqu'un allongé sur un lit, assis à la table d'une bibliothèque, totalement absorbé, bouche fermée, dont les yeux bougent de gauche à droite et de haut en bas, et dont les mains tournent une page puis une autre à intervalle régulier. C'est à l'école primaire qu'on apprend à lire[272]. Les élèves apprennent d'abord à lire à haute voix, puis en silence, afin de déconnecter leur corps de l'exercice de la lecture pour en faire une activité mette et immobile. L'apprentissage de la lecture commence par le déchiffrage phonétique des mots[273]. Nous découpons les mots en sons et par le son, nous saisissons le sens du mot. Une fois le mot déchiffré, nous associons la prononciation à sa version graphique.

[272] Anne-Marie CHARTIER, « L'enfant, l'école et la lecture. Les enjeux d'un apprentissage », *Le Débat*, 2005, vol. 135, n° 3, pp. 194-220. Chantal HORELLOU-LAFARGE et Monique SEGRE, « III. Lire, un apprentissage scolaire déterminant », *in Sociologie de la lecture*, Paris, La Découverte, Repères, pp. 49-62.

[273] Hélène DUCCINI, « La lecture, histoire d'une pratique culturelle », *MédiaMorphoses*, 2006, n° 18, pp. 22-29, p. 24.

L'apprentissage de la lecture passe donc par le recours au déchiffrement de l'imprimé comme partition, les mots sont découpés en syllabes, puis chaque partition est mise bout à bout pour recomposer un son et celui-ci ensuite exprime un sens. Nous allons donc de l'écrit au sens par la médiation de l'oral, de l'activité articulatoire qui compose un son – du code écrit au code oral et au sens. Cela suppose que nous sachions déjà parler, puisque le son permet de reconnaître le mot et cela montre que nous apprenons la langue essentiellement par l'audition. Il y a ensuite l'apprentissage de l'acte phonatoire. C'est donc en commençant par le déchiffrement que nous découvrons les mots, puis les reconnaissons. Une fois reconnu, il n'y a plus besoin de les énoncer à voix haute, nous pouvons donc lire en silence. Dans la lecture à haute voix d'un lecteur aguerri, la lecture silencieuse intervient en premier lieu puisqu'elle permet de moduler le texte selon le sens. Selon plusieurs études, nous pouvons lire plus vite ne que nous pouvons entendre, c'est pourquoi on apprend progressivement à adopter une lecture parfaitement silencieuse et déconnectée de l'action articulatoire, afin de perdre l'habitude de lier la prononciation à la lecture. Cette dernière est donc aujourd'hui associée à un acte de reconnaissance graphique qui permet de déchiffrer le sens d'une phrase sans passer par l'oralité et devient une activité silencieuse, introvertie, posée, muette. La mise en mouvement du corps est minimale. Cependant il n'est pas rare de trouver des traces d'énonciation, bien qu'elles soient silencieuses : c'est ce que l'on appelle la subvocalisation[274]. Il s'agit de la prononciation mentale des mots pendant la lecture, cette petite voix que l'on entend lorsque l'on lit. Ces traces d'énonciation, qu'elles soient mentales ou articulatoires, comme des murmures ou des chuchotements, traduisent la difficulté à ingérer un contenu trop concentré qu'il faut diluer au préalable. La lecture aujourd'hui se fait donc majoritairement en silence, comme nous avons appris à le faire à l'école, une typologie de lecture dirigée par une logique de rendement, tandis que la lecture à voix haute, accompagnée d'une forme de performance, sert principalement de soutien, d'aide à ingurgiter une somme importante d'informations contenues dans un texte.

Par le passé, la lecture fut longtemps associée à l'activité articulatoire. Ceci s'explique par les liens qui unissent l'écriture et l'oralité, ne serait-ce que dans les conditions même d'apparition de l'écriture. Prenons ici l'exemple de la rédaction d'un manuscrit : jusqu'à l'intronisation de l'écriture cursive – une écriture plus rapide et adaptée aux gestes de la main qui verra de nombreux auteurs passer eux-mêmes à la rédaction de leurs récits –, la rédaction d'un texte se joue par l'intermédiaire entre la voix de l'auteur qui dicte son récit et la main du scribe qui l'inscrit sur le support[275]. Si l'oralité est si présente à l'origine de l'écriture, on la retrouve également à la réception du texte, car la lecture des

[274] La subvocalisation désigne l'acte d'énonciation qui s'effectue mentalement. Elle favorise la réflexivité en mettant à distance ce qui est lu et est notamment étudiée vis-à-vis de son aide à la mémorisation, car elle favorise l'enregistrement phonétique de ce qui est lu. Cependant la subvocalisation est également présentée comme un frein à la lecture rapide. Leïla MARCHAND, « Apprendre à lire très vite, c'est possible, mais ça n'a aucun sens », *Slate*, 2015, URL complète en biblio.

[275] « À côté de la bibliothèque, dans le scriptorium, seule pièce chauffée, les moines copiaient debout. Jusqu'au IX^{ème} siècle, ils travaillaient sous la dictée, ou lisaient tout haut le texte qu'ils copiaient ». Chantal HORELLOU-LAFARGE et Monique SEGRE, « I. La lecture et son support », *in Sociologie de la lecture*, Paris, La Découverte, Repères, pp. 7-26, p. 13.

volumen[276] à l'Antiquité se fait principalement à voix haute, comme en témoigne le célèbre passage des *Confessions* d'Augustin d'Hippone qui relate la stupéfaction d'Augustin découvrant Ambroise, l'évêque de Milan, en train de lire silencieusement. Cette fameuse stupéfaction s'explique par le fait que, jusqu'alors, Augustin n'avait jamais rencontré quelqu'un lisant de la sorte[277]. C'est que la lecture des manuscrits s'accompagnait toujours d'une lecture à voix haute, que ce soit devant un auditoire, pour des performances, des concerts, des chants, ou pour soi. La lecture silencieuse était un phénomène marginal, même si cette dernière devait évidemment exister pour l'étude préalable du texte lu à voix haute, afin que le lecteur le découvre[278]. Et cela, d'autant plus que l'écriture est alors composée librement. En effet, le *scriptio continua*[279], une écriture sans ponctuation et sans espacement entre les mots, qui déstabiliserait nombre de lecteurs contemporains, était fréquemment utilisée à cette époque. Pourquoi procéder de la sorte ? La raison d'être de l'écriture continue s'explique de diverses manières. Peut-être est-elle due au fait que les scribes n'écrivaient que ce qu'ils entendaient – se pose alors la question de savoir si on entend l'espace entre les mots ? –, ou bien, de façon plus rationnelle, pour des raisons économiques : le papyrus étant importé d'Egypte, il coûtait très cher, par conséquent les espaces gagnées permettaient d'économiser le papier. Il est évident qu'une telle norme ne facilite pas la lecture silencieuse, mais cela importe peu au scribe puisqu'à cette époque, un texte a d'abord pour objectif d'être entendu. C'est donc moins par la vue que par l'ouïe qu'un texte se doit d'être compréhensible. En conséquence de quoi il est important de noter que la lecture était beaucoup plus libre qu'aujourd'hui, puisque le lecteur pouvait se permettre d'interpréter à sa manière le texte qu'il performait, ne serait-ce qu'en ponctuant le texte selon ses désirs. Le texte d'origine était ainsi annoté par son lecteur pour noter les séparations entre les mots, les rythmiques, les pauses. Le texte se rapprochait alors de la partition, les mots étaient des éléments inertes que la lecture activait. Dans le même temps, les Grecs développaient les partitions de *mousiké*[280]. Ces textes servaient d'aide-mémoire et étaient annotés par chaque musicien pour l'aider à se souvenir des rythmes, harmonies et emphases. Autant de pratiques perturbantes pour nous, lecteurs contemporains. Car si aujourd'hui un texte est considéré comme une

[276] Les *volumen* sont des rouleaux-livres en papyrus qui se déroule horizontalement de gauche à droite, sur lesquels le texte est présenté en colonnes verticales. Peu maniable, le *volumen* impose une lecture linéaire puisque ne permettant pas le feuilletage ou la confrontation de deux passages éloignés comme c'est le cas avec le *codex*, le format du livre tel que nous le connaissons aujourd'hui, qui prendra sa place par la suite. *Ibid.*, p. 12.

[277] Hélène DUCCINI, « La lecture, histoire d'une pratique culturelle », *op. cit.*, p. 24.

[278] La lecture silencieuse trouve des origines déjà à Pompéi, dans un cadre intime, détachée de l'environnement social. Plus tard, au Moyen Age, la lecture silencieuse se développe en milieu monastique afin d'éviter que des membres d'une communauté se dérangent les uns les autres. Bernard M. W. KNOX, « Silent Reading in Antiquity », *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 1968, vol. 9, nº 4, pp. 421-435.

[279] On trouve de nombreux exemples de *scripto continua* en Grec ancien et en Latin bien que, dès l'Antiquité, des formes de ponctuation et des séparations entre les mots aient été développés parallèlement, notamment le point médian. Guylaine BEAUDRY, *La communication scientifique et le numérique*, Lavoisier, 2011, p. 40.

[280] La *mousiké* est l'art du chant et de la poésie en Grèce Antique. Les partitions de *mousiké* présentaient les paroles des chants. On ne peut pas considérer aujourd'hui ces dernières comme un système de notation musicale à proprement parler puisque l'harmonie n'était pas transcrite graphiquement – elle se transmettait de musicien en musicien. Tim INGOLD, *Une brève histoire des lignes*, Sophie RENAUT (trad.), Bruxelles, Belgique, Zones sensibles, 2013, p. 29.

inscription graphique qui nous guide vers l'introversion, et la partition vers l'extériorisation[281], pour les lecteurs de l'antiquité, les deux fonctionnaient de la même manière : comme des lignes de codes graphiques à interpréter oralement. Une telle approche du texte s'explique notamment par le fait que la tradition orale restait prépondérante et que seules les élites avaient accès à la lecture. Les peuples antiques continuaient donc de diffuser leurs mémoires grâce à l'oralité tout en ayant recours dans certains cas à l'écriture. Le texte servait donc à inscrire des signes qui permettaient de réactiver la voix des anciens, une façon plus pérenne de préserver la mémoire, mais qui restait simplement un support d'enregistrement de l'oralité, comme une bande magnétique que l'on activerait par la lecture. Enfin, dans la Grèce antique, la lecture à voix haute faisait partie de la culture des sophistes et de l'apprentissage de la rhétorique et de l'éloquence, une pratique enseignée aux jeunes. L'apprentissage de la lecture à voix haute était donc au centre de la société grecque antique, qui faisait du discours une cérémonie et de la rhétorique un véritable art oratoire qui déplaçait des foules.

Ce rapport à l'écriture comme d'une « chose qui parle »[282] se poursuit au Moyen Âge. On constate à cette époque que la lecture était alors assez proche des chants liturgiques, puisqu'elle consistait en la rumination des textes littéralement appris par cœur. De cette manière, les lecteurs du Moyen Age activaient littéralement les voix des pages, les *voces paginarum.* Pour comprendre la lecture des moines en milieu monastique au Moyen Age, il convient de rappeler qu'il s'agissait principalement de la lecture de textes sacrés. On attendait à cette époque de la lecture une extériorisation qui nous semble paradoxale aujourd'hui mais qui ne l'était pas, car le lecteur allait chercher à écouter l'écriture biblique, les paroles du prophète s'étant inscrites miraculeusement sur le papier à mesure que le prophète parlait, comme une dictée matérialisée par l'intermédiaire du scribe. Sous l'action du développement des monothéismes visant une mainmise sur la pensée, l'écriture s'était instituée comme un acte transcendantal issu de la dictée de Dieu. Écrire, c'était inscrire la parole sur le papier ; le lecteur réactivait les voix. En lisant le texte, il l'activait, l'animait, faisant passer les traces d'encre en ondes sonores[283]. La lecture se faisait donc à voix haute comme une activité physique. Le lecteur lisait alors autant avec les lèvres qu'avec les yeux, mais aussi avec les oreilles, puisqu'il faisait vivre sa propre voix dans l'espace. La lecture à voix haute permettait de donner au texte un corps, celui d'onde sonore, et ainsi d'entendre le texte lu, car c'était par le canal auditif que le texte se saisissait. À l'instar d'un acteur qui prête aujourd'hui son corps à un personnage, le lecteur du Moyen Age prêtait sa voix aux protagonistes du texte. Il rejouait les scènes mythologiques et interprétait les divers personnages. En procédant de la sorte, le lecteur se donnait l'occasion de converser avec les voix du passé, de rendre présent quelque chose du passé. La compréhension du texte passait autant par l'esprit que par le corps, et à force de répéter, le moine connaissait par cœur les textes qu'il récitait. Il entendait au même moment

[281] Il faut néanmoins nuancer ce propos puisqu'il existe des cas singuliers comme pour le script de cinéma, où la partition prend tout son sens une fois lue à haute voix.
[282] Tim INGOLD, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 23.
[283] Chantal HORELLOU-LAFARGE et Monique SEGRE, « I. La lecture et son support », *op. cit.*, p. 13.

qu'il lisait et faisait se confronter les multiples lectures précédentes. Mais le caractère sacré des textes n'était pas la seule hypothèse expliquant la rumination des moines. Tim Ingold suggère que ces pratiques actives de lecture étaient liées au fait que ces livres étaient écrits à la main. Selon lui, la trace manuscrite était la prolongation de la voix. Comme elle, l'écriture est aussi un geste. Elle est le prolongement de l'orateur, un fil tendu. La lecture monastique des écritures bibliques établissait donc une relation entre l'écriture manuscrite et la lecture ruminée, entre deux gestes, deux actes : celui de tracer et celui de prononcer. Il y a ce principe de chemin, de fil conducteur, que la main dépose et que la voix suit. Avec le texte manuscrit, le mot est encore synonyme de geste, comme la parole l'est également. L'écriture est comme un chemin, un fil, que la parole emprunte. Selon Tim Ingold toujours, le mode de reproduction d'un livre, qu'il soit copié à la main ou imprimé, change drastiquement notre rapport à celui-ci. Cette distinction est de l'ordre de ce qui se joue entre la connaissance du territoire via un chemin et celle via un plan[284]. La lecture des manuscrits entendait ainsi arpenter des chemins, suivre des péripéties, croiser des points de rencontre. L'imprimé, lui, est un plan sur lequel il n'y a pas de chemin indiqué mais plutôt une étendue ouverte. Avec l'imprimé, les mots sont des choses dont nous sommes désintéressés, il n'est nullement question de les activer par l'écoute ou par une quelconque participation. Mais l'imprimé, au travers de la démocratisation du livre, n'en reste pas moins à l'origine de nouvelles pratiques de lectures. Car la multiplication des livres au XVIIème siècle n'a pas endigué l'illettrisme qui restait alors répandu. En conséquence de quoi la lecture à haute voix était une pratique fréquente, puisqu'elle permettait à de nombreuses personnes analphabètes d'avoir accès aux récits. Quand, dans une taverne ou en famille, quelqu'un savait lire, des groupes se formaient spontanément autour du lecteur et la lecture se faisait alors festive, collective[285]. Ce n'est qu'à partir du XVIIIème siècle que la lecture est devenue une pratique personnelle, au travers de l'engouement pour les romans. Paradoxalement, cette pratique réunissait l'isolement du lecteur à sa communion avec l'auteur, dont le lecteur se mettait à fantasmer une irréelle amitié, l'impression de fonder une communauté, ce sont les prémices de la lecture moderne[286].

---

[284] « Succinctement, disons que celui qui voyage d'après un plan a devant lui une représentation exhaustive du territoire qui, sous la forme d'une carte, lui permet de planifier son trajet. [...] Dans le cas du trajet, en revanche, on s'engage dans une voie qu'on a déjà explorée avec d'autres, ou qui a été explorée par d'autres, en reconstruisant l'itinéraire au fur et à mesure de sa progression. » Tim INGOLD, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 26..

[285] Cela se poursuit encore aujourd'hui : « Dans les milieux populaires, la pratique de la lecture s'effectue dans la convivialité du monde du travail, de la famille ou du voisinage, elle n'existe que partagée et reste une pratique collective où domine la communication orale, elle s'insère dans le réseau d'interrelations entretenu dans la vie quotidienne. Dans les cafés, après le travail, au moment de la détente, se transmettent et se commentent les dernières nouvelles du jour, les informations contenues dans la presse ou dans les revues. Ainsi se poursuit une tradition ancienne liée à la vie citadine, riche en rassemblements, réunions, rencontres où circulaient et se commentaient les nouvelles. » Chantal HORELLOU-LAFARGE et Monique SEGRE, « V. Les modalités de la lecture », *in Sociologie de la lecture*, Paris, La Découverte, Repères, pp. 97-112, p. 98.

[286] Les modifications de l'habitat jouent également : « La pratique de la lecture se transforme sous l'effet des changements dans le mode d'habitat (de la grande salle collective où tout le monde prend ses repas, vit et dort, aux pièces individuelles et séparées qui facilitent l'intimité) et du passage d'un mode de vie collectif à une vie familiale privée réduite aux proches : la lecture devient une activité individuelle, privée, concentrée. Les manières de lire, de se tenir durant la lecture, de manifester ou de cacher ses impressions, de contenir ses émotions durant la lecture répondent à des normes sociales intériorisées. » *Ibid.*, p. 100.

Si l'on devait définir une lecture contemporaine, celle-ci trouverait sa genèse dans l'apparition des écrans. Avec eux, la frontière entre le texte et l'image est effacée, tout appartient désormais au même domaine – celui de la mosaïque. Et si cette rupture existe depuis l'apparition des premiers écrans que sont les téléviseurs, c'est à partir de l'arrivée de l'hypertexte et de l'Internet que l'on peut réellement définir les procédures de la lecture sur écran. L'hypertexte, comme l'Internet, est un principe de mise en réseau de contenu informatique développé au milieu des années 1960. Et si la lecture depuis l'hypertexte est toute à fait singulière, c'est parce qu'elle redéfinit en profondeur les modes de recherche et d'accès au texte et à l'image. Avec l'hypertexte en effet, la lecture se trouve dans une situation radicalement novatrice. Si elle se rapproche de la lecture fragmentaire[287] du *volumen* en en proposant une version hautement plus subjective et associative, elle est en même temps proche de la lecture non linéaire du *codex*, puisque fonctionnant selon le principe d'une arborescence dont chaque élément est accessible à tout moment. Lire sur un support numérique, c'est faire l'expérience de la *culture du lien* – c'est-à-dire relier, établir des ponts entre les cultures, diversifier les croisements. C'est une lecture qui favorise la transversalité, qui stimule la flexibilité cognitive et la créativité, une lecture en désordre en proie à l'aléa qui contribue à notre prise de conscience du fait que nos connaissances sont incomplètes. La lecture via l'hypertexte est un vagabondage qui fonctionne de façon similaire à la mémoire : en opérant par associations d'idées. Faire preuve de créativité consiste dès lors à agencer du contenu, qu'il soit connu ou insolite, en de nouvelles corrélations, ce qui correspond au principe de post-production développé par Nicolas Bourriaud, qui voit en la figure du DJ celle de l'artiste contemporain. En invitant le lecteur à agencer des fragments de textes, l'hypertexte transforme le statut du lecteur, qui passe de récepteur à co-auteur du texte, d'autant plus que le lecteur utilise l'écran non seulement pour lire, mais aussi pour modifier ce qu'il lit. Les supports numériques mettent ainsi fin à la distinction entre écriture et lecture apparue avec l'imprimerie. Car si l'imprimé appelle à la reproduction identique, le numérique, lui, produit des réécritures. La similitude du fonctionnement du numérique et du Web avec la reproduction des manuscrits est frappante, puisque les copies de manuscrits n'étaient jamais les mêmes, notamment à cause des gloses, des annotations, des commentaires. Ainsi le nom des copistes, lecteurs et propriétaires des manuscrits, étaient-ils souvent mentionnés, comme un fichier numérique le fait dans une version contemporaine des gloses. L'écriture sert dorénavant d'outil de communication et de diffusion. Edouard Glissant note « une oralisation accrue des techniques d'écriture ». Parfait exemple : les mails, traces écrites se déplaçant à la vitesse de l'oral, n'appartiennent ni à la temporalité de l'oralité ni à celle de l'écriture. En passant de lien en lien, de forum en forum, le lecteur contemporain se met au travail, laissant derrière lui des commentaires, les traces de sa lecture *ergative*[288], et n'en finit plus de rapprocher par là-même la lecture de l'oralité. « Nous renouons avec des pratiques et des modes

[287] « Lectures du XX[ème] : du mode de lecture linéaire, continu, à la lecture « en miettes ». *Ibid.*, p. 102.

[288] Ergative pour *ergon*, travail. Cette définition de la lecture vient de Christian VANDERDORPE, « Quelques questions clés que pose la lecture sur écran », in Claire BELISLE, *Lire dans un monde numérique: réalités, enjeux et perspectives*, Villeurbanne, France, Presses de l'enssib, 2011, p. 55.

d'interaction qui relèvent de l'ère qui a précédé l'écrit imprimé, où prédominaient des modes de lecture qui ont partie liée avec l'oralité. »[289] L'écrit numérique se situe en effet dans le même flux que l'oralité : celui du direct, du discours, de l'interactif, là où l'imprimé est un monologue. Lire est dorénavant une activité qui se partage, à l'instar de l'écoute. Entre les récentes politiques d'apprentissage dictées par une logique de rendement, et l'apport des nouvelles technologies définissant une nouvelle configuration de l'auctorialité, la lecture contemporaine est étonnamment paradoxale : bien que muette et solitaire, elle n'a jamais été aussi collective et paradoxalement liée à l'oralité. Dans ce contexte, il est nécessaire d'envisager des pratiques transversales, expérimentales, sociales, de la lecture afin de ne pas la crisper et de maintenir un cap : celui de vouloir élargir cette pratique, d'en faire un véritable point de rencontre et d'expérimentation.

Pratique de l'éloquence, incorporation des saintes écritures ou célébration festive, la lecture, en conclusion, ne peut se définir comme un acte passif, d'isolation, de renfermement, mais bien au contraire comme une pratique active et sociale qui convoque un lexique de gestes dont les enjeux sont multiples : diluer, incorporer, interpréter, échanger, raconter, fabriquer. Démontrer que « lire c'est faire »[290], voilà l'objectif de ces quelques lignes qui auront eu l'ambitieux objectif d'aborder par fragments la longue et fascinante histoire de la lecture, afin d'apporter un premier éclairage sur la notion d'activation et sur ce qui nous pousse à y faire appel. Après avoir survolé plusieurs siècles d'Histoire, il nous a semblé opportun de nous attarder plus en détail sur un exemple personnel d'une lecture en actes développée au cours de mes recherches plastiques. C'est dans ce cadre que je souhaite rapporter ici l'expérience tirée de deux projets menés collectivement avec ExposerPublier : *Visites Performées #1* et *#2*, deux soirées-performances organisées au cours de l'exposition *Autour de la table #1 — Table de chevet*, et *Mémoire Vive #1*, exposition-activation de l'édition *Carte(s) Mémoire(s)*.

2. Lire l'espace, les *Visites Performées #1* et *#2* de l'exposition *Table as a curator / Autour de table #01 — Nightstand / Table de chevet*

Table as a curator / Autour de la table #01 — Nightstand / Table de chevet est la première exposition que nous avons préparée avec Caroline et Benoit sous le nom du collectif ExposerPublier. Il s'agissait de la première d'un cycle de trois expositions que nous avons nommé *Table as a curator /*

[289] Raja FENNICHE, « Hyperlecture et culture du lien », in *Ibid.*, p. 172.

[290] Je fais ici référence à Stanley Fish et son ouvrage *Quand lire c'est faire, L'autorité des communautés interprétatives*. L'auteur y défend un argument aussi audacieux qu'impertinent : ce sont les lecteurs qui font les livres. Non sans esprit, l'auteur sait pertinemment que ce positionnement est périlleux. Si j'ai choisi de le citer c'est parce que, en de nombreux points, je trouve en sa définition du « lecteur-faiseur » de nombreux point de rencontre à celle que je tente de développer ici, qui veut voir en la lecture un art de faire. Pour Stanley Fish, le lecteur a la capacité d'interpréter le texte en fonction du contexte dans lequel il s'inscrit. Cette liberté est celle qui va nous intéresser par la suite à propos des projets *Autour de la table #1 — Table de chevet* et *Carte(s) Mémoire(s)* pour lesquels les lecteurs seront libres justement libres de développer des pratiques de lectures singulières. Stanley FISH, *Quand lire c'est faire: l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, France, les Prairies ordinaires, 2007.

Autour de la table et qui s'est déroulé à la Rotonde Stalingrad. Les trois expositions du cycle ont reçu comme titre le nom d'une table (*Table de chevet*, *Table de sérigraphie*, *Table de mixage*) et c'est à partir de ce titre que nous avons construit chacune d'entre elles. Pour *Nightstand / Table de chevet*, l'exposition portait naturellement sur la littérature, et notamment sur les rapports qu'entretiennent la lecture et la création plastique. Nous avons donc invité cinq artistes à nous remettre une œuvre qu'ils avaient créée auparavant, ainsi que le livre qu'ils avaient lu pendant sa réalisation. Nous avons ensuite dessiné et réalisé le mobilier de l'exposition, soit quatre modules entre la cimaise et la bibliothèque qui permettaient d'accrocher les œuvres et, en même temps, d'y ranger les livres. Ces modules ont été installés au centre de l'espace d'exposition. Enfin, quelques tabourets dont le placement était libre ont également été produits, de manière à ce que le public puisse librement s'installer dans l'espace pour procéder à la lecture des livres. Cette exposition était un moyen de montrer la porosité évidente qui existe entre la lecture et la création – et d'inviter le public a en faire lui-même l'expérience par le truchement d'une lecture analytique destinée à repérer la filiation entre le texte et l'œuvre –, et d'affirmer notre sensibilité pour le processus créatif, en mettant l'accent sur ce qui a précédé et influencé la réalisation de l'œuvre.

[Figure 51] ExposerPublier, *Table as a curator / Autour de la table #01 — Nightstand / Table de chevet*, 2015, vue d'exposition, ExposerPublier

À mi-chemin entre le cabinet de lecture et l'exposition, nous voulions faire de *Table as a curator / Autour de la table #01 — Nightstand / Table de chevet* une expérience vivante, et c'est dans cette logique que nous avons organisé deux soirées événements (les 24 février et 10 mars 2015) ponctuant le mois d'exposition. Ces visites performées ont brisé la monotonie temporelle de l'exposition, un temps du flux (flux du public, plages temporelles étirées), pour proposer des micro-événements à la temporalité dense et ramassée sur une soirée. Conçues comme des moments de partage entre les performeurs, les auteurs de l'exposition et le public, ces deux soirées ont installé une certaine intimité propice à l'échange et à l'écoute, que l'anonymat du flux ne permettait pas. Pour réaliser ces visites performées, nous avons invité des personnalités issues du spectacle vivant (la comédienne Alice de Lencquesaing) ou du monde de l'image (le graphiste Alban Gervais et les architectes Louis Latzarus et Martial Marquet). Nous avons choisi ces intervenants parce qu'ils sont dotés de compétences que nous n'avons pas – notamment celles issues de la scène, du théâtre, de la prise de parole devant un public –, mais également pour faire intervenir des gens dont les codes quant à l'occupation, la pratique et l'usage de l'espace sont différents. En multipliant ainsi les points de vue, nous souhaitions révéler la constellation d'affinités qu'entretenaient entre eux les œuvres, les textes et l'exposition *Table as a curator / Autour de la table #01 — Nightstand / Table de chevet*.

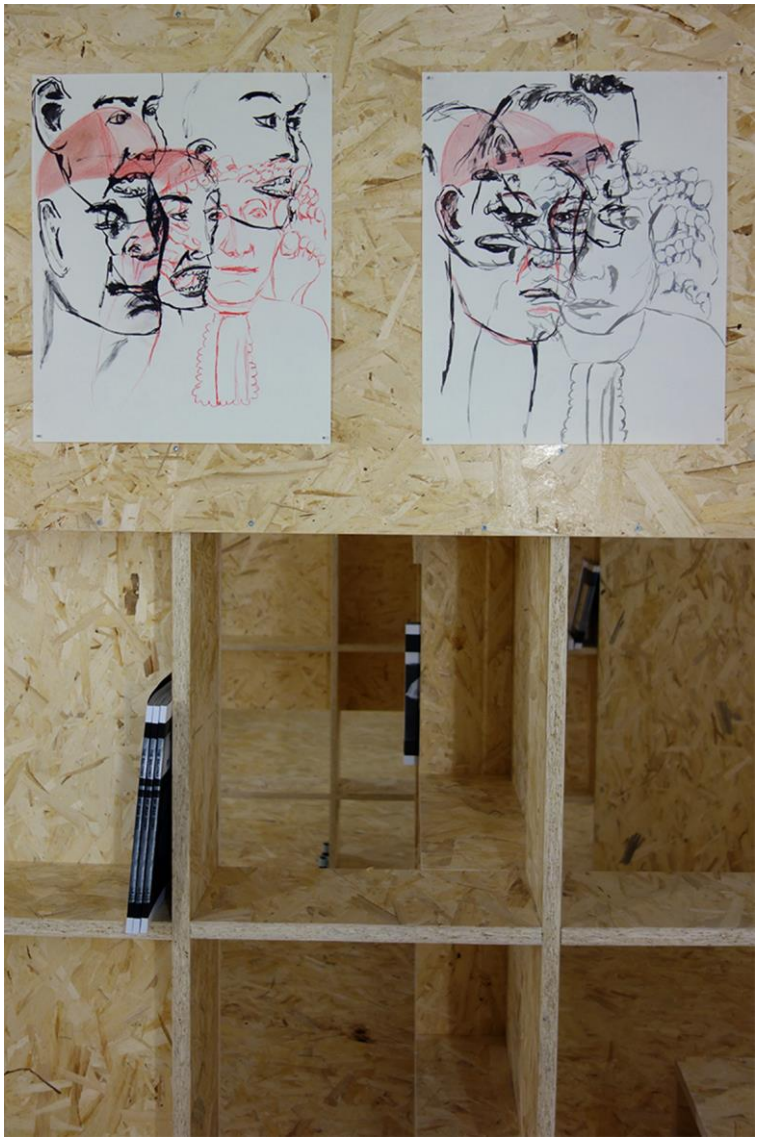
Sur l'ensemble des visites performées qui ont eu lieu pendant ces deux soirées, deux typologies de performances peuvent être repérées: celles mettant physiquement en scène la lecture de livres – que ce soit ceux présents dans l'exposition ou d'autres – et celles où les performeurs ont lu autre chose que du texte : les œuvres, l'espace, le mobilier, les objets, l'exposition, le public, etc. J'ai choisi d'isoler deux performances, celle d'Alice de Lencquesaing et celle de Martial Marquet, qui sont caractéristiques de chacune de ces typologies.

[Figure 52] ExposerPublier, *Table as a curator / Autour de la table #01 — Nightstand / Table de chevet*, 2015, photographie documentaire de l'événement *Visite performée #2*, Alice de Lencquesaing interprète des passages de la pièce *Le Balcon*, ExposerPublier

Nous avons invité Alice de Lencquesaing à donner une lecture d'un des livres disponibles dans l'exposition lors des deux soirées de visites performées. Son choix s'est porté sur la pièce de théâtre *Le Balcon* de Jean Genet[291], un livre choisi par Sofi Brazzeal qui exposait une série de trois dessins dans l'exposition. L'intrigue de cette pièce se déroule à huis-clos dans une maison close alors qu'à l'extérieur gronde manifestement une violente insurrection. Les personnages principaux sont la tenancière de la maison, Madame Irma, et trois hommes : un évêque, un général et un juge, dont on apprend rapidement qu'ils ne sont autres que des clients réguliers venus déguisés pour assouvir quelque pervers scénario. Ainsi l'évêque souhaite-t-il faire se confesser une jeune femme, le général se rappeler ses glorieuses

[291] Jean GENET, *Le Balcon*, Paris, France, Gallimard, 1979.

batailles, et le juge, accompagné de son bourreau, faire justice à une hypothétique voleuse. Toute la pièce repose sur les jeux de rôles qu'entretiennent les personnages. La maison close est un écran sur lequel les clients se plaisent à projeter leurs propres désirs, jusqu'à ce que le faux ne se distingue plus du semblant. Dans *Le Balcon*, c'est la société que dépeint Jean Genet, où les corps s'échangent pour de l'argent et où règne la supercherie. L'auteur y dénonce les dangers de l'illusion et la récupération des révoltes par le pouvoir. Avec *Untitled,* les trois dessins présentées à *Autour de la table #1 — Table de chevet*, Sofi Brazzeal s'est librement inspirée des passages de la pièce mettant en scène le juge, dont on distingue nettement la figure sur chacun des dessins : il est habillé d'une robe et d'une perruque qui semble étrangement faite d'orteils. Un personnage à casquette rouge indique toutefois une certaine distance prise librement par l'artiste vis-à-vis du texte de Jean Genet. En effet, Sofi Brazzeal a adapté *Le Balcon* aux *court shows,* un sous-genre d'émissions de télévision populaire aux États-Unis mettant en scène des audiences. Tout autour du juge et même parfois par-dessus lui, des visages d'anonymes la bouche ouverte semblent hurler, rappelant aussi bien le public des *court shows* réagissant aux improbables revirements de situation que le bruit sourd de la révolte imminente qui gronde au dehors du bordel dans *Le Balcon*.



[Figure 53] ExposerPublier, *Table as a curator / Autour de la table #01 — Nightstand / Table de chevet*, 2015, vue d'exposition, ExposerPublier

Pendant les *Visites Performées #1* et *#2*, Alice de Lencquesaing a lu au public des passages choisis du *Balcon*. Elle interprétait tous les personnages de la pièce et prononçait même à haute voix les didascalies. Le deuxième tableau du *Balcon* consacré aux personnages de la voleuse, du bourreau et du juge, fut particulièrement révélateur quant aux liens qui unissent la pièce au travail de Sofi Brazzeal car on y apprenait que ce dernier est fétichiste des pieds. Les liens entre le livre et l'œuvre émergeaient ainsi par l'évocation sans jamais se livrer tout à fait, nous éclairant ici notamment sur la singulière perruque composée d'orteils qu'arbore le juge dans les dessins de Sofi Brazzeal. Au travers de sa lecture, Alice de Lencquesaing mit ainsi à jour diverses analogies existant entre les œuvres et le texte, transformant l'exposition en une chambre d'écho et mettant en résonnance les *voces paginarum* de la pièce de Jean Genet avec le travail de Sofi Brazzeal. Un écho qui, par un jeu de distorsion et de retentissement, tissait progressivement le fil du processus créatif que Sofi Brazzeal avait emprunté. Et c'est bien le but de cette

singulière médiation qui s'opère ici par le truchement d'une proposition performative au point de rencontre entre le livre et les dessins – la médiation consiste bien à se trouver au milieu d'au moins deux entités –, que de donner un sens de lecture à l'œuvre et d'inviter le public à en remonter le fil.

[Figure 54] ExposerPublier, *Table as a curator / Autour de la table #01 — Nightstand / Table de chevet*, 2015, photographie documentaire de l'événement *Visite performée #1*, Martial Marquet lit son texte invitant le public à lire l'espace, ExposerPublier

Si la performance d'Alice de Lencquesaing relevait formellement d'une lecture classique, au cours de ces soirées ont également été expérimentées des lectures atypiques à l'image notamment de celle initiée par Martial Marquet, qui s'est employé à *lire l'espace* – selon une formule de Georges

Perec[292]. Pourtant, assis sur un des tabourets, le nez dans son texte, la performance de l'architecte et designer français avait tout, elle aussi, d'une lecture classique. Depuis sa position stratégique – voire panoptique –, dans un angle de l'exposition, Martial Marquet a lu un bref texte rédigé par ses soins dans lequel il décrivait, à la première personne, sa visite de l'exposition. Son intervention débutait donc naturellement par la description de l'entrée de l'exposition *via* un couloir « étroit et obscur », puis vint la visite de l'exposition à proprement parler. Il expliqua être amené à contourner les structures « cimaises et/ou étagères » placées au centre de l'espace, et compara son parcours à l'emprunt d'un « carrefour giratoire », la visite de l'exposition se terminant une fois le cercle révolu. Sa visite était ponctuée de descriptions détaillées de certaines caractéristiques de l'espace d'exposition à mesure qu'il les rencontrait sur son passage. L'occasion pour lui de décrire la géométrie et les volumes de l'espace – une pièce « aussi haute que profonde », un cube « d'environ cinq mètres » de côtés –, de rappeler que le bâtiment de la Rotonde Stalingrad est un monument historique dessiné en 1784 par Claude Nicolas Ledoux[293], ou de s'attarder sur le matériau utilisé pour la fabrication du mobilier de l'exposition, de l'OSB peuplier, un matériau fréquemment utilisé dans la construction, traduisant selon lui notre volonté de livrer des formes brutes paradoxalement neutres – « presque plus que les murs blancs » – malgré le bruit visuel que génère l'OSB. À première vue, l'intervention de Martial Marquet semblait avoir pour objectif de décrire l'espace d'exposition et d'inviter le public à prêter attention à des détails révélateurs de notre projet. Pour ce faire, il avait décidé d'observer une contrainte tout au long de son intervention : celle de suivre virtuellement le parcours d'une visite. L'architecte a donc choisi d'appréhender l'espace non pas selon une description des volumes, mais selon une trame narrative, décrivant un parcours, traçant un chemin, décrivant progressivement chaque découverte se présentant sur sa route. En invitant ainsi le public à visiter l'exposition à travers ses yeux, Martial Marquet démontrait combien notre appréhension de l'espace s'opère sur un mode linéaire – une linéarité que l'on retrouvait justement dans la lecture du texte de son intervention. Et c'est précisément de ce rapprochement entre ces deux rapports linéaires, l'un à l'espace, l'autre au texte, que Martial Marquet fait émerger toute la richesse et la complexité de sa visite performée. Car il nous rappelle, à travers elle, que l'on traverse les espaces comme l'on traverse les textes : d'un bout à l'autre. Ce qu'il faut donc comprendre par *lire l'espace*, c'est le potentiel narratif qu'induit la linéarité de chacun de nos déplacements et, en réserve, la virtuelle spatialité que provoque la lecture.

Bien évidemment, affirmer pouvoir *lire l'espace* n'est pas, à proprement parler, correct. En effet, la lecture repose sur la reconnaissance et le déchiffrement d'un système de notation, d'un alphabet ou

[292] Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris, France, Galilée, 2000.

[293] Claude Nicolas Ledoux né en 1736 et mort en 1806. Il est célèbre notamment pour la Saline Royale d'Arc-et-Senants. Son style est qualifié de néo-classique. Il est considéré rétrospectivement comme étant un architecte utopiste car son travail répondait d'abord à des théories de l'architecture plutôt qu'à la fonction, et au fait qu'il ait beaucoup dessiné mais peu construit. Ces relations avec la haute société et le prix exorbitant de ces projets retombant sous la forme d'impôts firent de lui un symbole de l'oppression et lui valurent d'être emprisonné après la Révolution. Daniel RABREAU, *Claude Nicolas Ledoux*, Paris, France, Monum, Éditions du patrimoine, 2005.

d'un ensemble de signes qui permettent de prendre connaissance d'un message, si bien qu'on peut facilement l'étendre à une partition, une courbe ou une statistique, mais plus difficilement à l'espace, qui ne fonctionne pas de la sorte. Peut-on, dans ces circonstances, véritablement prétendre étendre la pratique de la lecture à l'espace ? Commençons d'abord par remarquer qu'il existe de nombreuses pratiques interprétatives qui ne réquisitionnent pas l'utilisation d'un code grammatical ou graphique et qui sont paradoxalement désignées comme étant des formes de lecture. C'est le cas par exemple de la chiromancie, de la numérologie, de l'aéromancie et d'autres pratiques immémorielles – l'Homme a lu depuis toujours dans les étoiles, dans les déjections des animaux ou dans leurs entrailles – qui indiquent que la lecture a vraisemblablement précédé l'écriture. Ce qui nous montre que si la lecture repose bien sur le déchiffrement d'un ensemble de signes, ceux-ci n'ont pas nécessairement été déposés là par l'Homme. Comme le remarque Alberto Manguel, auteur d'*Une histoire de la lecture*, certaines « lectures sont colorées par la notion que l'objet lu a été créé dans ce but spécifique par d'autres êtres humains – la musique, ou la signalisation routière – ou par les dieux […] Les autres relèvent du hasard. »[294]. C'est donc le lecteur qui accorde une certaine lisibilité à un système de signes. Ce n'est pas le type de signes qui définit la lecture, mais bien une certaine méthodologie mettant en avant l'interprétation d'un système défini par un groupe ou par le lecteur lui-même. L'extension de la lecture passe ainsi par la création de nouvelles grilles de lecture et de nouveaux alphabets : la graphologie, la phrénologie, puis l'anthropométrie et la criminalistique, jusqu'à la découverte de l'ADN. Et si, au début de ces expériences, on pense pouvoir rendre le vivant lisible, « les généticiens nous le rappellent : même en connaissant le code, cela ne nous permet pas pour autant de "lire" la vie et d'en comprendre toutes les fonctions. »[295] Le généticien capable de lire l'ADN, comme l'archéologue qui est parvenu à déchiffrer l'alphabet d'une langue archaïque, se trouvent dans la même situation : les inscriptions sont lisibles, mais la lecture est vaine. « La lecture engage donc manifestement plus que la simple connaissance du code ; elle exige une compréhension du contexte, de la situation »[296]. On voit bien ici que le débat concernant la lisibilité du monde et, *a fortiori*, de l'image souvent rêvée en « esperanto visuel » accessible aux analphabètes et traversant les cultures, reste ouvert : de la *Biblia pauperum* aux outils numériques, l'Homme peine à imposer un langage imagé, et ce n'est pas le débat opposant les praticiens de la sémiologie aux partisans d'une image romantique, opaque et innocente, qui nous nous aidera à y répondre. Si, après ces réflexions, on admettra sans peine que la lecture est un foisonnant lexique de gestes, on devra en revanche laisser ouverte la question autour de la possibilité de *lire le monde*. Mais ce que les *Visites performées #1* & *#2* nous ont appris, c'est que la lecture est une méthode opératoire. Pour Alberto Manguel, la lecture est même élevée au rang de sens au même titre que le toucher, la vision, l'odorat ou le goût, puisqu'elle offre au corps de nouvelles facultés : celles de

[294] Alberto MANGUEL, *Une histoire de la lecture*, Christine LE BŒUF (trad.), Arles, France, Actes Sud, 2012, p. 19.
[295] Emmanuel ALLOA (dir.), Emmanuel ALLOA, Mieke BAL, James ELKINS, Carlo GINZBURG, Max IMDAHL, Peter GEIMER, Martin JAY, Eyal WEIZMAN, Charlotte BIGG, Peter SZENDY, Giorgio AGAMBEN, Philippe-Alain MICHAUD, Jacques RANCIERE et Georges DIDI-HUBERMAN, *Penser l'image. III, Comment lire les images ?*, Dijon, France, Les presses du réel, 2017, p. 16.
[296] *Ibid.*

« déchiffrer, traduire, énoncer »[297]. Envisageant de prolifiques prolongements à apporter à ces expérimentations liminaires mises en place avec les *Visites performées #1* & *#2*, il sera ici question de donner suite à ces recherches sur l'activation des traces écrites en se penchant sur une autre expérimentation plastique menée avec le collectif ExposerPublier : l'édition *Carte(s) Mémoire(s)* et son exposition *Mémoire Vive #1*.

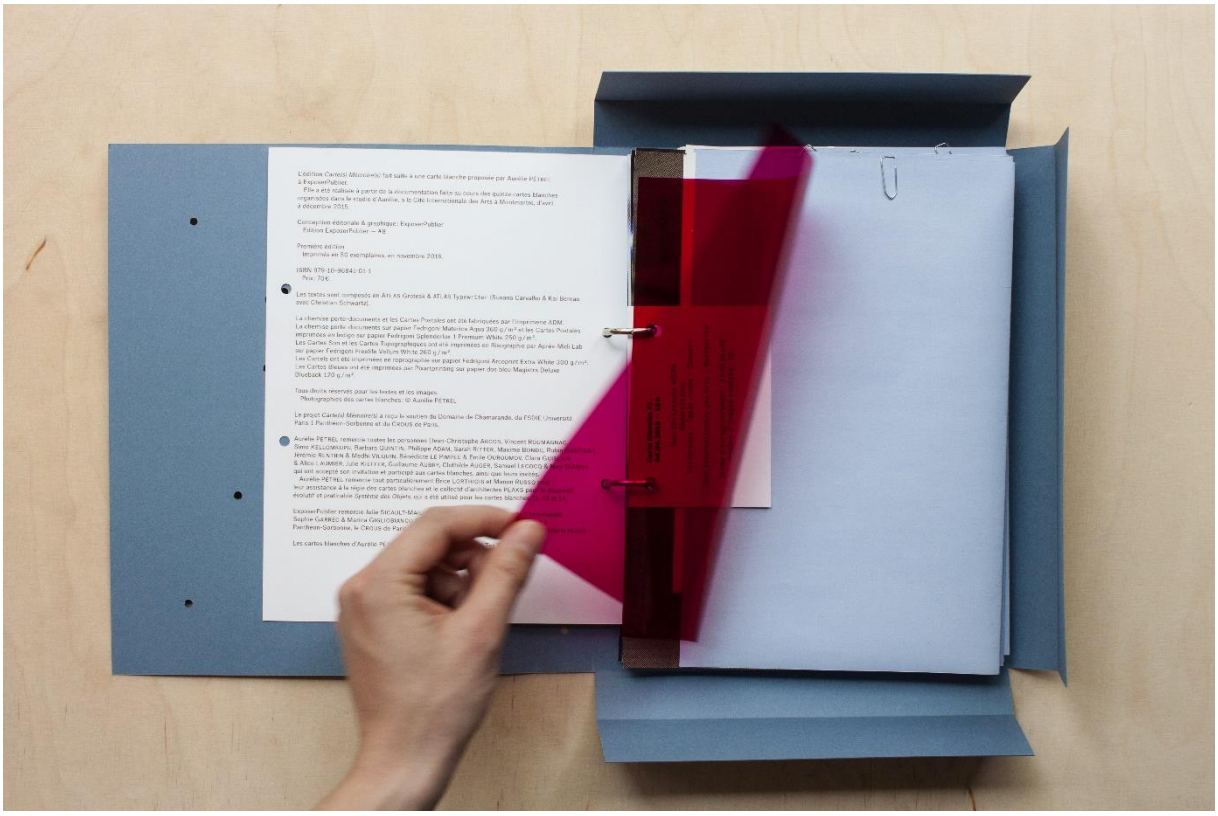
3. Lire dans l'espace, retour sur l'événement *Mémoire Vive #1*

Nous allons dorénavant nous intéresser à une lecture non pas *de l'espace*, c'est-à-dire portée sur la reconnaissance et la vérification de ce qu'on peut lire ou non, mais à une lecture *dans l'espace*, c'est-à-dire une traduction de la lecture en actes. On l'a vu, la lecture est une activité intellectuelle qui ne peut se concevoir sans un rapport physique. Pour autant, nous laisserons ici la question de la gestualité qu'impliquent les diverses pratiques de la lecture pour tenter d'établir une potentielle lisibilité gestuelle, une traduction de l'activité intellectuelle de la lecture en gestes. Comme nous avons pu le voir, la lecture est un parfait exemple pour aborder la problématique de la distinction entre passif et actif, et si elle est une pratique à première vue ordinaire quoique contradictoire (se souvenir des oxymores en introduction) elle se révèle avant tout extrêmement poreuse. Mon intuition pour ce dernier développement consiste à vérifier si un ensemble de gestes soustrait à toute pratique énonciative peut se voir qualifier du terme de lecture. Pour ce faire, j'ai choisi comme support à ces réflexions l'édition *Carte(s) Mémoire(s)* et son exposition *Mémoire Vive*, l'un des derniers projets en date d'ExposerPublier.

Le projet *Carte(s) Mémoire(s)* a pour point de départ une proposition faite par Aurélie Pétrel au collectif ExposerPublier d'être les derniers invités de son cycle de *Cartes Blanches*, qui s'est tenu du mois d'avril au mois de décembre 2015 dans son studio de la Cité Internationale des Arts à Montmartre. Sa volonté était de d'inviter une personne de son réseau à investir son atelier pour y proposer un événement au format libre, tant que cela ne dépassait pas le temps d'une soirée : il y eut ainsi des concerts, des performances, des expositions, des lectures. Pour notre carte blanche, seizième et dernière du cycle, Aurélie nous a néanmoins donné une consigne : utiliser les matériaux qu'elle nous fournirait pour transcrire et archiver la mémoire des quinze précédentes *Cartes Blanches* à travers une publication. Les matériaux fournis se résumaient à : une captation sonore (lorsque c'était nécessaire, par exemple pour un concert, mais pas pour une exposition de sculptures inanimées) et des photographies de l'événement réalisées par Aurélie ou ses assistants pour chaque carte blanche. Dans de rares cas, un élément supplémentaire était ajouté (par exemple le fichier d'un film qui avait été projeté). Aurélie ne nous a informés de sa volonté de nous inviter à ce cycle que bien après le début des *Cartes Blanches*, si bien que nous n'avons pas nécessairement assisté physiquement à chacune d'entre elles. Une façon pour

[297] Alberto MANGUEL, *Une histoire de la lecture*, *op. cit.*, p. 19.

elle de s'assurer que nous ne pourrions restituer les *Cartes Blanches* que d'après les documents qu'elle nous avait fournis, et non d'après ce que nous aurions pu expérimenter sur place.



[Figure 55] ExposerPublier, *Carte(s) Mémoire(s)*, 2016, livre d'artiste, 50 exemplaires (+15 E.A.), photographie documentaire de l'édition, ExposerPublier

L'édition se présente sous la forme d'une chemise porte-documents munie d'un système d'anneaux de type classeur. A l'intérieur de la chemise se trouve l'ensemble des documents de l'édition, dont chacun est relié à l'ensemble soit par la perforation en deux trous, soit par l'usage d'un trombone. Nous avons rationnalisé le contenu en présentant, pour chaque carte blanche, la même somme de documents : un cartel, une carte postale, une carte topographique, une carte son et une affiche – une déclinaison des formats de la carte. Sur le cartel figurent les informations de type nominatif : noms des invités à la carte blanche, nom des participants, date de la carte blanche, numéro de la carte blanche, type d'événement, ainsi que quelques brèves lignes de présentation de la proposition, au verso. Sur la carte postale est imprimée une image d'un objet scanné qui représente selon nous le sujet proposé dans la carte blanche. La première carte blanche s'intéressant par exemple à la féminité dans le monde de l'art, nous avons décidé de reproduire une carte à jouer de la dame de cœur pour la carte postale correspondante. Graphiquement, le choix du scanner est important pour nous, les images obtenues font ouvertement écho à l'enquête, à l'archive, à l'indice, au prélèvement d'un objet sur place. La carte

topographique présente un plan de l'atelier d'Aurélie vu du dessus et, utilisant les possibilités de la risographie, est sur-imprimée une vue en perspective de l'atelier. La carte son, également imprimée en risographie, présente elle aussi en surimpression un index de notions et de coordonnées temporelles indiquant à quel moment a été prononcé chaque mot sur le fichier son, et des surfaces sous forme de bandes roses matérialisant symboliquement l'intensité du niveau sonore : plus la bande est foncée, plus il y a de types de sons (bruits du public, instruments, projection, etc.) traduisant ainsi la cacophonie de certaines *Cartes Blanches*. L'affiche, imprimée sur dos bleu et pliée en deux, montre un détail d'une des photographies de chaque carte blanche remise par Aurélie Pétrel. Chaque affiche sert de chemise contenant la carte topographique, sonore et postale, de chaque carte blanche, maintenues à l'aide d'un trombone situé sur le coin en haut à droite de l'affiche, tandis que le cartel a, lui, été trouilloté et placé dans les anneaux du classeur comme on peut le voir sur l'image présentée ci-dessus. Enfin, l'édition présente deux documents liminaires. Le premier document est nommé la carte du ciel. Il présente, au recto, un sommaire sous la forme d'une constellation, et au verso, l'ours de l'édition. Le deuxième document est un calque rouge permettant de faire disparaître les bandes roses de la carte sonore en le plaçant dessus pour faciliter la lecture des notions, comme on peut le voir sur cette image ci-dessous.

[Figure 56] ExposerPublier, *Carte(s) Mémoire(s)*, 2016, livre d'artiste, 50 exemplaires (+15 E.A.), photographie documentaire de l'édition, détail de la carte sonore #02 avec utilisation du calque, ExposerPublier

Nous avons décidé de faire de ce projet une proposition singulière sur les interactions entre une forme événementielle et un objet imprimé. Pour cela, nous avons imaginé deux étapes : d'abord, la transcription de l'événement en documents et l'archivage de ces derniers, puis la lecture performative de l'objet. Autrement dit, la première étape repose sur les captations sonores et les prises de vue réalisées par Aurélie Pétrel, puis sur la production de l'édition par ExposerPublier – c'est le passage de l'événement *Cartes Blanches* à l'objet imprimé *Carte(s) Mémoire(s)*. La seconde étape s'articule autour du déploiement dans l'espace de l'édition au cours d'une exposition – c'est le passage de l'objet imprimé *Carte(s) Mémoire(s)* à l'événement *Mémoire Vive*. Et si je choisis de rapporter ici les enjeux de ce projet, c'est que dès la conception de cette édition, nous avons pris en compte sa lecture comme potentiel performatif. Nous ne sommes évidemment pas les premiers à nous intéresser à de tels rapports. Dans l'histoire du livre d'artiste, la performance occupe une place de choix, et pas seulement parce que ces deux formes d'art apparaissent peu ou prou au cours de la même décennie. C'est que, comme le rappelle Anne Mœglin-Delcroix dans *Livres d'artistes*, l'édition apporte un intérêt non négligeable aux artistes pratiquant la performance et ce, quel que soit le cadre dans lequel cette dernière s'est tenue : si la performance s'est déroulée dans un cadre privé, l'édition sert à la représenter sous forme de traces ; si la performance était publique, l'édition sert alors à en diffuser plus largement les tenants et les aboutissants. Le livre d'artiste de performances présente donc un intérêt double : « d'une part, il enregistre et garde la trace, et, d'autre part, il assure un prolongement à l'événement en le diffusant »[298]. Anne Mœglin-Delcroix poursuit en identifiant plusieurs types de livres d'artistes consacrés à la performance : certains servent à exposer un scénario, un projet ou un script, ils servent d'aide-mémoire présentant les étapes à la réalisation de projets réalisées ou avortés. D'autres présentent un reportage photographique de la performance afin d'en illustrer l'expérience. Certains, enfin, montrent uniquement les résultats de l'action. Et tous prétendent au même statut : celui de support de transcription des actions en documents imprimés et reliés. Si je me permets ces quelques brèves lignes au sujet des livres d'artistes, c'est parce que cette question de la transcription graphique d'un événement a été au centre de notre recherche avec ExposerPublier pour l'édition *Carte(s) Mémoire(s)*. La conversion de données d'un support à un autre, d'un médium à un autre ou d'un espace à un autre, est éminemment problématique puisqu'elle distancie le lecteur de l'action même, ce qu'Anne Mœglin-Delcroix ne manque pas de mentionner : « De fait, le décalage qui existe entre l'action et sa transcription joue souvent en défaveur du livre, au point parfois de créer chez le lecteur un sentiment de frustration. »[299]. En chemin, la transposition d'un ensemble de gestes que constitue une performance en un ensemble graphique de documents reliés qu'est le livre, fait subir à l'expérience de la performance une déperdition de données, un rapport second à l'expérience que les propos de Daniel Buren au sujet de l'édition *Voile/Toile Toile/Voile* résument assez bien : « Toutes les photos reproduites dans ce livres sont des

[298] Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Livres d'artistes*, Paris, France, Centre Georges-Pompidou, Herscher, 1985, p. 58.
[299] *Ibid.*, p. 64.

photos/souvenirs, documents d'un travail. Elles ne sauraient d'aucune façon remplacer celui-ci. »[300]. Ce qui ressort des réserves de Daniel Buren au sujet de son édition *Voile/Toile Toile/Voile*, c'est que la transcription d'un événement en un document est effectivement un processus qui ne peut se soustraire à une certaine distanciation qui est une source de frustration pour le lecteur, l'éditeur et/ou l'artiste. Dans le cas de *Carte(s) Mémoire(s)*, c'est d'autant plus vrai que les documents que nous ont remis Aurélie Pétrel et son équipe étaient, pour la plupart d'entre eux, peu révélateurs : les photographies n'avaient bien souvent que peu de qualité plastique et ne permettaient que difficilement de saisir l'occupation de l'atelier. Quant aux prises de son, elles se sont révélées être un mince soutien à la compréhension du déroulement de chacune des *Cartes Blanches*. Dans ces conditions, il nous a fallu retourner cette situation à notre avantage en nous servant du flottement entre l'événement et sa documentation que nous venons de mettre à jour, pour légitimer une certaine liberté d'interprétation des matériaux remis par Aurélie Pétrel. C'est ce qui explique nombre de choix opérés dans l'édition *Carte(s) Mémoire(s)*. Ainsi, les captations photographiques sont quasiment absentes de l'édition : une seule photographie par carte blanche a été choisie pour être reproduite sur les affiches sur dos bleu – et encore, il ne s'agit que d'un détail en gros plan –, car dans la plupart des cas, nous avons préféré redessiner nous-même les images (cartes topographiques) ou simplement en fabriquer d'autres (cartes postales). Et pour les captations sonores, sur lesquelles nous avons choisi de ne faire apparaître que certaines notions énoncées pendant les *Cartes Blanches*, nous avons fait le choix d'opter pour un archivage elliptique (puisque nous avons fait apparaître seulement les notions et non les phrases, les noms des interlocuteurs, etc.), où les documents deviennent des partitions à trous que le lecteur devra interpréter. Si nous avons dès le départ conçu ainsi *Carte(s) Mémoire(s)*, c'est parce que nous avons préféré l'archivage des documents selon un traitement allusif et personnel propre à capter l'essentiel tout en se dégageant du formel (cartes topographiques, cartes postales), à la transparence qui aurait voulu que l'on fasse figurer dans l'édition l'ensemble des photographies et des prises de son que comptait le stock de documents que nous avait remis Aurélie Pétrel. Nous ne voulions pas livrer une somme de documents, mais plutôt illustrer les *Cartes Blanches* avec notre univers, parce que nous ne considérons pas cette transparence comme un gage d'éloquence,, mais bien plutôt un surplus d'information parfois troublant et étonnamment trompeur. Enfin, notre traitement des archives des *Cartes Blanches* a opté pour un modèle laissant délibérément des ouvertures, des ellipses (cartes sonores), laissées là pour s'y engouffrer lors de futures lectures performatives de l'édition que constitue la série d'événements en devenir qu'est *Mémoire Vive*[301], parce qu'il s'agit pour nous de rendre compte des *Cartes Blanches* en cherchant moins à les *représenter* qu'à les *incorporer*.

[300] *Ibid.*

[301] *Mémoire Vive* se définit comme une série d'expositions à venir dont le premier acte, *Mémoire Vive #1*, prit place à la galerie Houg le 19 novembre 2016 à Paris.

[Figure 57] ExposerPublier, *Carte(s) Mémoire(s)*, 2016, livre d'artiste, 50 exemplaires (+15 E.A.), photographie documentaire de l'exposition *Mémoire Vive #1*, Galerie Houg, Aurélie Pétrel

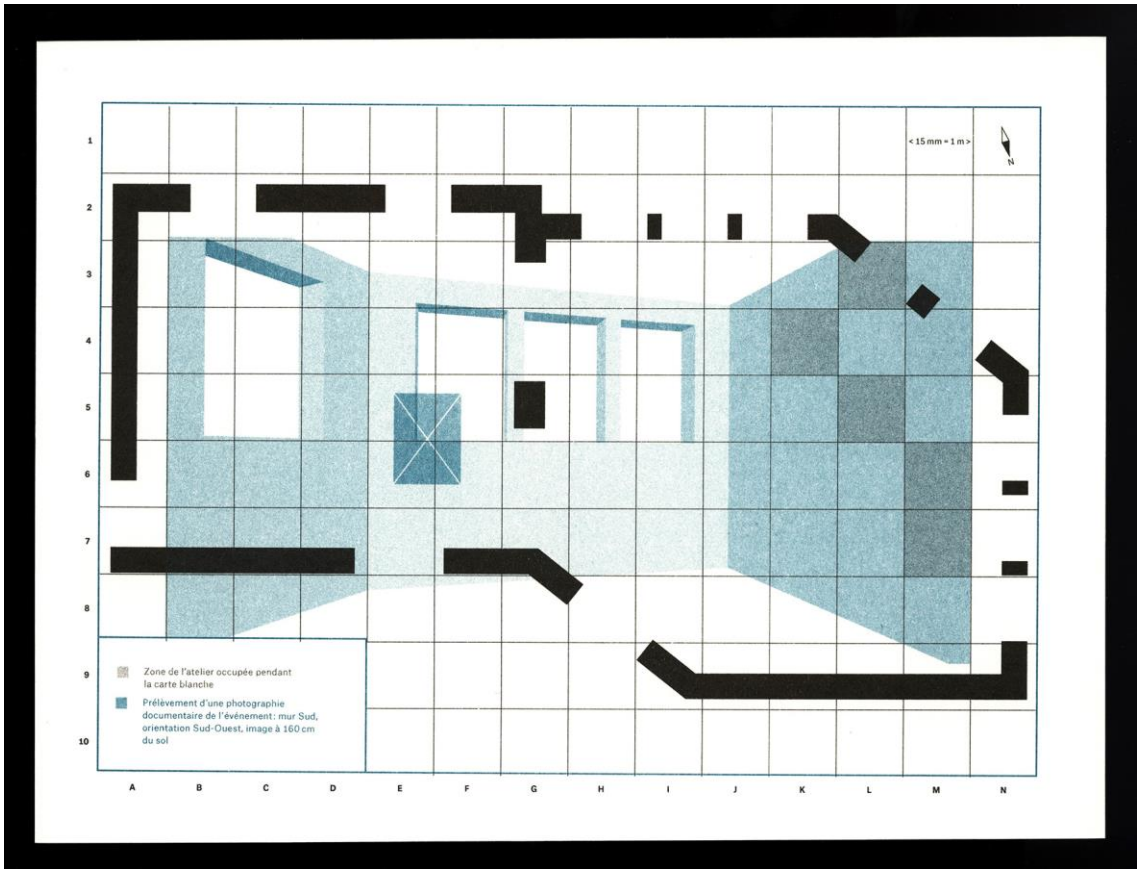
Mémoire Vive consiste en la *publication*, au sens littéral de « rendre public », de *Carte(s) Mémoire(s)*, pour laquelle notre objectif est de mettre en place un événement qui donne vie aux documents d'Aurélie Pétrel afin de conserver la dynamique des *Cartes Blanches* et d'en restituer une mémoire vivante qui court-circuite la distanciation entre le lecteur et l'événement relaté. Et si avec *Mémoire Vive* nous bouclons la boucle de ce projet – partant d'une forme événementielle (*Cartes Blanches*) pour en venir à une forme imprimée (*Carte(s) mémoire(s)*), puis d'une forme imprimée (*Carte(s) mémoire(s)*) à une nouvelle forme événementielle (*Mémoire Vive*) – on comprend bien ici que nous cherchons moins à conclure le cycle de *Cartes Blanches* – et à instituer une valeur définitive aux documents qui la racontent à la manière d'un archonte[302] – qu'à l'ouvrir à une herméneutique performative prenant la forme d'une « exposition/publication » basée sur la lecture gestuelle d'une édition qui ne saurait que difficilement s'appréhender autrement.

Mémoire Vive #1 est la première lecture performative et exposition de *Carte(s) Mémoire(s)*. Nous espérons bientôt avoir l'occasion de l'activer ailleurs, dans de nouveaux lieux, et pourquoi pas avec des invités. Pour cette première occurrence, nous avons particulièrement travaillé avec les affiches

[302] Dans *Mal d'Archive*, Jacques Derrida note que l'archive ne se constitue qu'avec un pouvoir qui décide de la conservation de certaines traces aux dépens d'autres et ainsi monopolise l'interprétation des documents. Il explique notamment comment, à l'Antiquité, les archives sont conservées par et chez les archontes, dirigeants des cités grecques. L'archive appartient donc au pouvoir en place. Jacques DERRIDA, *Mal d'archive: une impression freudienne*, Paris, France, Galilée, 1995.

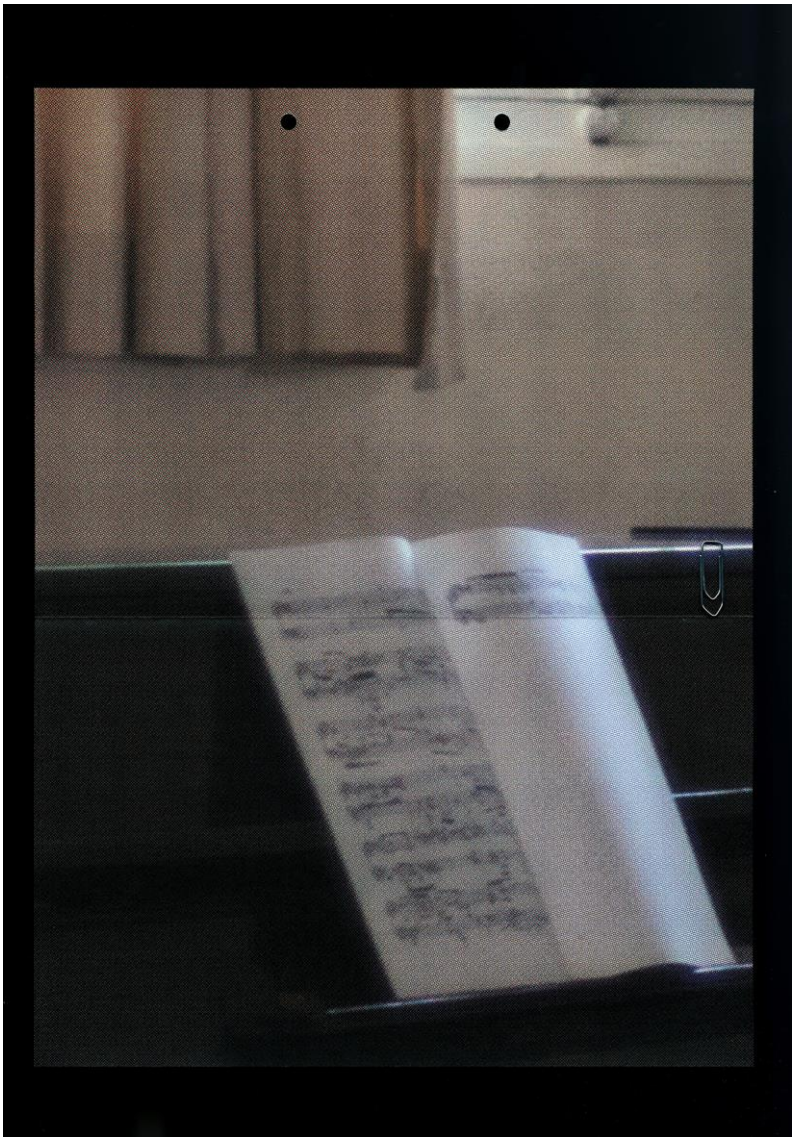
sur dos bleus de l'édition. Pour pouvoir développer sur ce que nous avons expérimenté durant cette exposition, je dois d'abord revenir plus en détail sur le contenu des cartes topographiques. Sont imprimés en noir sur les cartes topographiques de chacune des quinze *Cartes Blanches,* une grille permettant de donner une indication de l'échelle[303] de l'atelier d'Aurélie Pétrel et un plan vu du dessus de ce dernier. Les carrés grisés de la grille indiquent les emplacements de l'atelier qui furent exploités durant la carte blanche, comme le précise la légende en bas à gauche de la carte. L'orientation de l'atelier est symbolisée par la boussole dans la case tout en haut à droite. Elle nous indique que le mur du plan de l'atelier vu du dessus figurant sur le haut de la carte topographique est orienté Sud, celui du bas orienté Nord, celui de gauche orienté Est et celui de droite orienté Ouest. Une vue en perspective de l'atelier en nuances de vert est dessinée à l'aide d'un logiciel 3D. Avant que nous ne les redessinions sur ordinateur, chacune des vues en perspective de l'atelier figurant sur les cartes topographiques de l'édition *Carte(s) Mémoire(s)* était, à l'origine, une des photographies du corpus des *Cartes Blanches*. Toujours en vert, figure sur chaque vue en perspective de l'atelier un rectangle barré d'une croix. Ce signe délimite la zone de l'atelier représentée sur l'image des affiches. Les légendes, en bas à gauche des cartes topographiques, indiquent sur quel mur et à quelle hauteur le lecteur de *Carte(s) Mémoire(s)* doit placarder chaque affiche. Par exemple, pour la carte topographique de la Carte Blanche #7, on peut lire sur la légende que l'affiche doit être exposée sur le « mur Sud, orientation Sud-Ouest » du lieu où est activée l'édition et à une hauteur d'environ « 160 cm du sol ».

[303] Chaque case de la grille mesure 15 millimètres et représente 1 mètre à taille réelle.



[Figure 58] ExposerPublier, *Carte(s) Mémoire(s)*, 2016, livre d'artiste, 50 exemplaires (+15 E.A.), scannographie documentaire de l'édition, détail de la carte topographique #07, ExposerPublier

[Figure 59] Aurélie Pétrel, *Cartes Blanches*, 2015-2016, cycle d'événements, photographie documentaire, *Carte Blanche #7*, Cité internationale des arts, Aurélie Pétrel



[Figure 60] ExposerPublier, *Carte(s) Mémoire(s)*, 2016, livre d'artiste, 50 exemplaires (+15 E.A.), scannographie documentaire de l'édition, détail de l'affiche #07, ExposerPublier

Mémoire Vive #1 fut un événement d'une journée au cours de laquelle nous avons présenté *Carte(s) Mémoire(s)* pour la première fois. Notre objectif était simple : nous voulions échanger avec le public et expérimenter l'édition dans l'espace de la galerie Houg. Pour cela, nous avons choisi de performer l'installation de l'édition dans l'espace, une façon de présenter la mémoire des *Cartes Blanches* de façon vivante et dynamique. *Mémoire Vive #1* et la galerie Houg allaient nous offrir l'occasion de mettre cela en place, soit un espace et un temps dédiés au déploiement de l'édition *Carte(s) Mémoire(s)*. Dans le court texte que nous avions rédigé et publié sur les réseaux sociaux pour annoncer l'événement, nous promettions de mettre en place une « lecture active de la publication créée. » Voyons si, avec le recul et après cet examen liminaire de la notion de lecture, il est juste de parler de « lecture » au sujet de *Mémoire Vive #1*. Que subsiste-t-il de l'activité de lecture dans ce qui nous a occupés ce 19 novembre à la galerie Houg ? Après tout, ce que nous avons fait relève *stricto*

sensu de la manipulation de documents imprimés et, à première vue, cela n'a que peu à voir avec la lecture : nous discutions avec le public et, par moments, nous interrompions ces discussions pour libérer la chemise de *Carte(s) Mémoire(s)* de certains de ses documents afin de les mettre en vue. Nous avons ainsi progressivement montré plusieurs affiches sur dos bleu de l'édition sur les murs de la galerie Houg. Nous nous servions pour cela des cartes topographiques correspondant aux affiches. En fonction de l'orientation et de la hauteur indiquées sur les légendes, nous installions les posters sur les murs correspondants de la galerie Houg. Ainsi, l'affiche sur dos bleu de la Carte Blanche #12 a-t-elle par exemple été installée sur le mur Ouest de la galerie Houg. D'autres ont suivi le même protocole. Derrière ces actions anodines, se trouvent d'étonnantes résurgences de la pratique de la lecture que la suite de ce texte s'attachera à mettre à jour.

La première d'entre elles, faut-il le rappeler, est la plus évidente : si je parle de lecture, c'est bien que *Carte(s) Mémoire(s)* est et reste avant tout un livre, et que son activation relève nécessairement, ne serait-ce que partiellement, d'une lecture. Mais penchons-nous plus en détail sur l'objectif annoncé de cette exposition : « expérimenter l'édition ». Si celui-ci peut sembler candide, il nous correspond pourtant tout à fait car avec ExposerPublier, le jeu et ses règles font partie de notre fonctionnement. Le domaine du jeu est une méthodologie nécessaire au bon fonctionnement du collectif. C'est un moyen d'énoncer des règles, pour pouvoir ensuite s'en affranchir et expérimenter librement chacun de notre côté, mais tous ensemble. Si nos éditions sont à activer, c'est qu'elles sont conçues comme des objets ludiques que l'on utilise comme leviers pour révéler certains rapports enfouis sous nos habitudes de perception, comme c'est le cas ici avec la question de la lecture. Il faut y voir quelque chose de l'ordre d'une réminiscence de la lecture enfantine, celle d'avant l'apprentissage de la lecture. *Carte(s) Mémoire(s)* et les livres destinés à la petite enfance ont ceci en commun de présenter des livres dont la lecture ne repose pas uniquement sur le déchiffrement d'un langage abstrait, mais sur un rapport visuel et, surtout tactile, à l'objet. Le sens émerge au moins en partie de la façon dont l'objet se manipule et s'appréhende. Et c'est une des caractéristiques fondamentales de l'imprimé, et en particulier du livre, que de présenter un lien charnel entre l'objet et son propriétaire : il retrouve là encore un motif de distinction d'avec la peinture et la photographie. Parce qu'ils sont moins chers et reproductibles, les objets imprimés ont en effet la particularité de se manipuler et de s'échanger de main en main sans précautions excessives. Un livre n'est pas seulement un objet destiné à être vu, mais aussi à être touché, comme nous l'avons vu au sujet de l'évolution des supports des livres (*volumen*, *codex*, hypertexte). Les livres d'artistes ne sont nullement en reste, et pour nombre d'entre eux, la manipulation est utilisée par les artistes comme élément fondamental. La lecture convoque alors les deux sens, celui de la vision et du toucher, et, comme le remarque à juste titre Anne Mœglin-Delcroix, ces « livres tactiles » jouent en général sur « les effets d'enchaînements et de transition : passages, métamorphoses, engendrements, combinaisons »[304]. Ces livres tactiles sont des objets dont la filiation avec le livre peut parfois sembler

[304] Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Livres d'artistes*, *op. cit.*, p. 110..

partielle, d'autant plus lorsque, comme c'est le cas avec *Carte(s) Mémoire(s)*, ces livres n'ont que peu – ou pas du tout – de texte, ou ne sont pas reliés. C'est pourquoi la question de la lecture est d'autant plus problématique. Les éditions d'ExposerPublier demandent dans la majorité des cas à être dépliées, déployées. Parce qu'elles occupent une certaine place, elles ne peuvent pas être lues simplement sur un coin de table, mais demandent à être manipulées dans les conditions adéquates. Cette inclination à projeter nos éditions dans l'espace est un élément moteur du fonctionnement de notre collectif : ExposerPublier se revendique comme une plateforme de recherche et d'expérimentation dont la raison d'être est de perturber la relation objectale que nous entretenons traditionnellement avec le livre. Nous souhaitons faire se rencontrer les formats, et ceci s'applique autant à l'édition et à l'exposition qu'à nos pratiques artistiques respectives. Chez ExposerPublier, la transversalité est de rigueur : le chercheur passe à l'atelier, le graphiste investit l'espace et l'artiste publie ces expérimentations. En cela, *Carte(s) Mémoire(s)* est une édition exemplaire de notre démarche car elle renverse l'écart entre le dynamisme des récits que le livre renferme et l'immobilisme du livre en tant qu'objet. Avec elle, la nature objectale du livre est mise à l'égal des récits qu'il renferme, puisque son lecteur est contraint de la manipuler pour la lire et en comprendre le sens. En proposant ainsi une mémoire vivante et dynamique, nous espérons avec *Carte(s) Mémoire(s)* réduire significativement la distanciation problématique du livre d'artiste de performance que j'énonçais plus haut, entre celui qui lit et ce qu'il lit. Mais si je veux voir en *Mémoire Vive #1* une lecture, c'est qu'elle en partage des attributs essentiels. D'abord parce qu'ayant nécessairement un début et une fin, notre performance trouve en la linéarité de la lecture une résonnance certaine. Engagés ensemble dans un rapport pas si éloigné de celui qu'entretiennent narrateur et lecteur, le collectif et le public ont fait de *Mémoire Vive #1* un moment d'échange où la manipulation des documents de l'édition se voulait une forme abstraite de prise de parole. C'est d'autant plus vrai que notre proposition était immersive : sur les murs de la galerie, les affiches ont vu notre édition se muer en une installation à l'intérieur de laquelle le public se trouvait immergé, absorbé comme tout lecteur dans sa lecture. À mesure que nous affichions les documents de l'édition sur les murs, notre action projetait virtuellement l'atelier d'Aurélie Pétrel dans la galerie. Nous avions ouvert des passages conduisant de la galerie Houg à la Cité Internationale des Arts à Montmartre. Il y avait là quelque chose d'un *Voyage autour de ma chambre*[305] contemporain, d'un « voyage immobile », ce mécanisme cher à la lecture que nous avons mis à jour plus haut, qui veut que, sous l'effet de la lecture opérée par le narrateur, un espace se projette dans un autre. On comprend donc que la « lecture en gestes » ne s'attache pas à mimer les gestes d'un lecteur (l'absence, la pose assise, le mutisme) ni à réinterpréter les gestes des *Cartes Blanches* –tous les événements n'ont pas nécessairement présenté de gestes particuliers, pensons aux conférences et aux projections. Si les documents de l'édition *Carte(s) Mémoire(s)* sont des

[305] *Voyage autour de ma chambre* est un récit autobiographique de Xavier de Maistre écrit en 1794. L'action se déroule alors que l'auteur est incarcéré. Pour tromper l'ennui, Xavier de Maistre décide d'écrire son autobiographie pendant son séjour carcéral. En se promenant dans le petit espace de sa cellule, l'auteur projette sur ce qui l'entoure des passages de sa propre vie. Xavier de MAISTRE, *Voyage autour de ma chambre ; Expédition nocturne autour de ma chambre ; Le lépreux de la cité d'Aoste ; Les prisonniers du Caucase ; La jeune Sibérienne ; Poésies*, *op. cit.*

partitions, comme nous le remarquions plus haut, il ne s'agit pas de partitions appelant un *reenactment* des gestes ayant eu lieu pendant les *Cartes Blanches*, mais plutôt les partitions d'une traduction de la lecture *en actes*, autrement dit une illustration gestuelle, graphique et spatiale de l'activité intellectuelle de la lecture.

Avec *Mémoire Vive #1* nous avons confectionné le paysage mémoriel des *Cartes Blanches*, un paysage intime et visuel constitué de fragments extraits des documents des *Cartes Blanches* et réinterprétés graphiquement dans l'édition *Carte(s) Mémoire(s)*. Si nous avons choisi d'en présenter la mémoire selon un mode personnel – j'entends par là le choix de préférer aux photographies du corpus remis par Aurélie Pétrel, des schémas et des dessins que nous avons nous-mêmes produits –, c'est que la mémoire n'est justement pas une trace imprimée par le monde extérieur mais est, en réalité, toujours le fruit d'une interprétation. Comme le démontre Platon avec le *Théétète*, si le monde extérieur s'imprimait directement en nous (dans notre « tablette de cire ») alors même que le monde est régi par la contingence et que rien ne se produit deux fois pareillement, comment pourrions-nous nous souvenir de quoi que ce soit ? La mémoire n'est donc rien d'autre qu'une interprétation personnelle de nos sens (vue, ouïe, toucher, goût) qui sont, eux, au contact du monde extérieur. De ces impressions sensibles, nous extrayons consciemment ou non et par un processus complexe, des schémas, des annotations – des interprétations –, que nous inscrivons alors dans le « bloc de cire » de notre mémoire. Et si nous avons travaillé par fragments, c'est que le mécanisme mémoriel s'y prête bien. La mémoire en effet fonctionne nécessairement par fragments puisque nous ne pouvons pas *tout* enregistrer. L'archivage implique que la conservation d'une donnée n'est possible qu'aux dépens d'une autre. D'autant plus que, vécue uniquement au travers de documents, notre archivage des *Cartes Blanches* ne pouvait être que fragmentaire. Mais ce processus est loin d'être un inconvénient, puisqu'il nous offre l'opportunité de nous réinventer, de redessiner les contours de ces *Cartes Blanches* à l'occasion des événements *Mémoire Vive* dont chaque nouvelle occurrence proposera d'activer différemment *Carte(s) Mémoire(s)*. Une façon de présenter la mémoire comme un élément vivant certes, mais aussi de rappeler que la mémoire ne doit pas cesser de se concevoir comme une matière malléable et d'enrayer la crispation qui veut nécessairement y voir une trace du passé, alors qu'elle n'en est pas moins un outil pour l'avenir. C'est tout le paradoxe du rôle de la conservation qui est moins d'assurer la ressouvenance que de faire se confronter de nouvelles sensations à d'autres sensations anciennes pour aiguiser notre savoir. C'est dans cette logique que nous avons fait de *Carte(s) Mémoire(s)* une édition à activer. Avec en grande partie l'envie d'en faire un objet vivant, mais aussi la conviction qu'à mesure que nous en expérimenterons le potentiel, toute la complexité de ce qu'elle renferme se révélera.

[Figure 61] ExposerPublier, *Carte(s) Mémoire(s)*, 2016, livre d'artiste, 50 exemplaires (+15 E.A.), photographie documentaire de l'exposition *Mémoire Vive #1*, Galerie Houg, Aurélie Pétrel

Avant de conclure cette recherche sur la lecture et ses gestes, je voudrais souligner qu'en choisissant d'aborder la lecture à travers le temps, les supports et les civilisations, nous n'avons pu en aborder que quelques brefs fragments et autres morceaux choisis ; j'ose espérer que ceux-ci se seront montrés révélateurs. Qu'ils s'agisse d'exemples célèbres, je pense ici à Augustin témoignant de son étonnement devant la lecture silencieuse de l'évêque Ambroise de Milan, ou plus récents comme la subvocalisation, qui nous a montré combien l'apprentissage de la lecture passe avant tout par une pratique énonciative, ou bien très éloigné de nous, lorsque nous sommes remontés aussi loin que la Préhistoire pour constater que la lecture préexiste à l'écriture puisque l'homme a d'abord lu son environnement avant de lire des signes graphiques, tous nous ont montré que la lecture reste, encore aujourd'hui, un foisonnant lexique de gestes. Nous avons ensuite étudié deux projets, *Table as a curator / Autour de la table #01 — Nightstand / Table de chevet* et *Carte(s) Mémoire(s)*, que j'ai pu mettre en

place et expérimenter avec le collectif ExposerPublier. Ces deux projets nous ont permis de donner des pistes de réflexion plus personnelles au sujet de cette problématique. Il fut notamment question des événements que nous avons mis en place autour de ces deux projets à savoir : les *Visites Performées* de l'exposition *Table as a curator / Autour de la table #01 — Nightstand / Table de chevet* et l'exposition *Mémoire Vive #1* consistant en l'activation de l'édition *Carte(s) Mémoire(s)*. Si ces deux lectures publiques, répondent à des méthodologies tout à fait différentes – avec les *Visites Performées*, la lecture des livres à disposition dans l'exposition a servi de médiation entre l'exposition *Table as a curator / Autour de la table #01 — Nightstand / Table de chevet*, les œuvres et le public, là où, avec *Mémoire Vive #1*, la lecture de *Carte(s) Mémoire(s)* a littéralement mis en scène le contenu de l'édition –, nous verrons que ces deux expériences répondent au même objectif : d'abord étendre la pratique de la lecture – avec les *Visites Performées*, nous avons essayé de lire autre chose que du texte, et avec *Mémoire Vive #1*, nous avons essayé de lire uniquement en manipulant l'édition –, mais aussi et surtout croiser l'univers de l'édition et celui de l'exposition pour remettre en question la sacralité des objets exposés, afin que la trace retrouve sa destination originelle, celle d'être manipulée, interprétée, de se faire le support d'une action. C'est le principe même du collectif ExposerPublier que de faire se rencontrer les pratiques de l'édition et pratiques du monde de l'art –cela se traduit notamment par l'entrée de pratiques performatives au sein d'un univers graphique –, afin de faire émerger des objets hybrides et problématiques puisque se tenant à la frontière entre le monde de l'édition où l'objet se veut tactile, et le monde de l'art où l'œuvre est sacralisée. Cette volonté de désacraliser l'art ne relève donc pas d'un acte iconoclaste, mais il consiste à critiquer les schémas établis d'interactions avec lui. En attendant de développer plus en détail dans le prochain sous-chapitre ces questions d'interaction et d'attention, je voudrais conclure en rappelant que notre volonté a été de désapprendre notre mode de lecture en en inventant de nouveaux qui, comme le propose Emmanuel Alloa, ouvrent sur un « équivalent visuel de la contradiction, une "contravision" en quelque sorte »[306].

[306] Emmanuel ALLOA (dir.), Emmanuel ALLOA, Mieke BAL, James ELKINS, Carlo GINZBURG, Max IMDAHL, Peter GEIMER, Martin JAY, Eyal WEIZMAN, Charlotte BIGG, Peter SZENDY, Giorgio AGAMBEN, Philippe-Alain MICHAUD, Jacques RANCIERE et Georges DIDI-HUBERMAN, *Penser l'image. III, Comment lire les images ?, op. cit.*, p. 31..

III. L'ARCHIVE VIVANTE, UN RAPPORT MEMORIEL AUX DOCUMENTS IMPRIMES

Dans le prolongement de cette partie sur la question du vivant, et afin de poursuivre la déconstruction des préconceptions au sujet de l'imprimé qui en font une pratique du figé, je voudrais à présent ouvrir ce troisième chapitre qui se consacrera à la question de l'archive[307], et plus précisément, car nous ne pourrons pas explorer le sujet de façon exhaustive, sur une curieuse expression : l'« archive vivante ». J'ai croisé cette expression, qui semble désigner une forme fossilisée qui soudain s'anime, à plusieurs reprises au cours de mes recherches – que ce soit dans ma propre pratique, dans ma pratique en collectif ou dans des expositions visitées et dans des textes lus ici et là. Or il me semble que celle-ci n'a pas réellement livré tous ses secrets et reste encore problématique. Autrement dit, la définition de l'expression « archive vivante » apparaît encore flottante. Avec ce chapitre, j'ai donc voulu prendre le temps et l'espace de m'y confronter afin d'établir des pistes de réponses sur ce que cette expression désigne, mais aussi sur ce qu'elle nous apprend de notre propre rapport au temps, à l'Histoire et à la mémoire.

Avant de développer plus avant ce concept d'« archive vivante », je rappellerai seulement en quelques lignes combien il me semble qu'il y a une forme d'évidence que je m'entretienne ici sur la question de l'archive, ne serait-ce que l'espace d'un chapitre. En effet, cette dernière s'est imposée de façon récurrente dans les différents environnements que je traverse : que ce soit dans ma pratique artistique en solo, dans ma pratique artistique en collectif, ou de façon plus générale dans une bonne partie de la scène de l'art contemporain, l'archive occupe un rôle déterminant. Cette tendance majeure entamée au tournant du XXI^{ème} siècle a trouvé un nom : on parle du tournant archivistique de l'art contemporain – « *the archival turn* ». Comment expliquer cette omniprésence des archives dans le monde de l'art ? « L'emploi qui se fait aujourd'hui des matériaux d'archives dans l'art contemporain serait difficilement concevable sans que l'art soit passé par les différentes pratiques d'accumulation issues du *ready-made* duchampien qui ont pris l'avant-scène de l'art au cours des années 1960. Il ne serait pas concevable non plus sans l'art conceptuel des années 1970, qui nous a habitués à rencontrer de piles de documents exposés au sein des galeries. L'art de la critique institutionnelle joue lui aussi un rôle non négligeable dans la naissance de l'art archiviste ; en mettant les institutions muséales sous examen, il a fait des archives aussi un objet à exploiter. »[308] Autrement dit, le réductionnisme de l'art a fini par détruire l'œuvre physique, pour lui préférer des formes comme la performance où le document est devenu nécessaire pour témoigner de l'œuvre. L'essor de pratiques non-institutionnelles, amateurs, indépendantes, a également contribué à cette pratique, en ce qu'elles mettaient également en jeu des

[307] Dans ce chapitre, je n'ai pas choisi entre le singulier « archive » et le pluriel « archives ». L'« archive », au singulier, indique, selon le cas, le concept d' « archive » ou le « nom collectif servant à exprimer la pluralité ou le générique par le singulier » et aussi comme « moyen de distinguer une pièce d'archives extraite d'un ensemble plus vaste. » Patrice MARCILLOUX, *Les ego-archives: traces documentaires et recherche de soi*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 32.

[308] Gabriel FERREIRA ZACARIAS, « Introduction : quel concept pour l'art des archives ? », *Marges*, 2017, n° 25, pp. 10-17, p. 11.

formes non-pérennes d'œuvres d'art. L'actualité de l'archive, enfin, tient également aux études post-coloniales qui s'emparent des archives coloniales pour traiter de la mémoire collective. À ces explications s'en ajoute une autre : « [d]ans le domaine de l'art, la conceptualisation la plus influente à propos de l'archive reste celle proposée par Hal Foster, avec son texte de 2004, *An Archival Impulse*. Le titre du texte renvoie au célèbre article de Craig Owens de 1980, *The Allegorical Impulse : Toward a Theory of Postmodernism*. Foster suggère que quelque chose de fondamental a changé par rapport à l'état de la culture dont Owens parlait. Selon ce dernier, les artistes postmodernes avaient trouvé dans la revendication du fragment un moyen pour s'opposer aux totalités symboliques qu'ils ressentaient comme un fardeau hérité de la modernité. Pourtant, selon Foster, dans le passage du XX^e^ au XXI^e^ siècle, les totalités symboliques sont déjà en ruines, et les artistes contemporains doivent plutôt faire face à un ordre fragmentaire. Dans cet état des choses, l'art s'est vu confronté à la tâche de rétablir les liens entre les fragments. Les artistes recherchent par-là de nouvelles significations dans un mouvement qui n'est ni un retour aux totalités symboliques de la modernité, ni une simple constatation complaisante de l'anomie. C'est à ce mouvement, à cette "envie de connecter", que Foster a donné le nom de "pulsion d'archive". »[309]

Mais l'omniprésence du motif de l'archive ne s'arrête pas aux portes de l'art contemporain. En effet, le développement des environnements numériques a renouvelé la problématique de l'archive, de par leur instabilité et les dangers que représentent la faible pérennité des supports de stockage du numérique, comme le montre la recherche des chercheurs en génétique de la création dont Pierre-Marc de Biasi, qui a créé l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM) et fait figure de créateur de la discipline de la génétique des textes au Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). L'objectif des chercheurs de cette discipline est de reconstituer le processus mental à l'origine de la création d'une œuvre, les étapes, les obstacles, le parcours, à partir des « archives de la création » : des brouillons, plans, épreuves corrigés, notes diverses, carnets, rebuts, chutes, documents de genèse. En passant au numérique, on pourrait penser que ces documents vont disparaître : il n'y a plus de prises de notes physiques et concrètes lorsque l'on travaille sur un fichier numérique, si l'on efface, il ne reste plus de traces sur le fichier. Mais dans le même temps, il existe, et il se développe de plus en plus, des logiciels d'enregistrement des différentes étapes : c'est le *versioning*. Ces logiciels de gestion de version sont d'ailleurs particulièrement utilisés pour les programmateurs de logiciels. Alors se dirige-t-on vers un âge d'or des « archives de la création » ? En vérité, ces logiciels ne sont que peu utilisés, bien qu'ils ne nécessitent pas une grosse installation. Mais le point positif est qu'il est difficile de détruire totalement un fichier numérique : « l'historique n'est pas détruit, mais il s'est sédimenté, sous forme cryptée, au cœur du disque dur. L'effacement est finalement assez rare, […] même effacés volontairement, les fichiers ont la vie dure, il en reste toujours quelque chose. Mais ils deviennent difficilement

[309] *Ibid.*, p. 15.

accessibles »[310]. De plus, leur « récupération et leur restitution en langage lisible relèvent des procédures de l'"informatique légale" : une opération lourde, qui coûte cher »[311]. Ces procédures seront à coup sûrs réalisées pour les auteurs et les artistes les plus connus et les plus respectés aujourd'hui. « Or qui nous dit que, dans cinquante ans, on n'aura pas une lecture très différente de la hiérarchie des valeurs littéraires et artistiques d'aujourd'hui ? »[312]. Et s'il est possible de développer des logiciels qui enregistrent les historiques et les gestes, que faire de ces informations ? Avec le papier moderne, se pose une autre question : « les papiers modernes, depuis les procédures de fabrication industrielle à base de pâte de bois en milieu acide, c'est-à-dire massivement depuis la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, apogée du manuscrit et du livre, se trouvent chargés d'une acidité fatale dans les deux siècles qui suivent. »[313] Ce qui nous amène à une course à la numérisation. Mais quelle garantie ces numérisations offrent-elles ? Quelle durée de vie pour un disque dur, pour un CD ou un DVD ? « Du papier acide (qui se détruit en un siècle, mais que l'on peut désacidifier) au disque dur, la précarité s'est donc multipliée en moyenne par cinquante (et par cent ou plus si l'on compare le disque numérique au papier neutre, qui peut survivre des siècles)… »[314] C'est pourquoi les procédures d'archivage de fichiers sensibles, « par mesure de sécurité, sont recopiées sur de nouveaux disques au minimum toutes les semaines – et, pour les fondamentaux, tous les jours. »[315] Le prix de ces procédures est exorbitant. Il ne sera évidemment pas appliqué à de nombreuses données. Il faut donc là encore choisir, sélectionner. Ce qui ne convient pas à l'idéal d'exhaustivité des traces de la génétique, car après tout : « comment savoir *a priori* ce qui est important ou non dans un dossier de genèse ? Seule la recherche permet de le déterminer… »[316] Depuis que les artistes et les écrivains se sont mis au tout numérique, soit autour de 1990, ces derniers ont changé d'ordinateur à plusieurs reprises et ne les ont pas conservés. Il s'agit là d'une perte énorme de document de genèse, ces brouillons qui permettent de parcourir des sentiers de la création. Cela est vrai pour une partie considérable de la production artistique et intellectuelle : philosophes, historiens, architectes, compositeurs, chercheurs, cinéastes. On comprend donc que le numérique, bien qu'il donne la possibilité d'enregistrer toutes les étapes de travail, présente un risque important de perte d'informations. Paradoxalement, l'avenir de nos archives semble nous conduire vers un âge d'or de l'archivage et de la transmission ; potentiellement et pour la première fois de notre histoire, nous assistons à un découplage entre mémoire et intention, car si jusqu'à maintenant, l'oubli était une certitude, nous devons aujourd'hui nous défendre pour un droit à l'oubli. Et dans le même temps, nous sommes à la lisière d'un grand danger quant à la pérennité de nos archives.

---

[310] Pierre-Marc de BIASI, « Trous de mémoire », *Médium*, 2012, n° 32-33, pp. 81-102, p. 97.
[311] *Ibid.*
[312] *Ibid.*
[313] *Ibid.*, p. 98.
[314] *Ibid.*, p. 99.
[315] *Ibid.*
[316] *Ibid.*, p. 100.

Cela est d'autant plus vrai dans le contexte actuel, celui d'entreprises surpuissantes que sont les géants du Web (Facebook, Google, Apple, Amazon) dont le pouvoir se base précisément sur la constitution de banques de données, par conséquent d'une archive, d'informations personnelles et dans bien des cas « sensibles », absolument gigantesques : « Dès lors que les GAFAM, les banques et les grandes entreprises occidentales évaluent également (et depuis longtemps) leurs partenaires et clients, la prolifération des données (*big data*) et leur collecte industrialisée (traqueurs, capteurs, etc.) rendent désormais possible le fantasme d'un enregistrement global et totalitaire (*total record*) faisant migrer les centres de pouvoir gouvernementaux vers des entreprises privées (*data is power*) »[317]. Ils conservent les traces de nos identités numériques qui sont constituées d'une somme de traces que nous collectons de façon volontaire ou non sur les réseaux – ces identités sont d'ailleurs plus qu'une accumulation de traces, ce sont des *hubs*, des sillages[318], que Louise Merzeau propose d'imaginer comme des échangeurs autoroutiers, c'est-à-dire que nous produisons du lien, nous croisons les éléments, nos identités sont des environnements. Or, comme l'a démontré Jacques Derrida dans *Mal d'Archive* par le truchement d'une étude étymologique, le terme « archive » désigne précisément cette question du pouvoir. En effet, le terme « archive » vient du latin *archivum* qui est un « compromis entre deux sens tirés du grec : [le] lieu où l'on conserve les documents officiels et [la] résidence des hauts magistrats de la cité. »[319] Les archives sont donc des lieux de pouvoir – d'ailleurs les perdants n'ont pas d'archives, de sorte à ce que ce soit les vainqueurs qui écrivent l'Histoire – et aujourd'hui, ce sont des entreprises privées qui disposent des archives de nos identités numériques, de nos sillages numériques, et c'est grâce à cela qu'elles sont de plus en plus influentes. Le récent scandale *Cambridge Analytica*[320] démontre justement combien la détention de données est aujourd'hui encore extrêmement sensible pour des questions de pouvoir sur un plan politique majeur, puisqu'il semblerait que l'analyse de ces dernières ait permis d'influencer des votes à deux reprises (pour la campagne présidentielle des États-Unis et pour le référendum sur le Brexit en Grande-Bretagne). Ce à quoi la mise en application du Règlement Général sur la Protection des Données (RGPD) par l'Union Européenne intervient précisément pour protéger les usagers. Ces exemples récents démontrent ainsi combien la question de l'archive est aujourd'hui un enjeu majeur pour l'ensemble des sociétés développées.

Pour en revenir à ma recherche artistique, celle-ci m'a rapidement confronté à la question de l'archive, ce qui pourrait sembler paradoxal puisque je suis un jeune artiste qui, *a priori*, ne devrait pas se soucier si tôt des archives de son propre travail. La précocité de cet intérêt s'explique par la nature même de la pratique artistique que j'embrasse, notamment depuis 2014 et mon travail en collectif avec Caroline Sebilleau et Benoit Brient, au sein d'ExposerPublier. Parce que ce collectif se situe dans une

---

[317] Guillaume HELLEU et Anthony MASURE, « Total Record », *Multitudes*, 2018, nº 71, pp. 70-79, p. 71.
[318] Louise MERZEAU, « Du signe à la trace : l'information sur mesure », *Hermès, La Revue*, 2009, nº 53, pp. 21-29, p. 27.
[319] Mauro CERUTTI, Jean-François FAYET et Michel PORRET (dir.), *Penser l'archive: histoires d'archives, archives d'histoire*, Lausanne, Suisse, Éditions Antipodes, 2006, p. 9.
[320] Jérôme HOURDEAUX et Agathe DUPARC, « Cambridge Analytica, le Big Brother électoral de Donald Trump », *Mediapart*, 2017, URL complète en biblio.

démarche ouvertement expérimentale, notre production plastique est constituée d'un ensemble de documents produits pendant des temps ouverts à l'expérimentation. Autrement dit, avec ExposerPublier, les expositions ne sont pas des temps de monstrations d'œuvres, mais des temps dédiés à l'expérimentation (*Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de sérigraphie*), lorsque nous ne nous détachons complètement de la forme exposition pour lui préférer des ateliers (*Constructions Collectives*), des workshops (*Je préfère éditer*, *Pratiques Documentées*), des activations (*Exchange Program*, *Double Trouble*), des performances (*Visites Performées #01* et *#02*, *Table as a curator / Autour de la table #03 — Mixing console / Table de mixage*) ou des installations *in situ* (*Papier Peinture*). Ces expériences menées avec ExposerPublier sont donc de nature éphémère dont il ne nous reste, une fois l'événement terminé, que des documents d'archives. Pour exemple, il ne nous reste de notre cycle d'exposition à la galerie de la Rotonde (*Table as a curator / Autour de la table*) que les livres que nous avons édités, de la documentation sonore, visuelle, vidéo et photographique. Les structures en bois que nous avions construites ont, elles, été par la suite réemployées pour notre atelier, et dans d'autres expositions (notamment très récemment pour notre résidence à Khiasma). Comme avec chacun de nos projets, le cycle *Table as a curator / Autour de la table*, nous a permis de constituer un corpus de documents, et c'est celui-ci qui fait œuvre. Sans compter les workshops que j'ai pu organiser avec Signes, *Atelier #01 — Vecteur* et *Atelier #02 — Signal*, lors desquels la production d'une forme n'est qu'un prétexte à l'expérimentation, à la discussion et à l'échange, ce qui reste étant un ensemble de documents qui rendent compte de l'événement, plutôt qu'une forme finie. C'est donc la qualité expérimentale de ces pratiques qui m'a amené, depuis plusieurs années maintenant, à penser l'archive.

Mais une des raisons pour lesquelles l'archive se retrouve au cœur de ma démarche, est sans nul doute le fait que des liens unissent empreinte, impression et archives depuis des siècles. En effet, l'empreinte et l'archive sont historiquement liées, comme le démontre l'exemple ancestral des sceaux qui sont une des formes primitives de l'imprimé, et que nous avons brièvement abordé dans *La marque de l'intimité anonyme*[321]. Nous les avions cités au contact de deux autres exemples, les cachets et les tampons, afin de démontrer combien l'empreinte était un procédé servant à l'identification. Je me permets à présent de les étudier sous un prisme différent, celui de l'archive, et d'approfondir ces derniers car ils constituent une facette déterminante de l'imprimé : sa capacité à enregistrer des informations et à les déplacer dans le temps.

[321] Le quatrième sous-chapitre du deuxième chapitre de la première partie.

[Figure 62] Sceau-cylindre d'Ibni-Sharrum, Mésopotamie, 2350 à 2000 avant J.-C. environ, 3,9 cm de hauteur, Musée du Louvre, Bruce White

Si nous avons démontré que ces sceaux sont des impressions qui servent de signatures, nous n'avons pas expliqué ce qui à cette époque a poussé l'Homme à développer de tels outils. Pour comprendre ce qui anime ce besoin d'authentification, il faut savoir que la Mésopotamie s'inscrit alors dans une mutation profonde qui voit l'émergence des premières villes, de l'écriture et de la comptabilité. L'impression des sceaux est une manifestation de cette « révolution urbaine » mise en route en plusieurs points du Proche-Orient et plus particulièrement dans le sud de la Mésopotamie, qui est nettement en avance sur les autres, avec comme grand site de référence Uruk, qui donne son nom à la période : « Celle-ci couvre plus d'un millénaire entre env. 4200 et 3100 av. J.-C. et est marquée par de nombreuses mutations qui constituent ce que Gordon Childe a appelé la "révolution urbaine". Cette expression forgée en 1936 et développée en 1950 est un décalque de celle de "révolution néolithique" proposée par le même auteur. »[322] Avec l'apparition de la cité, se fait jour le besoin de transport entre cités, de commerce, mais aussi de stockage et donc d'archive. En effet, ce monde radicalement nouveau ne change pas uniquement les questions architecturales, mais voit aussi naître les premiers instruments de comptabilité et d'administration, et se développer et s'intensifier les échanges commerciaux. D'ailleurs, l'iconographie des sceaux reflète la nouvelle organisation sociale qui prévaut au sein de ces cités florissantes, avec comme figure dominante celle du « roi-prêtre ». On comprend donc que les sceaux ont servi à enregistrer des informations en vue de les déplacer dans l'espace (les scellés sur lesquels étaient imprimés les sceaux servaient à refermer les récipients pour protéger les marchandises pendant

[322] Aline TENU, « Les débuts de la comptabilité en Mésopotamie. Archéologie de la comptabilité. Culture matérielle des pratiques comptables au Proche-Orient ancien », *Comptabilités. Revue d'histoire des comptabilités*, 2016, nº 8, p. 1, URL complète en biblio.

leur transport) et dans le temps (les scellés posés sur les portes garantissaient un voyage dans le temps que nul n'avait troublé) dans une civilisation où le commerce était en plein essor – le scellé pouvant servir de reçu ou de preuve de propriété. Autrement dit, ces minuscules empreintes sur argile sont de véritables documents, certes rudimentaires, mais qui permettent tout de même d'archiver bon nombre d'informations au sujet des objets qu'ils renferment. Elles constituent donc les débuts de la dynamique consciente d'archivage – et l'Homme a choisi pour cela d'utiliser l'empreinte, l'impression. Ce recours à l'impression dès le 4ème millénaire avant J.-C. comme méthode d'archivage est révélateur des rapports qu'entretiennent depuis toujours l'archive et l'impression. Ces liens restent actuels, comme on peut le constater dans les définitions contemporaines du terme d'archive : « [archiver c'est] extraire des renseignements sur les faits visibles ou observables dont ils gardent l'empreinte »[323].

Il est effectivement troublant de constater combien l'archive, qui fonctionne par strates, par enfouissement progressif, se trouve en de nombreux points similaire au fonctionnement de l'empreinte. Cette dynamique d'enfouissement est appelée la « théorie des trois âges ». Cette théorie a été « énoncée dès 1956 par l'archiviste américain Theodore R. Schellenberg dans son ouvrage *Modern Archives : Principles and Techniques*, reprise et diffusée en 1961 par l'archiviste français Yves Pérotin, et qui définit trois étapes du cycle d'existence des documents : les "archives courantes", d'utilisation habituelle et fréquente pour l'activité des services, établissements et organismes qui les ont produits et reçus, les "archives intermédiaires" qui doivent être conservées temporairement pour des besoins administratifs ou juridiques, et les "archives définitives", documents qui, après une opération de tri, sont conservés soit pour la gestion et la justification des droits, soit pour la documentation historique de la recherche. »[324] Autrement dit, on distingue trois périodes pour chaque document archivé : il y a d'abord l'âge administratif de l'archive qui sert à ceux qui utilisent les documents, puis l'âge intermédiaire où le document sert de façon administrative même s'il est daté, puis il y a la fonction historique : à ce moment-là le document n'a plus d'utilité administrative, mais simplement de recherche historique – il est d'ailleurs classé autrement à partir de son entrée dans cette troisième temporalité puisqu'il est destiné à être employé non plus par l'administration mais par des historiens. Ce principe de fossilisation d'un objet qui fut, à un moment donné, dynamique, qui est à l'œuvre avec l'archive, est similaire au principe de l'empreinte. Afin de mieux le comprendre, prenons un exemple simple : celui d'une empreinte de pas d'un animal qui se déplace. À chaque pas, il laisse une empreinte sur le sol. A partir de cet exemple, deux éléments peuvent être isolés : d'une part, l'animal en mouvement, et de l'autre, l'empreinte qui se fixe au sol. L'empreinte fixe ainsi un élément qui était jusqu'alors en mouvement. Ce principe est semblable à celui de l'archive qui extrait de la circulation un objet pour le conserver en son sein. L'archive et l'empreinte partagent ainsi cette fonction consistant à fixer, à fossiliser. Une fonction capitale, notamment à l'époque des sceaux mésopotamiens, dans un monde encore nettement dominé

[323] Mauro CERUTTI, Jean-François FAYET et Michel PORRET (dir.), *Penser l'archive*, *op. cit.*, p. 9.
[324] Bruno GALLAND, *Les archives*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2016, p. 91.

par la transmission orale. Les tablettes d'argiles sur lesquelles étaient imprimés les sceaux font partie des plus anciennes tentatives que l'Homme ait entreprises afin d'inscrire sur un support externe une partie de sa mémoire et de son savoir. Autrement dit, dans un monde où les informations se transmettent au moyen d'un médium instable qu'est l'oralité, les sceaux sont l'outil que l'Homme a employé afin d'inscrire dans le dur une information. Par inscrire dans le dur, il faut comprendre inscrire une information qui ne subira aucune altération avec le temps, qui ne peut être modifiable. Et c'est bien tout le propos de la notion d'archive que de sceller une information, de la stabiliser, de l'inscrire durablement. Nous vivons à présent un paradigme assez similaire : l'environnement numérique dans lequel nous évoluons est particulièrement instable puisque en constant mouvement et développé sur le modèle du flux[325]. L'*oralisation* de l'écriture chère à Edouard Glissant est particulièrement à l'œuvre dans l'environnement numérique contemporain qui, bien qu'il soit fondé sur l'écriture, est en réalité bien plus proche du fonctionnement de l'oralité que de celui de la page imprimée[326]. En effet, l'environnement numérique est pensé pour être une place de discussion, de réécriture. C'est pourquoi l'archivage numérique est encore aujourd'hui relativement précaire, et que l'impression reste la solution employée principalement pour l'archivage de nos informations. Cette relation entre l'environnement numérique dédié à la discussion, à la réécriture, au flux, et l'imprimé, environnement stable, fossilisé, se trouve être particulièrement bien mis à jour par Jacques Derrida dès 1995 dans son ouvrage *Mal d'Archive*. Le philosophe français y décrit ainsi l'acte d'archivage dans l'environnement numérique: « Je me demandais quel était le moment propre de l'archive, s'il y en a un, l'instant de l'archivation *stricto sensu* […] j'appuyais sur une certaine touche pour enregistrer, pour "sauver" (*save*) un texte indemne, de façon dure et durable, pour mettre des marques à l'abri de l'effacement [et les rendre] disponible à l'impression et à la réimpression »[327]. C'est donc moins l'acte d'enregistrer son texte sur son ordinateur qui constitue l'acte d'archivage, mais bien le fait de le rendre *disponible à l'impression*. L'archive numérique, c'est donc ce qui est extrait de la réécriture, de la discussion, de la modification, et qui est utilisée comme fichier d'exécution auprès d'une imprimante. C'est ainsi qu'au tournant de l'année 2018, on pouvait lire sur le site de Slash un article dédié à l'exposition du Bal *Performing Books #1, Surveillance Index* : « Ainsi, le livre-objet apparaît encore en 2018 comme le médium idéal pour figer et archiver l'évanescence inquiétante du flux de données qui semble nous échapper de plus en plus : un acte de résistance dans le monde totalitaire de *Big Brother*. »[328] Autrement dit, l'archive et l'imprimé restent étroitement liés à l'heure d'aujourd'hui.

---

[325] Sophie WAHNICH, « Faire archives », in Giovanna ZAPPERI (dir.), COLLECTIF, *L'avenir du passé: art contemporain et politiques de l'archive*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 19.

[326] Raja Fenniche dans son article *Hyperlecture et culture du lien*, pour l'ouvrage *Lire dans un monde numérique, op.cit.*, p.172. Je développerai plus en avant cette théorie dans le chapitre *La lecture, gestes et traces écrites* de la deuxième partie *Entre trace et geste, un autre regard.*

[327] Jacques DERRIDA, *Mal d'archive, op. cit.*, p. 46.

[328] Camille TALLENT, « Performing Books #1, Surveillance Index — Le Bal — Reportage », *Slash*, 2018, URL complète en biblio.

Pour faire simple, la question de l'archive semble se trouver partout où se posent les yeux d'un amateur d'art contemporain – et d'autant plus pour celui d'un amateur d'art imprimé. Ce chapitre sera ainsi l'occasion d'établir des pistes d'explication pour comprendre ce qui motive ce recours à l'archive dans ma pratique artistique en solo ou en collectif, et d'une prise de position par rapport au contexte de l'« *archival turn* ». Mais surtout, ce sera l'occasion de déconstruire les préconceptions de l'archive et de l'imprimé pour tracer un rapport personnel aux archives.

1. En finir avec la fétichisation des archives

Revenons-en à présent à la question qui nous occupe plus précisément dans ce chapitre au sujet de l'archive, à savoir une tentative de définition personnelle de l'expression « archives vivantes ». Dans le glossaire archivistique, les « archives vivantes » renvoient aux « archives courantes » et désignent donc le premier âge des archives selon la « théorie des trois âges », pendant lequel les documents sont encore nécessaires au traitement quotidien des affaires, au sein du service ou de l´organisme qui les a produits ou reçus. Le terme « archives vivantes » a donc une relative existence concrète dans le domaine archivistique. Mais c'est plus particulièrement l'utilisation de cette expression dans le domaine de l'art qui nous concerne ici. Or, la pratique artistique qui fait le plus l'objet d'une qualification d'archives vivantes est sans nul doute la pratique du *re-enactment*. Je me pencherai donc spécifiquement sur cette pratique dans les lignes qui suivent.

Le *re-enactment* est une forme de revivalisme qui entend ressusciter « les grands événements de l'Histoire (le plus souvent les guerres), et les [faire] revivre virtuellement pour un spectateur contemporain. »[329] soit, pour faire plus simple, « une reprise dans le présent et pour le présent d'un fait passé »[330]. « Avant que les artistes ne se l'approprient, le *re-enactment* est d'abord pratiqué un peu partout dans le monde au titre de loisir par des passionnés d'histoire »[331] regroupant « majoritairement de jeunes trentenaires (actifs ou étudiants), diplômés du supérieur »[332] dont l'objectif est de fabriquer une histoire vivante. Si les pratiques des « reconstituteurs » ont valeur d'archive, c'est parce qu'elles font l'objet d'un réel souci du détail : cette « minutie dans la reconstitution relève pour l'essentiel d'un respect envers l'histoire, d'une vénération même, proche de l'obsession du collectionneur. »[333] Cette pratique « témoigne en fait de l'obsession d'une histoire présente, vivante, qui ne veut pas en finir avec le passé et qui cherche à le réengager dans un présent vivant. Et de fait, si *re-enact*, signifie rejouer, il

[329] Aline CAILLET, « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2013, n° 17, pp. 66-73, p. 66.
[330] *Ibid.*, p. 67.
[331] *Ibid.*, p. 68.
[332] Audrey Tuaillon DEMESY, « L'histoire vivante médiévale. Pour une ethnographie du « passé contemporain » », *Ethnologie française*, 2014, vol. 44, n° 4, pp. 725-736, p. 727.
[333] Aline CAILLET, « Le re-enactment », *op. cit.*, p. 68.

faut aussi entendre cette expression au sens de remettre en jeu : une remise en jeu symbolique qui procède sur le mode du "comme si" et qui ne vise pas tant des effets mimétiques que symboliques ; manière d'interroger autant l'histoire que notre présent. Le *re-enactment* dessine ainsi les contours d'une histoire doublement vivante : actée et présente. »[334] Ce rapport double à l'Histoire se retrouve justement avec *Dragooned* de Sandy Amerio, un film pour lequel l'artiste a orchestré un *re-enactment* de « la prise du Muy par les soldats américains du *509th Parachute Infantry Battalion* durant la Seconde Guerre mondiale »[335]. Ainsi, nous dit Aline Caillet, le « faux film d'archives acquiert une signification supplémentaire : il construit à proprement parler une "archive vivante", brouillant un peu plus la relation de l'événement original à son double. »[336]

Au-delà du *re-enactment* pratiquée par les artistes, on retrouve la notion d'« archives vivantes » dans le champ artistique au travers des « arts vivants » que sont la performance, le théâtre ou la danse lorsque les artistes, les danseurs ou les chorégraphes s'emparent, selon diverses procédures, des archives comme d'un matériau pour leurs créations. La co-présence des « arts vivants » et du matériau archive dans une même création justifiant, parfois de façon réductrice, d'employer une telle dénomination. Dans ces œuvres, les archives occupent alors le rôle de partitions. Ces « archives-partitions » servent moins à « des principes de structuration rythmique ou temporelle [le rôle qu'occupent habituellement une partition] qu'à des principes de composition corporelle et spatiale. »[337] Ainsi en va-t-il du projet de Boris Charmatz, chorégraphe français, construit à partir des images réunies dans le livre *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*. L'idée du chorégraphe était de se servir des images réunies dans ce livre comme d'une partition en images qu'il allait faire performer du début à la fin. Cette performance adopte un nom différent en fonction des performeurs qui la réalisent : *Roman Photo* lorsque ce sont des amateurs, des étudiants, des non-danseurs, *Flip Book* quand ce sont des danseurs professionnels, *50 ans de danse* lorsque ce sont des anciens interprètes de la *Merce Cunningham Company*[338]. Les archives deviennent alors des tableaux vivants où les images fixes s'animent.

La question des « archives vivantes » nous a donc renvoyés à des pratiques artistiques performatives. Mais alors, que vaut une telle expression rapportée à une pratique artistique comme la mienne, où la production tient avant tout en un corpus de traces imprimées ? Il semble fort probable que l'expression ne renvoie pas aux mêmes motivations ni aux mêmes usages du matériau « archive » selon qu'elle mène à la production d'une œuvre performative ou à la production d'une œuvre plastique. Alors expliquer les motivations qui amènent des chorégraphes et des performeurs à se servir du « matériau archive » dans leur processus de création afin de produire une œuvre d'« art vivant », ne peut pas suffire

---

[334] *Ibid.*, p. 72.
[335] Séverine CAUCHY, « Entretien avec Sandy Amerio », *Zérodeux, revue d'art contemporain*, 2012, URL complète en biblio.
[336] Aline CAILLET, « Le re-enactment », *op. cit.*, p. 72.
[337] Julie SERMON et Yvane CHAPUIS, *Partition(s): objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*, Dijon, France, les presses du réel, 2016, p. 193.
[338] *Ibid.*, p. 194.

à expliquer la valeur et l'épaisseur de l'emploi de cette expression au sujet de ma pratique. Je me détacherai donc à l'avenir des œuvres ayant pour unique matérialité le corps performant l'archive, pour en revenir à des œuvres mettant concrètement en jeu des documents d'archives. Ainsi, je me rapprocherai de mon intuition première au sujet de l'expression « archives vivantes », qui tient en l'imagination d'un espace et d'un temps où les archives s'animent, s'activent – où les documents deviennent vivants. Cela est-il seulement possible ? Ou bien est-ce utopique comme le suggère Isabelle Barbéris dans le chapitre *Utopies concrètes de l'archive vivante* [339] ? Qu'est-ce que cette utopie d'une « archive vivante », ce paradoxe, cet oxymore, nous disent de notre rapport au passé et à la mémoire ? Selon moi, ce que traduit en premier lieu l'expression « archives vivantes » dans une pratique artistique comme la mienne, c'est la volonté de refuser la fétichisation du document archivé.

L'« *archival turn* » nous a amenés à une production de formes de plus en plus uniformes, voire caricaturales : expositions de documents, documents présentés derrière des vitrines. Les dispositifs de monstration des œuvres embrassant le tournant archivistique sont figés, morts. Or ils consignent des documents qui traitent de formes actives, vivantes, contestataires. Notamment lorsque ces documents sont issus de pratiques alternatives comme la performance, le happening, et les formes d'œuvres éphémères dont une des raisons d'être tenait justement à leur caractère problématique pour les institutions. Le « tournant archivistique » de l'art participait à une dynamique de réévaluation du statut de l'œuvre. Dans ces conditions, fétichiser des documents en les plaçant derrière des vitres semble donc contreproductif puisque contraire à la dynamique de l'œuvre qu'ils documentent, bien que cela corresponde à une logique de conservation patrimoniale. Nous avons fini par déplacer la préciosité de l'œuvre vers ces documents d'archives. Aussi, parce que des objets étaient pensés pour être partagés, collés, pour être éphémères, leur statut est-il nié. C'est pourquoi, de mon point de vue, ces dispositifs de présentation de documents d'archives sont particulièrement déceptifs. Pour mieux comprendre la dynamique de fétichisation des documents d'archives en art, je prendrai à présent l'exemple des archives du Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo (MAC-USP).

Ce musée fut un lieu d'expérimentation artistique jouissant d'une rare liberté sous la dictature militaire (1964-1985) inaugurée par le coup d'État du général Castelo Branco. Les artistes conceptuels de cette époque y proposaient des œuvres expérimentales, processuelles, immatérielles, marquant « le commencement d'une expérience, celle du musée conçu comme un laboratoire, un forum traversé et pratiqué par des questionnements qui ébranlent son sens commun. »[340] En conséquence de quoi, le

[339] Isabelle BARBERIS, *L'archive dans les arts vivants: performance, danse, théâtre*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2015.

ADDIN ZOTERO_ITEM CSL_CITATION {"citationID":"bBcgon9T","properties":{"formattedCitation":"Elena Lespes {\\scaps Mu\\uc0\\u241{}oz},\\uc0\\u160{}\\uc0\\u171{}\\uc0\\u160{}\\uc0\\u8234{}Les archives du MAC-USP\\uc0\\u8239{}: entre exposition et activation\\uc0\\u8234{}\\uc0\\u160{}\\uc0\\u187{}, {\\i{}Marges},\\uc0\\u160{}2017, n\\super o\\nosupersub{}\\uc0\\u160{}25,\\uc0\\u160{}pp. 61\\uc0\\u8209{}75,\\uc0\\u160{}p.\\uc0\\u160{}66.","plainCitation":"Elena Lespes Muñoz, « Les archives du MAC-USP : entre exposition et activation », Marges, 2017, no 25, pp.

musée a non pas conservé des œuvres au sens traditionnel du terme, mais des documents résiduels des expérimentations menées. Ce sont des « documents de performances, vidéos, photographies, poésie visuelle, notes de projets, manifestes, livres d'artistes, correspondances artistiques, etc. », qui constituent aujourd'hui « l'une des archives d'art conceptuel les plus importantes d'Amérique du Sud. »[341] Ces archives sont donc constituées d'un corps hétéroclite de travaux dont l'enjeu de conservation est, en soi, déjà problématique. En effet, bien qu'ils soient issus « des mêmes expositions, les documents sont classés selon leur nature, mais celle-ci n'est pas toujours évidente à déterminer, selon qu'ils ont été exposés ou non, ou sont issus des préparatifs des expositions (correspondances, communiqués, etc.). »[342] Ainsi trouve-t-on la trace de ces documents en plusieurs endroits du musée : certains ont intégré les collections, d'autres les archives, les réserves techniques ou bien le fonds documentaire de la Bibliothèque Lourival Gomes Machado, bibliothèque du musée. Cet étiolement explique en bonne partie pourquoi ces pratiques « sont restées longtemps dans les "limbes muséologiques". »[343]

La seconde problématique de ce type de pratiques artistiques survient lorsque l'on souhaite les activer à nouveau. Les dispositifs muséaux privilégiant la conservation des documents originaux, se présentent des situations parfois complexes aux conservateurs et commissaires d'exposition qui s'attaquent à cette tâche. Prenons là encore l'exemple des archives du MAC-USP pour démontrer mon propos. « Un conservateur d'aujourd'hui serait effrayé par le traitement reçu à l'époque par les documents envoyés par les artistes au musée : punaisés, scotchés à même les cimaises. […] Il suffit de comparer des vues d'expositions passées avec les expositions réalisées aujourd'hui, où l'on retrouve ces mêmes documents pour se rendre compte du traitement différentiel des documents et du déplacement perceptif à leur égard. Les revues et les publications d'artistes, présentées dans le cadre des expositions telles que *Prospectiva 74* ou *Poeticas Visuais*, étaient disponibles à la manipulation et au feuillettement sur de larges plateaux bas autour desquels le public pouvait s'installer pour lire assis sur des coussins.

61-75, p. 66.","noteIndex":339},"citationItems":[{"id":188,"uris":["http://zotero.org/users/4840850/items/MWR5M96E"],"uri":["http://zotero.org/users/4840850/items/MWR5M96E"],"itemData":{"id":188,"type":"article-journal","title":"Les archives du MAC-USP : entre exposition et activation","container-title":"Marges","page":"61-75","issue":"25","source":"Cairn.info","abstract":"Au Brésil, durant la dictature, le MAC-USP, Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo, a été un lieu d'expérimentation artistique à la liberté rare sous la direction de Walter Zanini. Les pratiques artistiques d'alors – fondamentalement tournées vers l'expérience à la fois individuelle et collective – et les expositions qui les ont réunies ont laissé une quantité de matériaux et de documents dont le statut et la nature ne sont pas toujours évidents à définir. Le partage de ces expériences à travers l'exposition de leurs traces soulève aujourd'hui de nombreuses questions., In Brazil, under the management of -Walter Zanini, MAC-USP, the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo has been a very interesting experimental place with an uncommon liberty considering the dictatorship's context. Artistic practices and exhibitions presented then – basically oriented towards both individual and collective experience – have left a number of materials and documents whose status and nature appear difficult to define. Sharing these experiences through an exhibition of their traces raises many questions today.","ISSN":"1767-7114","shortTitle":"Les archives du MAC-USP","language":"fr","author":[{"family":"Muñoz","given":"Elena Lespes"}],"issued":{"date-parts":[["2017"]]}},"locator":"66"}],"schema":"https://github.com/citation-style-language/schema/raw/master/csl-citation.json"} Elena Lespes MUÑOZ, « Les archives du MAC-USP : entre exposition et

[341] *Ibid.*, p. 62.
[342] *Ibid.*, p. 63.
[343] *Ibid.*

Aujourd'hui tout est fait pour que les documents ne soient qu'à peine effleurés par le verre qui les protège ; à la négligence de la manipulation curieuse s'est substituée l'exigence de la protection. »[344] Ainsi là où les documents étaient de simples supports informels qui pouvaient être punaisés, scotchés, manipulables ou encore rendus disponibles à la photocopie pour les visiteurs, ils sont aujourd'hui fossilisés derrière des vitres de protection, les copies étant devenues des originaux. La problématique que pose Elena Lespes Muñoz, auteur de cet article sur les archives du MAC-USP, est donc celle-ci : « faut-il accepter que l'appréhension de ces pratiques expérimentales ne soit plus que documentaire ; que la question de leur activation ne se pose plus en des termes semblables » [345] ?

Voilà donc, selon moi, ce à quoi l'expression « archives vivantes » renvoie : la volonté de se positionner contre l'exigence de la protection des documents qui finit par créer des situations absurdes, sans pour autant « regretter leur dévoiement au profit des conditions de conservation, [ce qui serait peut-être la véritable] mythification… » [346]. Elena Lespes Muñoz poursuit ainsi : « Pour ne pas céder à un pessimisme désabusé, il nous faut peut-être considérer le problème sous un angle distinct et envisager l'activation de ces expériences, non pas du point de vue de la répétition, mais du point de vue de l'actualisation. »[347] On ne peut que lui donner raison. L'auteur prend ainsi comme exemple de cette effort d'activation et d'actualisation les recherches menées par le Groupe d'Études en Art Conceptuel et Conceptualismes (GEACC) initié par la chercheuse Cristina Freire, qui développe, en plus de ses activités de recherches et d'exposition autour de ces archives, des activités plus ou moins hybrides : « visites commentées, mais aussi visites-ateliers, workshop, conférences, projections, promenades critiques, etc. La variété des initiatives cherche par une actualisation des propositions artistiques étudiées une forme d'activation de ces archives et de la mémoire dont elles sont les traces. »[348]

Un autre exemple d'activation contemporaine d'une œuvre expérimentale de la même époque se trouve être l'exposition *The House of Dust by Alison Knowles* récemment présentée au Centre National Édition Art Image (CNEAI). Cette exposition prenait comme point de départ une œuvre fondatrice de la poésie concrète et expérimentale de 1967 d'Alison Knowles, artiste américaine notamment rattachée à Fluxus, qu'elle a réalisée au moyen d'un ordinateur : « Grâce à une combinaison aléatoire induite par un logiciel informatique, 84 672 quatrains sont produits à partir d'un même modèle utilisant quatre informations de départ : *Une maison de…/ Dans…/ Utilisant…/ Habitée par…* »[349] Cinquante plus tard, l'exposition *The House of Dust by Alison Knowles* a donc eu pour objectif de réactiver cette œuvre. Cette réactivation s'est effectuée de deux manières : « D'abord, en présentant en début de parcours une nouvelle version du poème de Knowles, générée par un ordinateur pendant le

[344] *Ibid.*, p. 67.
[345] *Ibid.*, p. 70.
[346] *Ibid.*
[347] *Ibid.*
[348] *Ibid.*, p. 74.
[349] Émeline JARET, « « The House of Dust by Alison Knowles » », *Marges*, 2018, nº 26, pp. 150-151.

temps de l'exposition. Puis, surtout, en invitant dix-neuf artistes à imaginer une réactualisation possible de ces quatrains. »[350] L'œuvre originale ne pouvant être présentée, les commissaires ont ainsi choisi d'en proposer une nouvelle conformément à ce qu'ils ont trouvé comme information dans les archives, et d'ouvrir l'exposition à des propositions émanant d'artistes contemporains.

Autrement dit, ce que désigne ici l'expression « archives vivantes », c'est en premier lieu une opposition aux présentations des événements passés par l'accumulation de documents fossilisés ou, pour le dire encore plus simplement, c'est le besoin de retrouver du vivant dans la consultation des archives. Car rappelons que les archives sont bien souvent des documents administratifs obscurs, énigmatiques et muets, qui nous apprennent peu de choses sur ce que vivaient les hommes de l'époque qu'elles documentent. Comme le montre l'exemple des sceaux mésopotamiens : faire l'expérience de la consultation d'une archive ne signifie pas se reconnecter au vivant, mais c'est faire l'expérience d'une proximité lointaine – une manière de se rapprocher physiquement du passé sans jamais pouvoir véritablement le toucher du doigt. Ce que proposent les « archives vivantes » réside donc en un ensemble de stratégies et de dispositifs qui visent une présentation du passé sous une forme vivante et active. Pour étayer mon propos, je reviendrai à présent sur une tentative qui, bien que frileuse, se révèle exemplaire de la nécessité du vivant pour lire l'archive : ce sont les soirées *Out of the box* pendant lesquelles ont été ouvertes en public, les *Time Capsules* d'Andy Warhol.

L'artiste américain a commencé la série des *Time Capsules* à partir de 1974 et l'a entretenu jusqu'à sa mort en 1987. Ce projet est marginal dans l'œuvre d'Andy Warhol. Pour en comprendre la genèse, Vincent Bonin, dans son texte *Les Time Capsules d'Andy Warhol : entre déchets et traces mémorielles*, [351] avance plusieurs hypothèses. L'une d'entre elles indique que l'initiative des *Time Capsules* serait née à la suite du déménagement de l'atelier d'Andy Warhol en 1974 de Union Square à Broadway, à l'issue duquel l'artiste, une fois installé dans son nouvel atelier, décide de garder un certain nombre de cartons contenant intactes ses affaires stockées dedans. Une autre hypothèse veut qu'Andy Warhol aurait entrepris cette « entreprise de stockage des détritus de sa vie matérielle [pour] des raisons pratiques et administratives. Craignant les vérificateurs de l'impôt, l'artiste décidera de conserver tous ses reçus de restaurant, factures et correspondance légale. »[352] Toujours est-il que les motivations derrière les *Time Capsules* d'Andy Warhol sont claires. Partagé entre l'envie de conserver et le besoin de faire de la place, l'artiste propose un compromis : conserver, certes, mais à distance. En témoigne l'artiste lui-même qui déclare : « la pensée de son propre dépotoir, en sachant tout ce qui s'y trouve dans le moindre détail, ça pourrait rendre fou n'importe qui. Tout dans ce placard devrait avoir une date limite, comme le lait et les journaux, et chaque fois qu'une chose arriverait à expiration, on la jetterait.

---

[350] *Ibid.*

[351] Vincent BONIN, « Les Time Capsules d'Andy Warhol : entre déchets et traces mémorielles », *in Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, France, les Presses du réel, pp. 259-284.

[352] *Ibid.*, p. 261.

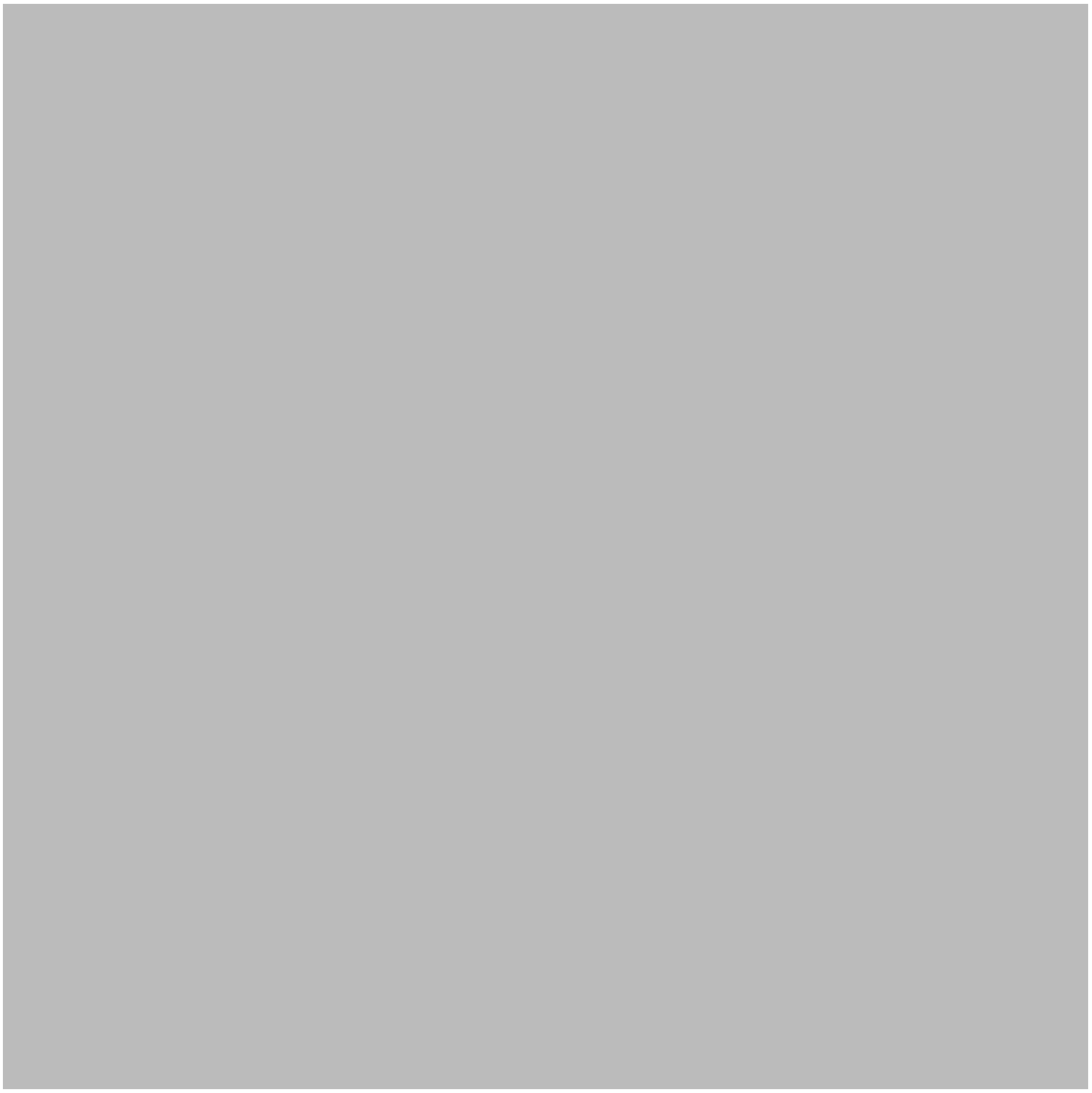
Le mieux ce serait d'avoir une boîte pour un mois, de tout y mettre et de la boucler à la fin du mois. Et puis de la dater de l'expédier dans le New Jersey. »[353] On retrouve ici l'acte fondamental de mise à distance du processus d'archivage et du lieu d'archives. Le principe des *Time Capsules* d'Andy Warhol se rapproche d'ailleurs bien plus du processus d'archivage que des *time capsules* classiques. Comme le rappelle Vincent Bonin, le principe des *time capsules* de manière générale, « consiste à mettre de côté un échantillon représentatif d'une époque dont le contenu sera révélé ultérieurement. »[354] Or Andy Warhol n'a pas spécifié de date d'ouverture. Ce faisant, l'artiste n'a conservé « qu'une étape du rituel et [l'amputant] donc de sa fonction commémorative. »[355] Une des interprétations de cette œuvre est que les *Time Capsules* poursuivent ce que l'œuvre d'Andy Warhol s'est toujours efforcé à faire : banaliser les motifs formels de l'art des années 1960-1970 en l'associant « avec une manifestation contemporaine analogue dans la culture populaire. »[356] Ici, il banalise l'archive, la collection, l'accumulation.

Le principe pour chaque *Time Capsules* restera inchangé de 1974 à 1987. Andy Warhol réunissait dans des cartons de déménagement de format identique des objets divers selon un principe simple : lorsqu'il avait besoin de faire le vide sur son bureau, environ une fois par mois, tous les objets qui s'étaient accumulés et dont il n'avait aucune utilité étaient mis dans un carton, entreposé dans un coin de son bureau. Autrement dit, les objets étaient archivés dès lors qu'ils passaient du premier au deuxième âge de l'archive. Une fois le carton plein, l'artiste le fermait et l'envoyait dans un espace de stockage. N'étaient ainsi conservés sur son bureau que les objets dont il avait besoin. 610 *Time Capsules* ont ainsi été générées[357]. Chaque *Time Capsules* regroupe en moyenne 250 objets – même si certaines n'en contiennent qu'un seul. On y retrouve la plupart du temps des objets de la vie courante : des emballages, des lettres, des photographies, des serviettes d'un hôtel, des fanzines. Des objets dénués de valeur, le plus souvent conservés pour des raisons sentimentales liées aux souvenirs auxquels ils se rapportent. C'est pourquoi, sans contexte, les documents archivés dans chacune des *Time Capsules* d'Andy Warhol n'ont bien souvent aucune valeur. Ces dernières rapprochent des documents « infra-significatifs » avec des documents « supra-significatifs », Andy Warhol n'ayant mis en place aucun système de tri. Cela finit par donner à ces documents une égale valeur. Si bien que « consulter le contenu des *Time Capsules* sur le mode linéaire (une boîte après l'autre, une pièce à la suite de l'autre) révèle cet espace-temps de la singularité quelconque. »[358]

Selon Vincent Bonin, feuilleter les documents archivés dans les *Time Capsules* d'Andy Warhol, c'est donc se confronter à une « singularité quelconque ». Autrement dit, ces objets sont avant tout insignifiants, anodins, ordinaires, inintéressants, et l'expérience de la consultation de ces derniers est

[353] *Ibid.*, p. 266.
[354] *Ibid.*, p. 259.
[355] *Ibid.*
[356] *Ibid.*, p. 275.
[357] Un chiffre donné sur le site de The Andy Warhol Museum : https://www.warhol.org/.
[358] Vincent BONIN, « Les Time Capsules d'Andy Warhol : entre déchets et traces mémorielles », *op. cit.*, p. 274.

plutôt décevante puisqu'elle ne permet pas de nous reconnecter au passé. Nous en revenons donc au même constat que celui que nous avions identifié plus tôt : faire l'expérience de la consultation d'une archive n'est pas se reconnecter au vivant, c'est faire l'expérience d'une proximité lointaine. On se rapproche physiquement du sujet sans le comprendre mieux pour autant. Voilà à quoi se confronte un visiteur devant une vitrine présentant le contenu d'une *Time Capsules*. Et ce, malgré le travail de catalogage des documents effectué par le personnel du musée The Andy Warhol Museum, et malgré la présentation sous vitrine des documents accompagnés de légendes. Il se trouve que « l'inventaire de Matt Wrbican garde en lui les scories d'une démarche de médiation imparfaite »[359]. Le pont entre Andy Warhol et les documents présentés ne se construit pas seul : pour cela, il faut faire appel au vivant.



[Figure 63] *Archive Study Center*, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Dean Kaufman

[359] *Ibid.*, p. 277.

Pour répondre à cette problématique de médiation des *Time Capsules*, The Andy Warhol Museum, qui conserve les *Time Capsules* et en a réalisé le catalogage complet, a organisé plusieurs événements afin d'en présenter le contenu au public. Des présentations sous vitrine, et des présentations en public. En 2014 et 2015, des soirées d'ouverture de *Time Capsules* sont organisées au musée ; elles sont intitulées *Out of the box*. Pendant ces soirées, le public était invité à assister à l'ouverture de l'un des cartons en compagnie de responsables du département des archives du musée, notamment Matt Wrbican et Erin Byrne. Parfois, un proche d'Andy Warhol était également invité à participer à cette cérémonie publique. Ce dernier était choisi par les archivistes du musée d'autant plus facilement qu'en en épluchant les milliers de documents, de lettres, de photographies de vacances, de cadeaux qui constituent les archives d'Andy Warhol et en particulier les *Time Capsules*, il était particulièrement aisé pour les archivistes du musée d'identifier les relations et l'entourage d'Andy Warhol en fonction de chaque période de sa vie. Pendant ces soirées publiques, se croisaient donc le discours des chercheurs qui avaient fourni un important travail d'identification et de conservation de chaque objet, et les anecdotes des invités sur l'histoire attachée à ces mêmes objets. Ces soirées étaient l'occasion pour l'équipe du musée de rencontrer quelqu'un dont l'existence n'était connue qu'au travers de documents datant des années 1970 et 1980. Parmi les invités conviés à participer aux soirées *Out of the box*, on trouve notamment Benjamin Liu, assistant d'Andy Warhol de 1982 à 1987, année de la mort de l'artiste. Benjamin Liu faisait partie des rares personnes à connaître le contenu de nombre de Time Capsules, mais aussi de ceux qui avaient participé au travail d'emballage et de stockage. En tant qu'acteur de ce projet, ses commentaires au sujet des documents que renferment chacune de ces boîtes étaient donc précieux. Au contact de ces objets, Benjamin Liu racontait différentes anecdotes que les responsables du musée n'auraient pu restituer en partant de la simple identification des documents. Ces deux discours sur les archives de la vie d'Andy Warhol témoignent de deux intimités, celle des archivistes et celles des proches de l'artiste.

[Figure 64] *Out of the box* avec Benjamin Liu et Matt Wrbican, 2015, photographie documentaire, ouverture publique de la *Time Capsule 524*, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Abhinav Gautam

Cette expérience démontre que la médiation satisfaisante de ce corpus passe par « une parole singulière dans le protocole figé de consultation d'un fonds d'archives », surtout lorsqu'elle est nourrie par une connaissance intime des *Time Capsules* comme c'est le cas pour Matt Wrbican ou Benjamin Liu. Autrement dit, se confronter aux documents d'une archive ne suffit pas à se reconnecter au passé : le vivant est nécessaire pour se confronter au silence et au mutisme des archives.

J'ai moi-même rencontré une problématique similaire avec un projet que j'ai nommé *Concrétion* et qui présente justement de nombreux points en commun avec les *Time Capsules* d'Andy Warhol. Pour décrire ce projet, je reviendrai quelques instants sur le début de ma pratique artistique en 2009, date à laquelle j'ai commencé mon apprentissage de la sérigraphie à l'atelier du Centre Saint-Charles, le département arts plastiques, esthétique et cinéma de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Depuis cette année-là, ma pratique a principalement consisté en la production d'objets imprimés divers et variés et sur différents supports. La conséquence immédiate de cette pratique, c'est la constitution relativement importante d'un stock de documents imprimés non utilisés. Cela s'explique en grande partie par le fait que la sérigraphie et les autres techniques que j'emploie ont, pour la plupart comme principale qualité – mais dans ce cas précis aussi comme principal défaut –, de reproduire l'image. D'autant qu'il est conseillé, lors d'une session d'impression, de produire environ 20% de plus de tirages supplémentaires par rapport au nombre d'exemplaires prévus. Cela permet de prévenir des éventuels accidents pendant le processus d'impression. Ces documents peuvent être des tirages ratés ou des essais non concluants

mais aussi des tirages qui n'ont pas été sélectionnés pour l'édition finale. Toutes les étapes de passages de négatif à positif créent un nombre important d'images matrices préliminaires à l'impression ainsi qu'un lot d'erreurs, d'accidents et de surprises non négligeables, que j'ai pris l'habitude de stocker et de conserver. C'est pourquoi la pratique de l'impression peut rapidement produire d'importantes quantités de documents.

J'ai également pris l'habitude de conserver les formes ratées ou les accidents. A chaque nouvelle impression que je réalise, ces rebuts forment une collection qui n'a de cesse de s'agrandir : ce sont des typons déchirés, des macules d'impression, des tirages ratés, des essais... Sans parler des fonds perdus et des marges en tout genre qui sont découpées. Formellement hétéroclite, issue de différentes séries, cette masse de documents a pour seul point commun leur nature intrinsèque : ces imprimés sont tous des débris, des résidus, des restes, des fragments de ce qu'ils étaient. Leur format a changé, leur nombre a diminué. Ils sont les restes d'un ensemble qui a disparu et dont il ne reste plus que *ça :* des déchets, des choses qui ont *chu*. Que ce soit physiquement, parce qu'il s'agit de résidus de découpe, de marges, de fonds perdus, qui ont chu lorsque je les ai découpés ; ou que ce soit symboliquement, parce qu'ils sont tombés en disgrâce.

Comme nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises, ma pratique peut parfois être amenée à produire des impressions éphémères – œuvres *in situ*, marouflages, ou impressions murales (*Matrice (Étude #0)*). Cette nature éphémère m'a amené à documenter mon travail, mais aussi à en garder des traces, des fragments, que j'ai pris l'habitude de conserver. Ces documents, je les ai entassés en différents lieux. Ni conservés ni jetés, je les ai simplement mis de côté, en attente, en latence, si bien que j'ai fini par en oublier certains. Leur statut est donc paradoxal et précaire : d'une part, pour différentes raisons, je ne peux pas les utiliser en tant que proposition artistique indépendante, et d'autre part, je ne peux me résoudre à m'en séparer car ils sont devenus, le temps passant, des fossiles d'un temps passé et révolu. C'est devant cet ensemble disparate de documents imprimés que je me suis pour la première fois posé la question de l'archive de ma pratique artistique personnelle. Il devenait urgent que je fasse de la place, que je mette de l'ordre dans ces amoncellements. Il me fallait faire un choix sur ce que j'allais faire de ces documents. J'ai alors pris une décision intuitive : j'allais m'en servir comme matière première à mes réflexions sur l'archive. J'allais donner lieu à une pratique archivistique spontanée.

Une fois réunie cette matière première, j'ai élaboré un protocole. Ce protocole consiste à compiler les documents en une édition. La première étape du protocole consiste, s'ils sont conservés dans différents lieux de stockage, à réunir les documents dans un seul et même espace. Ainsi, pour la réalisation de *Concrétion (étude #1),* ai-je réuni les documents que je souhaitais archiver et dressé un premier bilan : je disposais d'imprimés datant de 2009 à 2017, réalisés aux moyens de différentes techniques d'impression, sur différents supports papier et de différents formats. La seconde étape

consiste à donner à l'ensemble de ces documents la forme d'une brique, soit un rectangle de 22 x 11 cm sur 6 cm d'épaisseur. Le protocole ordonne donc des piles de documents occupant un volume informe et chaotique en une forme géométrique conçue pour occuper l'espace dans un volume raisonnable. Cette forme générale est une caractéristique essentielle du protocole puisqu'elle est conservée sur l'ensemble des itérations du projet. Mais si les dimensions restent les mêmes, les choix de fabrication peuvent en revanche diverger. Ainsi pour *Concrétion (étude #1)*, je disposais de documents se rapprochant du format affiche. J'ai donc découpé ces documents aux dimensions 22 x 11 cm à l'aide d'un massicot, je les ai ensuite empilés de sorte à constituer des piles de 6 cm d'épaisseur, puis j'ai relié l'ensemble au moyen d'un dos carré-collé afin de disposer d'une brique de papier consultable à la manière d'un livre[360]. Pour *Concrétion (étude #2)* en revanche, je disposais de chutes de tirages. Il n'était donc pas question de les redécouper. J'ai choisi de couler ces derniers dans de la cire afin de fixer ces éléments ensemble. Le protocole varie donc en fonction du matériau archivé et de l'usage de l'archive : *Concrétion (étude #1)* facilite la consultation de tirages relativement grands là où *Concrétion (étude #2)* donne corps à ce qui est éparpillé. Le protocole fonctionne ainsi à la manière d'une collection de livres : chaque itération est dotée d'un numéro et reprend certains codes de la collection tout en ayant la liberté de développer ses propres attributs. Depuis sa mise en place, j'applique ce protocole à l'ensemble des documents résiduels de ma pratique artistique[361].

[360] Il est d'ailleurs à noter qu'en procédant de la sorte j'ai produit à nouveau de l'omission puisque pour produire *Concrétion (étude #1)*, j'ai massicoté différentes impressions au format d'une brique. Ce processus m'a amené à produire des chutes. Ces morceaux d'impressions, ces fragments et autres résidus, ne mesuraient pas les dimensions souhaitées et n'ont donc pas été archivés dans *Concrétion (étude #1)*.

[361] Par essence, *Concrétion* est donc un projet « en cours » puisque chaque nouvelle session d'impression entraîne avec elle une nouvelle somme de résidus donnant lieu à la constitution d'une nouvelle archive.

[Figure 65] Léo Coquet, *Concrétion (étude #1)*, 2017, livre d'artiste, exemplaire unique, 273 pages, 22 x 11 x 6 cm, Léo Coquet

Ce protocole cultive assurément l'héritage d'œuvres et de pratiques qui le précèdent. Parmi ces dernières, citons notamment *Les archives de Christian Boltanski, 1965-1988*. À l'image de Christian Boltanski et de cette œuvre de 1989, j'utilise pour produire *Concrétion* des documents personnels qui n'étaient pas destinés à être présentés au public ou à devenir des œuvres, mais qui constituaient une collection privée de documents de ma propre genèse personnelle. En effet, *Les archives de Christian Boltanski, 1965-1988* consistent en un empilement de plusieurs centaines de boîtes à biscuits dans lesquelles sont consignés 1200 photographies et 800 documents divers, que l'artiste a rassemblés en vidant son atelier et qui sont autant de souvenirs des activités quotidiennes de Boltanski de 1965 à 1988[362]. Mais je cite également cette œuvre pour ce qu'elle vise : *Les archives de Christian Boltanski,*

[362] Gabriel FERREIRA ZACARIAS, « Introduction », *op. cit.*, p. 11.

1965-1988 s'emploient à constituer un monument commémoratif érigé à la gloire de la vie ordinaire ; or avec *Concrétion*, je n'entends justement consigner rien de plus que le caractère ordinaire de ma pratique artistique, qui cherche, tâtonne, essaye et rate souvent.

[Figure 66] Christian Boltanski, *Les archives de Christian Boltanski, 1965-1988*, Métal, lampes, fils électriques, photographies noir et blanc et couleur, papier, dimensions variables, 1989, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou, Philippe Migeat

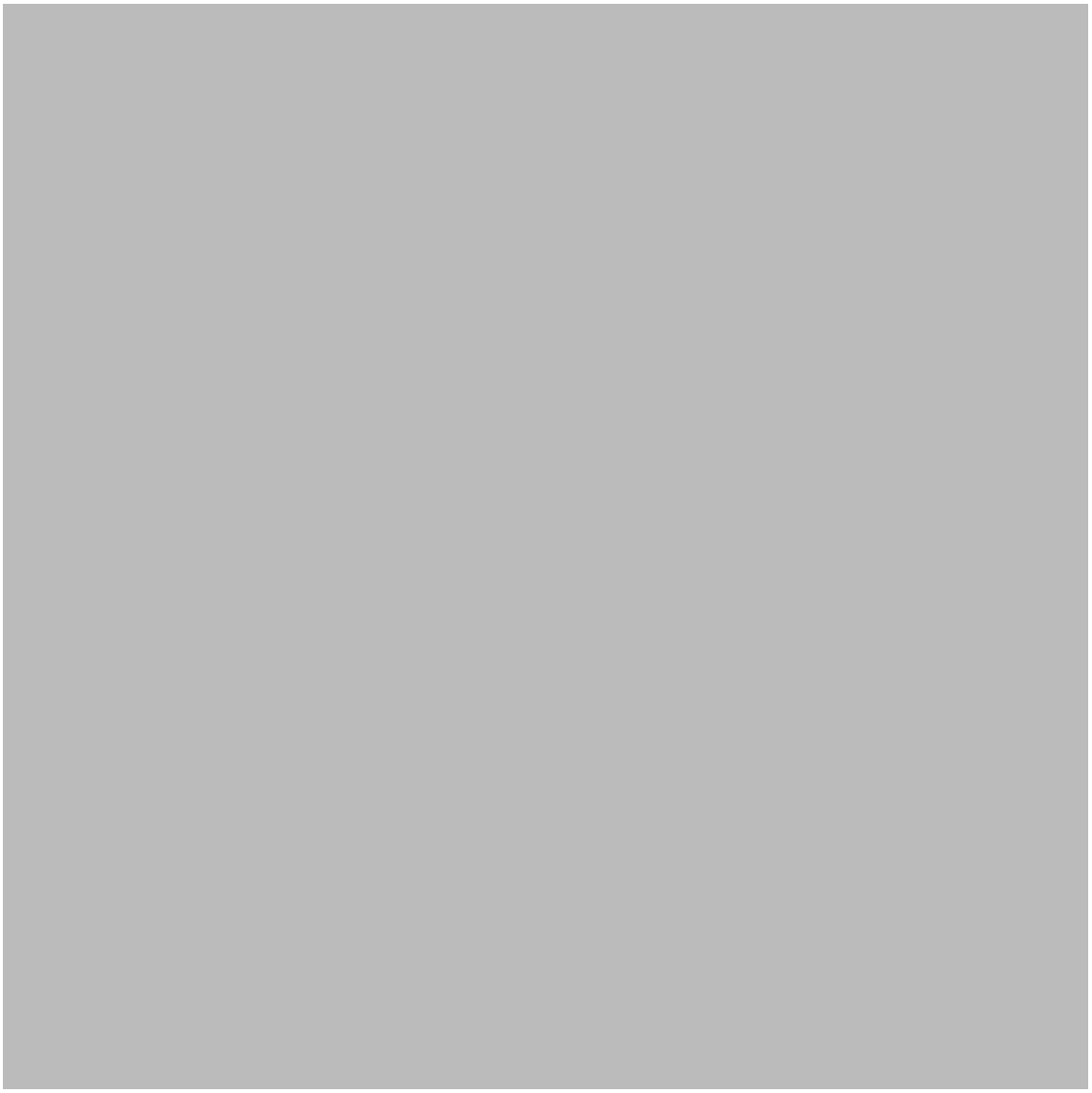
Du point de vue du support, en revanche, nul doute que *Concrétion* s'écarte de l'œuvre de Christian Boltanski : je n'utilise pas de boîtes en métal, mais uniquement du papier imprimé. En cela, mon projet d'archivage de documents collectés au gré de mes expérimentations plastiques s'inscrit dans une pratique déjà bien identifiée : le *scrapbooking*. « Le *scrapbooking* est une méthode consistant à conserver son histoire personnelle en collectant des coupures de presse imprimées, des photos, des souvenirs précieux et d'autres types d'artefacts dans des livres vierges ou des carnets. »[363] Les *scrapbooks* sont notamment fabriqués et utilisés par des fans pour conserver des archives personnelles de coupures de presse ou de photographies de leurs idoles. Cette pratique est moins anachronique qu'elle n'y paraît tant elle survit dans certaines pratiques actuelles de l'environnement numérique comme le copier-coller et les blogs. Le *scrapbooking* présente plusieurs points communs avec le protocole d'archivage mis en place pour *Concrétion* : le découpage, le papier, la volonté d'éviter les piles informes de papier, le fait de générer un document rassemblant des documents épars afin d'en favoriser la circulation. De plus, le terme *scrap* en anglais signifie « fragment », « reste », ce qui renvoie justement à la qualité des documents archivés dans le protocole *Concrétion*. Mais il faut noter des différences : en

[363] Alessandro LUDOVICO, *Post-digital print*, *op. cit.*, p. 157.

scrapbooking, les fragments découpés sont ensuite collés dans un ouvrage vierge ou sans importance, tandis qu'avec le protocole *Concrétion*, les fragments deviennent eux-mêmes les pages, la colle ou la cire ne servant qu'à les relier les uns aux autres. Enfin, différence capitale, le *scrapbook* conserve des informations sur un objet extérieur à l'auteur, à la différence du journal intime qui, lui, conserve des sources personnelles.

Les briques de papier *Concrétion* ont également beaucoup à voir avec les sculptures de journaux de presse réalisées par Vincent Gontier. À ces dernières, je dois évidemment le principe de compression de papier, d'empilement, d'archivage par la pression. Notons également que l'on retrouve dans ces sculptures le caractère ordinaire des documents servant de matière première, tout comme nous le retrouvions dans l'œuvre de Christian Boltanski, mais aussi dans les *scrapbooks* et dans *Concrétion*. En effet, Vincent Gontier utilise pour ces sculptures des journaux de presse quotidiens qui sont le symbole même du document ordinaire. Ces sculptures ont un intérêt tout particulier pour moi en ce qu'elles mettent en avant l'effet produit avec les tranches des journaux qu'ils compressent. Dans une série bien particulière intitulée *Votogrammes* –dans laquelle l'artiste utilise non plus des journaux de presse quotidienne mais des bulletins de vote –, Vincent Gontier s'intéresse précisément aux formes générées aléatoirement sur la tranche des piles de papier qu'il compresse : « En considérant que les % de voix de chacun des candidats ont leur équivalent en millimètres de bulletins de votes empilés. Que chaque bulletin est plié en deux dans le sens de la lecture du nom (imprimé au centre de celui-ci), ne reste sur le champ du pli qu'une succession de points correspondant à la longueur du nom du candidat. Après avoir encarté ces bulletins ainsi pliés, dans un rapport proportionnel au résultat de chacun, attentif à la longueur des noms des différents candidats, j'obtiens un dessin (vibration, respiration) symbole de l'acte démocratique : le vote au 1er tour de l'élection présidentielle du 22 avril 2012 par exemple. »[364] Un principe que l'on retrouve également dans les trois sculptures *Layers of Darkness #1*, *#2* et *#3* de Laurent Da Sylva, où l'artiste ici travaille à obtenir des dégradés du blanc au noir et du noir au blanc en compilant différentes matières les unes sur les autres. Cet aspect m'intéresse tout particulièrement, car les briques de papier que je réalise avec *Concrétion* sont elles aussi à « lire » par la tranche.

[364] Vincent GONTIER, « Site internet de Vincent Gontier », URL complète en biblio.



[Figure 67] Laurent Da Sylva, *Layers of Darkness n°2*, 2018, matériaux divers, 23 x 32 x 102,5 cm, Laurant Da Sylva

La différence de *Concrétion* avec ces œuvres, c'est que les briques de papier ne sont pas conçues pour devenir des sculptures fossilisées comme celle de Laurent Da Sylva et de Vincent Gontier. En effet, si j'ai donné cette forme à ces documents, c'est parce que la brique est conçue pour être facilement combinée avec d'autres briques afin de construire une infinité de formes dans l'espace, me donnant indéfiniment la liberté de construire, déconstruire et reconstruire des formes dans l'espace. C'est d'ailleurs cette particularité de la forme de la brique, soit sa capacité à mettre en réseau, qu'a exploitée Carl Andre pour réaliser *Equivalent*, une des œuvres les plus charismatiques de cet artiste puisqu'elle comprend à la fois l'utilisation de matériaux industriels, l'arrangement de ces derniers en un motif géométrique simple et le fait que cette sculpture soit déposée directement sur le sol. Ce trait caractéristique de l'œuvre de Carl Andre démontre qu'il ne considère pas ses sculptures comme de simples objets à regarder, mais comme des interventions dans l'espace : pour lui, l'espace est le

matériau, et ses sculptures sont des interventions visant à modifier ce dernier. *Equivalent* consiste en une série de huit sculptures numérotées de I à VIII et comprenant, pour chacune d'entre elles, cent vingt briques réparties sur deux étages. Chacune des huit déclinaisons d'*Equivalent* a une forme rectangulaire différente des sept autres. Mis à part cette différence de format due à la disposition des briques, elles ont toutes la même hauteur, la même masse et le même volume : elles sont donc « équivalentes » les unes aux autres. Notons d'ailleurs que l'œuvre *Les archives de Christian Boltanski, 1965-1988* dispose également d'un caractère permutationnel puisque sa forme est ajustable en fonction de l'espace d'exposition dans lequel elle est présentée.

[Figure 68] Carl Andre, *Equivalent I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII*, 1966, briques réfractaires, vue d'exposition, Tibor de Nagy Gallery, New York

Plus récemment, Raphaël Bastide, artiste, graphiste et hacktiviste français, proposait en 2014 un workshop nommé *Installations Versionnées* à l'École supérieure d'art et design (ESAD) de Valence, au cours duquel il mettait à la disposition des étudiants environ 300 briques. Sa proposition visait à inviter les étudiants à épuiser une quantité de combinaisons possibles de sculptures minimales en utilisant ces briques. L'objectif de ce workshop était de travailler sur des assemblages simples pour matérialiser des protocoles utilisés pour la conception de programmes informatiques. L'accent était ensuite mis sur la documentation des recherches et la restitution de ces recherches sous forme publiée.

[Figure 69] Raphaël Bastide, *Installations Versionnées*, 2014, photographie documentaire, workshop à l'École Supérieure d'Art et Design de Valence, Raphaël Bastide

À la manière de ces œuvres référentes, j'imagine qu'à l'avenir, le protocole *Concrétion* mettra au jour de plus en plus de briques d'archives, et que ce volume me servira de matière première à une infinité de propositions sculpturales modulaires. En donnant à mes archives la forme d'une brique, je leur ai donc donné avant tout l'opportunité de se reconfigurer et de se moduler en une infinité de volumes, soulignant ainsi la relation particulière qu'entretiennent les archives avec l'espace. Pour rappel, le terme « archives » vient du latin *archivum* – un « compromis entre deux sens tirés du grec : [le] lieu où l'on conserve les documents officiels et [la] résidence des hauts magistrats de la cité. »[365] D'autant plus « qu'il n'y a pas d'archives sans institutionnalisation et sans déplacement : archiver, c'est d'abord arracher à un temps, mais aussi à un lieu. […] Il n'y a donc pas d'archives sans délocalisation, déplacement »[366]. Ainsi, la brique renvoie-t-elle symboliquement à l'architecture et est-elle également chargée d'une connotation mémorielle, comme en témoigne le *Monument Invisible*[367] de Jochen Gerz à

[365] Mauro CERUTTI, Jean-François FAYET et Michel PORRET (dir.), *Penser l'archive*, *op. cit.*, p. 9..

[366] Nathalie PIEGAY-GROS, « Récits d'archives », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, 2014, nº 13-14, pp. 73-87, p. 76.

[367] Le *Monument invisible* est un projet mené par l'artiste allemand Jochen Gerz et une dizaine d'étudiants de l'école d'art de Sarrebrück. Le principe du projet consiste à graver sur les pavés de la longue allée qui traverse la place centrale de Sarrebrück menant au château qui fut l'ancien quartier général de la Gestapo, les noms des cimetières juifs d'Allemagne antérieurs à 1939 qui ont été détruits. Le projet a débuté en avril 1990, lorsque les étudiants et Jochen Gerz se sont rendus

Sarrebrück et les *Stolpersteine*[368] de Gunter Demnig[369]. Toute constitution d'archive entraîne donc la production d'un espace d'accueil des objets archivés. Produire de l'archive revient donc à produire des espaces spécifiques. Les briques de papier que je constitue avec mes archives me servent, lorsqu'elles sont exposées, à fabriquer des espaces, à matérialiser ces « hétérotopies ». Posées les unes sur les autres, les briques deviennent des murs, ces murs tracent les frontières entre notre temporalité et celle de l'archive, les lieux d'une construction utopique. Ce sont des sculptures de rebuts qui fabriquent et occupent un espace à la manière d'un monument de mémoire. Ce qui est d'une certaine façon une manière de boucler la boucle : archiver pour faire de l'espace.

La forme de la brique est donc avant tout un prétexte, un système, un dispositif me servant à manipuler ces documents, à ne jamais les laisser se fossiliser, à constamment les réengager. Je me donne l'opportunité de me servir de blocs de temps passé pour construire dans le présent car, comme le rappelle Angélique Buisson : « Le présent est un site de production du passé et […] toute archive est performative. »[370] D'une certaine manière, en donnant à mes archives la forme d'une brique, je cherche à y injecter du vivant, à l'image des *Time Capsules* d'Andy Warhol pendant les soirées *Out of the box*. C'est une façon de rendre vivantes mes archives et de signifier que les archives ne trouvent leur réel intérêt que par la manipulation qui les accompagne. *Concrétion* est donc une invitation à la construction de micro-édifices de mémoire traduisant plastiquement, physiquement et spatialement l'utilisation des archives qu'opèrent les historiens lorsque ces derniers, pour construire un récit historique, recherchent, accumulent et mettent en réseaux des documents d'archives afin d'édifier des récits historiques.

Avec *Concrétion*, j'ai donc cherché à démontrer que l'archive ne trouve sa réelle utilité qu'à partir du moment où celle-ci est lue, manipulée, comparée. De la même manière, la brique n'a de sens que lorsqu'elle est utilisée en réseau avec d'autres briques. Cela participe, enfin, à démontrer que l'introduction du vivant dans l'archive n'est pas contradictoire, malgré le fait qu'*a priori*, une archive

---

clandestinement sur la place en pleine nuit afin de desseller le nombre de pavés correspondant à celui des cimetières juifs répertoriés. Ils ont gravé sur l'une des faces de chaque pavé le nom d'un cimetière, ainsi que la date de la nuit au cours de laquelle chaque pavé a été extrait. Puis ils ont replacé le pavé ainsi marqué face contre terre après l'avoir photographié. L'inscription est donc rendue invisible. L'œuvre a été officialisée en cours de réalisation à l'issue d'une procédure judiciaire menée par l'artiste et a été inaugurée à Sarrebrück en mars 1993. La même année, la place du château est officiellement rebaptisée « Place du Monument Invisible ». L'œuvre, enfin, est évolutive puisqu'à chaque nouvelle découverte d'un reste de cimetière juif détruit pendant la guerre, un nouveau pavé est descellé pour être gravé et rejoindre le *Monument invisible*. À ce jour la place compte 2167 pavés gravés face contre terre. Maurice MOUILLAUD, « Les Vanishing Monuments de Jochen Gerz : une dialectique du visible et de l'invisible », *Communication & langages*, 2014, nº 182, pp. 3-12.

[368] Œuvre de l'artiste allemand Gunter Demning, les *Stolpersteine* sont des pavés de 10 cm de côté enfoncés dans le sol et sur lesquels la face émergeante est recouverte d'une plaque en laiton qui honore la mémoire d'une victime du nazisme. Les *Stolpersteine* sont encastrées dans le trottoir devant le dernier domicile des victimes. Les *Stolpersteine* sont financées de manière privée, c'est donc à l'initiative des particuliers ayant mené des recherches sur ceux qui habitaient ou travaillaient autrefois dans l'immeuble où ils résident que sont installés les pavés. Depuis 1993, plusieurs milliers ont été installés, principalement en Allemagne mais aussi dans d'autres pays européens faisant de ce projet un gigantesque mémorial décentralisé. Gunter DEMNIG, « Site internet de Stolpersteine », URL complète en biblio.

[369] On pourrait rajouter à ces deux fameux exemples une pratique particulièrement populaire aux Etats-Unis consistant à faire appel à des financements privés pour un projet architectural de petite envergure en utilisant comme rétribution au financement la gravure des noms des mécènes sur les briques de l'édifice.

[370] Angélique Buisson, communiqué de presse de l'exposition « Mémoire double », *CAC Brétigny*, URL complète en biblio.

vivante va à l'encontre du principe même de fonctionnement de l'archive puisque celui-ci consiste à stabiliser un document en l'extrayant du monde du vivant qui est, lui, comme l'oralité, un espace instable et éphémère. En déconstruisant cette notion d'archive et son rapport au passé, nous en arrivons à cette conclusion proposée par Jacques Derrida : « Le concept d'archive n'est pas tourné vers le passé, contrairement à ce qu'on aurait tendance à penser. La mémoire, c'est la question de l'avenir, et pour l'archive, c'est toujours le futur antérieur qui, en quelque sorte, décide de son sens, de son existence. C'est toujours dans cette temporalité-là que les archives se constituent. »[371] Ainsi se révèle la véritable nature de briques de papier de la série *Concrétion*, mais également de toute archive : ces dernières sont en vérité moins des fins que des moyens.

2. Un droit à l'oubli

Parler d'« archives vivantes » est aussi une façon de rappeler le rôle de l'oubli dans l'archive. L'omission, l'oubli, la perte, la disparition, ont toujours fait partie du protocole des archives. En effet, archiver consiste avant tout faire un choix entre ce que l'on conserve et ce que l'on ne conserve pas ; l'archivage n'est pas une accumulation, un enregistrement de documents et d'artefacts exhaustif. Une nécessaire omission se joue dans toute construction archivistique. L'archive implique un choix, un tri, parmi les traces. S'il y a choix, il y a donc des éléments retenus et d'autres non retenus. De la même manière, la mémoire ne peut fonctionner qu'à partir du moment où elle oublie certains événements. Nous ne pourrions tout enregistrer en permanence – à moins d'être hypermnésiques. L'archive est donc toujours lacunaire. Ainsi, chaque document conservé dans une archive fait-il écho à son jumeau disparu, non conservé.

L'omission de l'archive se joue d'ailleurs à deux niveaux. Dans le premier, il y a l'omission par choix : c'est le choix qui s'opère entre ce que l'on garde et ce que l'on décide de ne pas garder. Dans un second temps, on pourrait isoler une autre forme d'omission : l'omission à l'œuvre dans l'extraction du document archivé de son environnement direct, ou comment le processus d'archivage engendre une nécessaire disparition. Si en effet tout objet peut devenir archive[372], c'est à la condition qu'il ne serve

---

[371] Jacques Derrida, « Le futur antérieur de l'archive », in Nathalie LEGER, Jacques DERRIDA, Philippe ARTIERES, Olivier CORPET, Michel DEGUY, Christoph KÖNIG, Marc DE LAUNAY, Nathalie LEGER, François MATHERON, Jean-Claude MILNER et Yann MOULIER BOUTANG, *Questions d'archives*, Paris, France, Editions de l'IMEC, 2002, p. 42.

[372] Depuis des centaines d'années, les archives se sont constituées sur de nombreux supports : « papyrus, parchemin, papier, argile terre cuite, marbre, bronze, tablette de cire, monnaie, disque, film rouleau, registre, liasse, feuille isolée, fichier, microfilm, support magnétique d'images et de son ». Mauro CERUTTI, Jean-François FAYET et Michel PORRET (dir.), *Penser l'archive, op. cit.*, p. 9. Énumération à laquelle il convient d'ajouter les supports numériques contemporains. Cette liste démontre combien la matérialité de l'archive a évolué au travers des siècles ; le fait que l'archive soit de nos jours encore associée au papier est trompeur. Et même si les supports ont leur importance, ce n'est pas la matérialité de l'archive qui en définit l'essence. D'ailleurs, les cabinets de curiosités du XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle avaient pour mission d'archiver le monde naturel et culturel. Or, ces derniers présentaient les objets les plus hétéroclites et mystérieux qui soient. Pour comprendre le fonctionnement de l'archive, nul besoin donc de développer sur de quelconques particularités plastiques, car cette

plus dans la vie courante. Pour devenir archive, l'objet doit être extrait de son environnement pour être conservé ailleurs. C'est ce que l'historien Krzysztof Pomian a défini comme des éléments « sémiophores », un terme qu'il a inventé pour désigner les objets porteurs d'une signification particulière et détournés de leur fonction utilitaire initiale afin de former une collection. Les « sémiophores » sont des extraits du monde que l'on gèle dans des espaces de conservation. L'archive a donc cela de paradoxal que pour préserver un objet de la disparition, le conserver, il faille le retirer, l'extraire, l'ôter de son habitat naturel. Pour qu'un « sémiophore » puisse exister, il faut nécessairement l'extraire, le faire disparaître de son environnement. Ce paradoxe n'est pas sans rappeler celui de l'empreinte et sa présence d'absence[373]. L'archive et l'empreinte partagent en partie leurs modes opératoires respectifs, toutes deux fonctionnant par le creux, par le retrait.

J'ai exploité ce paradoxe avec la suite d'études nommées *Wreckage*. Le protocole de ces recherches est le suivant : j'imprime à l'aide d'une imprimante à plat sur de fines plaques de ciment ou de plâtre, que je fais ensuite volontairement tomber afin qu'elles se brisent. Je conserve les débris obtenus et les nomme de la manière suivante : *Wreckage (étude #1)*, *Wreckage (étude #2)*, *Wreckage (étude #3)*, etc. La première image que j'ai exploitée pour cette série est une photographie d'une sculpture du titan Atlas. J'ai choisi l'image d'Atlas pour mettre en tension le corps du titan qui ploie sous le poids du globe avec les lignes tendues des cassures du ciment. Les trois débris obtenus nous laissent ainsi imaginer ce qu'il resterait du monde si Atlas capitulait. Je poursuis actuellement cette série avec des images de la cité de Palmyre en Syrie qui a fait l'objet de destructions par le groupe Etat Islamique.

dernière se définit en vérité moins par sa matérialité que par son mode opératoire, et plus particulièrement sur son fonctionnement procédant par extrait.

[373] Voir le sous-chapitre *Entre présence et absence, l'imprimé ou le « royaume des spectres »* du deuxième chapitre de la première partie pour approfondir sur ce sujet.

[Figure 70] Léo Coquet, *Wreckage (étude #2)*, 2018, impression UV, ciment, approximativement 11 x 7 cm, scannographie documentaire de l'impression, Léo Coquet

Cette recherche en cours et, plus généralement ce principe qui veut que tout processus d'archivage entraîne avec lui une part d'oubli, de fragmentation, de ruines, font écho au travail de mémoire qui se joue actuellement dans le musée Ayasofya à Istanbul. Un musée que j'ai eu le plaisir de visiter en 2014[374]. Istanbul étant construit sur une faille sismique, des travaux de restauration ont été

[374] Le musée Ayasofya (Sainte-Sophie en français) est une ancienne basilique chrétienne construite au IV^{ème} siècle sous la politique de l'empereur romain Constantin 1er qui transforme la ville de Byzance en une nouvelle Rome qu'il appellera Constantinople. La basilique fut détruite à plusieurs reprises avant d'être agrandie au VI^{ème} siècle. C'est à cette époque que, sous l'impulsion de l'empereur romain Justinien, les architectes lui donnèrent sa forme générale actuelle. En 1453, à la chute de Constantinople, Sainte-Sophie est transformée en mosquée. Le sultan Mehmed II fait alors recouvrir toutes les représentations chrétiennes et y installe un premier minaret. Après de nombreuses restaurations et ajouts, dont trois minarets supplémentaires, c'est en 1934 que le premier président de la République Turque fait de Sainte-Sophie un musée en la désinvestissant de son attribution cultuelle. Robert MARK et Ahmet Sefik CAKMAK (dir.), *Hagia Sophia from the age of Justinian to the present*, Cambridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Cambridge university press, 1992.

engagés depuis plusieurs années pour renforcer la structure de l'édifice afin de prévenir les dégâts causés par de futurs tremblements de terre. Mais une partie de ces travaux consiste également à poursuivre les recherches sur l'histoire que renferment encore les murs de Sainte-Sophie. En effet, lors de la conversion de Sainte-Sophie en mosquée, le Sultan Mehmed II fit recouvrir par des calligraphies le Christ qui ornait la coupole. Les mosaïques restantes sont néanmoins restées apparentes jusqu'au milieu du XVIII^{ème} siècle avant d'être recouvertes d'une couche de plâtre pour ne pas heurter la branche conservatrice de l'Islam, qui voit la représentation iconographique comme un blasphème. Les Ottomans ont décoré ces couches de plâtres selon leurs propres critères. En 1847, le Sultan Abdülmecid engageait deux frères, Giuseppe et Gaspar Fossati, pour rénover Sainte-Sophie alors en piètre état. Au cours de leur travail de restauration, les architectes découvrirent à plusieurs endroits de l'édifice les mosaïques byzantines recouvertes de plâtre sous le règne du Sultan Mehmed II. Étonnamment bien conservées grâce notamment aux plâtres ottomans, les mosaïques apparurent aux frères Fossati dans toute leur splendeur. Le Sultan Abdülmecid accorda aux architectes l'autorisation de documenter ces dernières par de nombreux dessins avant qu'elles ne soient recouvertes de nouveaux plâtres et de décorations conformes à la religion musulmane. Sainte-Sophie redevint une mosquée, mais pour très peu de temps. Avec la chute de l'empire ottoman après la Seconde Guerre mondiale, la mosquée est transformée en musée et de nouveaux travaux de rénovation commencent. Le travail des rénovateurs consiste alors également à retrouver sous les plâtres ottomans les mosaïques byzantines repérése par les frères Fossati. La plupart des mosaïques visibles aujourd'hui ont été mises à jour à ce moment-là[375].

La tâche des restaurateurs actuels est donc complexe : que retenir ? Il est fort probable que certaines mosaïques n'aient pas encore été découvertes sous les plâtres ottomans, peut-être même des mosaïques figuratives. Mais à quel prix l'équipe de restauration doit-elle les rechercher ? La décoration ottomane est elle aussi la trace d'une partie de l'Histoire qu'il s'agit également de conserver. Pour le comprendre, il suffit de prendre l'exemple du sommet du dôme de Sainte-Sophie. Celui-ci abrite une œuvre qui agit comme un protecteur du lieu : un extrait du verset de la lumière réalisé par un calligraphe du XIX^{ème} siècle. Dans le même temps, cet endroit bien particulier a sans doute également été le lieu d'une œuvre à l'époque byzantine. D'une part parce qu'il s'agit d'une place de choix mais aussi parce que l'on retrouve dans de nombreuses basiliques byzantines des représentations du Christ au sommet des dômes : le Christ « Pantocrator ». Mais s'il est très probable qu'il y ait eu une mosaïque, rien ne permet de dire si elle a été détruite ou pillée depuis. Entreprendre de détruire l'œuvre calligraphique est donc impossible. Cet exemple illustre le fait que, dans le même temps que l'archive conserve, elle détruit nécessairement une partie de ce qu'elle conserve.

Ce rapport paradoxal qui veut que conserver ne peut se faire sans détruire, que l'archive produise de la ruine tout comme l'archéologie repose sur une forme de destruction, est au cœur du travail de

[375] Olivier JULIEN et Gary GLASSMAN, « Monuments éternels : Sainte-Sophie dévoilée », URL complète en biblio.

Cyprien Gaillard. Ce dernier renverse les schémas établis comme avec *Dunepark* en 2009, lorsqu'il a organisé l'excavation d'un bunker de la Seconde Guerre mondiale à La Haye, expliquant ainsi son geste : « Je m'intéresse à l'archéologie pour son potentiel sculptural et en tant que pratique, avec l'idée que l'excavation, la découverte d'un site va souvent de pair avec sa destruction : plus on fouille, plus on détruit, et mieux vaudrait parfois tout laisser intact sous la terre. Se pose la question des choix de préservation –pourquoi protéger un site tandis qu'un autre est démoli par les pelleteuses ? Tout est archéologie dans une ville, tout est ruine. Une partie de mon travail vise à briser cette hiérarchie en traitant un bunker de la Seconde Guerre mondiale comme un archéologue découvre un temple enfoui sous le sable du désert. »[376]

On retrouve le même équilibre dans la série *Fragments de bibliothèque* de Pascal Convert. Pour la réaliser, l'artiste a commencé par figer des livres anciens dans du plâtre réfractaire. Il a ensuite introduit dans ce bloc de plâtre, là où le livre est emprisonné, du verre à l'état liquide. Sous l'effet de la chaleur, le livre a fondu instantanément, et le verre a remplacé sa forme dans le bloc de plâtre. Une fois le verre refroidi, l'artiste a délivré le livre de verre de sa gangue de plâtre et obtenu un moulage en positif du livre fermé, qui garde en son sein des traces du livre disparu. Ainsi donc, dans le même temps que l'artiste prend l'empreinte des livres, qu'il les fige pour l'éternité, fatalement, il les détruit. Cette œuvre évoque les autodafés orchestrés par les pouvoirs totalitaires et poursuit ainsi l'œuvre de Pascal Convert, qui s'intéresse notamment aux logiques derrière la persistance du passé. Cette même logique habite une œuvre du tout début de la carrière de l'artiste Estefania Peñafiel Loaiza nommée : *Collection de Secrets*. Cette œuvre consistait en l'enfermement d'objets dans de la cire : « au début de sa carrière artistique, il y a une quinzaine d'années, Estefanía Peñafiel Loaiza enfermait des objets dans de la cire pour les retirer du monde, les dissimuler au regard, les réduire à l'état de souvenir, de concept, voire de "bruit secret". »[377]

Ainsi, à l'image de ces œuvres, on comprend que les processus d'archivage ont toujours été habités par une logique de conservation mêlée à celle de la disparition. Or aujourd'hui, les dispositifs numériques mis en place par les géants du Web – les processus d'archivage robotique et numérique –, n'oublient plus. Ils conservent un historique permanent de nos traces dans l'environnement numérique. Ces nouveaux outils, comme le montre la récente loi sur la protection des données personnelles (RGPD), engendrent des débats publics car ils constituent un potentiel danger du point de vue du respect de la vie privé des usagers. Nos activités laissent en effet en permanence des traces dans l'environnement numérique : « Quand chaque agissement social se traduit en données, il n'est plus besoin de poser le cadre d'une relation interpersonnelle pour établir qu'on ne peut pas communiquer, puisque désormais *on ne peut plus ne pas laisser de traces*. »[378] Grâce au développement exponentiel des capacités des

[376] Cyprien GAILLARD, « Cyprien Gaillard », *Code Couleur*, décembre 2011, n°11.
[377] Marc LENOT, *Estefanía Peñafiel Loaiza: Fragments Liminaires*, Dijon, France, Les presses du réel, 2015.
[378] Louise MERZEAU, « Du signe à la trace », *op. cit.*, p. 24.

outils du numérique en matière de stockage ces vingt dernières années, la perspective d'un monde en perpétuel enregistrement, capable de garder trace de tout, tout le temps, est aujourd'hui permise. Que ce soit lors de nos déplacements *IRL*[379] ou de nos trajectoires connectées, nous laissons presque sans interruption des traces qui sont consciencieusement enregistrées, traitées, analysées, archivées. L'horizon du monde actuel semble ainsi dessiner une société où le droit à l'oubli, un besoin pourtant vital, est nié. Si bien que le numérique semble à même de nous guider jusqu'à une position inédite où pour la première fois de notre histoire, nous devrons faire le choix d'oublier.

Ces nouveaux environnements ôtent ainsi le caractère elliptique des processus d'archivage que nous venons tout juste de mettre à jour, et c'est justement à leur contact que se révèle toute l'importance de l'omission, de l'oubli : c'est précisément au contact d'un monde qui a aboli le droit à l'oubli que ce dernier révèle combien il est précieux. En effet, sur le plan juridique et sur la question du respect de la vie privée, il est évident que les ellipses que décrivent en creux les archives sont essentielles. L'inscription d'un droit à l'oubli dans la loi est donc nécessaire, ne serait-ce que pour sensibiliser les usagers au contrôle et à la maîtrise de leurs traces numériques, comme le propose Louise Merzeau qui militait pour une responsabilisation des usagers d'Internet vis-à-vis de leurs traces. L'introduction du paradigme de la traçabilité de l'environnement numérique et l'instauration d'une mémoire par défaut nous a amenés à vouloir disposer du droit de pouvoir mettre de côté des informations, de faire du tri, afin que les processus mis en place par la mémoire procédurale des outils du numérique et du Web, qui permettent un enregistrement permanent et continu, ne remplace pas la mémoire politique et cognitive.

De plus, en art, l'ellipse est tout autant essentielle car elle est génératrice de récits. Le rapport fragmentaire et indiciel des archives est justement, en partie du moins, ce qui fait de ces dernières des outils féconds pour les artistes. Le document, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'une image, est une machine à produire de la fiction : montrer deux photographies à la suite l'une de l'autre, c'est déjà induire un récit, une fiction, une histoire, et ce, précisément parce que cela revient à produire de l'ellipse, de l'indéterminé, du suspens. Immédiatement, le récit s'invite pour combler les espaces.

C'est justement de ces ellipses, ces disparitions, ces zones d'ombres, que Léa Lamy, artiste et éditrice[380] diplômée de l'atelier « Livre » de la Haute École des Arts du Rhin (HEAR) de Strasbourg, s'est emparée pour son *Histoires en pièces*, un projet auquel j'ai été invité, parmi une vingtaine d'autres artistes, à participer. Initié à l'été 2016, *Histoires en pièces* a donné lieu à une exposition à la HEAR ainsi qu'à l'édition d'un catalogue un an plus tard, à l'été 2017. Le protocole de ce projet était simple : par courrier, Léa Lamy a fait parvenir à une vingtaine d'artistes huit mystérieuses images de petit format imprimées en noir et blanc, accompagnées d'un texte de quelques lignes. Dans ce dernier, elle s'adressait directement à ses invités en leur demandant de répondre à cet envoi sous la forme d'un récit. N'apportant

[379] IRL est l'acronyme anglais de *In Real Life*, soit littéralement « dans la vraie vie ». Cela désigne le monde physique par opposition au monde numérique.
[380] Léa Lamy est co-fondatrice, avec Hugo Haeffner, de la maison d'édition H2L2, fondée en 2014 à Strasbourg.

pas de plus amples informations, Léa Lamy laissait ainsi à chacun l'opportunité de se faire sa propre interprétation du terme « récit », si bien qu'elle a reçu des contributions allant de la peinture à la sculpture en passant par des contributions textuelles. « C'est une rencontre à distance, une brève collaboration, un échange. » Léa voulait qu'on lui raconte des histoires, et pour ce faire, elle a choisi une curieuse manière : l'utilisation des images, un choix qui était loin d'être anodin, d'autant plus lorsqu'il s'agissait d'images dont la provenance était inconnue, comme c'était le cas pour le projet *Histoires en pièces*.

L'image a en effet cette particularité d'être un matériau particulièrement fécond pour la constitution d'un récit, comme le montre le travail de l'auteur W.G. Sebald. Profondément hantée par la Seconde Guerre mondiale, l'œuvre de W.G. Sebald est inclassable, d'abord par le contenu parce qu'elle navigue entre « récits personnels, portraits et autoportraits, et les essais mono-ou historiographiques »[381], et ensuite par la forme : l'utilisation omniprésente de photographies, images et documents accompagnant le texte. L'auteur, qui ne référence pas ces images, entretient le flou sur leur authenticité. Si certaines photographies sont issues des archives de sa famille, d'autres sont factices, l'auteur n'hésitant pas à fabriquer de faux documents, à s'approprier des images trouvées, ou à modifier des images. L'usage de l'ellipse, de blancs, de non-dits, de l'indétermination, dans son écriture comme dans son emploi de la photographie, résonne avec le souvenir traumatique de son enfance en Allemagne, et fait apparaître des troubles de la mémoire. L'image chez W.G. Sebald sert donc moins à prouver la véracité du propos qu'à poser le lecteur devant une énigme, et ainsi à l'inviter à remplir les blancs, à reconstituer l'histoire. Le matériau photographique est un jeu complexe qui reflète l'expérience fictionnelle.

Plus récemment, un projet de Valérie Mréjen, *Images en quête d'histoires*[382], qui s'est déroulée à l'antenne culturelle du FRAC Île-de-France sur une invitation de l'institution auprès de l'artiste, a également utilisé l'image comme point de départ à l'écriture d'un récit. Ce projet a d'abord pris la forme d'un atelier collectif animé par l'artiste en octobre et novembre 2016 avec un petit groupe de participants de différents horizons s'étant portés volontaires. Ces derniers ont été invités à participer à plusieurs séances d'atelier au cours desquelles ils ont travaillé avec l'artiste à la rédaction collective d'une fiction à partir d'une sélection de trente-six photos de famille apportées par les participants. Celles-ci ont donné lieu à l'écriture de deux histoires : *La femme émancipée* et *Les doubles*. Ce projet a été décliné en film à la manière du photo-roman *La Jetée* de Chris Marker, les images défilant les unes après les autres sous forme d'un diaporama commenté par la voix off du narrateur, et en édition, prenant la forme d'une

[381] Alain MILON et Marc PERELMAN (dir.), Frédéric MARTEAU, « L'écrit et la photographie : mélancolie du livre. Autour de l'œuvre de W. G. Sebald », *in L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, Autour du livre et de ses métiers, pp. 241-261.
[382] Valérie MREJEN, *Images en quête d'histoires*, Paris, France, FRAC Île-de-France, 2017.

collection de cartes postales contenue dans un boîtier cartonné que le lecteur est invité manipuler soit en suivant le fil linéaire des histoires, soit en se les appropriant librement afin d'en écrire de nouvelles.

Faire Tourner est la réponse que j'ai formulée à *Histoires en pièces*. Il s'agit de la reproduction des huit images que m'avait envoyées Léa Lamy, auxquelles j'ai ajouté, au verso, un cadre noir sur lequel se détachent de courtes phrases extraites de sous-titres français de différents films. J'ai choisi de reprendre l'univers du cinéma car les images d'*Histoires en pièces* m'évoquaient des arrêts sur images d'un court-métrage qu'il restait à monter – sous mon regard, ces images fixes semblaient s'animer. Poursuivant le principe collectif du projet *Histoires en pièces*, j'ai choisi d'inviter à mon tour une vingtaine de personnes à imaginer leur propre histoire en manipulant le jeu de cartes face caméra, afin d'exploiter l'infinité de scénarios possibles de ce théâtre d'images silencieux. C'était une manière de réaliser ce film que j'avais entrevu lorsque j'ai découvert les cartes pour la première fois, ou plutôt d'en proposer une version non définitive, et en constante réécriture. Enfin, si j'ai choisi de filmer des personnes en train de manipuler ces images, c'est pour signaler l'importance de la manipulation des archives, des documents. On ne conserve des archives, des documents, des photographies, des images qu'à destination des vivants, à destination de ceux qui nous survivront, dans le futur. Si personne ne peut avoir accès à ce que l'on conserve, alors quel intérêt ? J'ai donc choisi de ne pas les mythifier ou les fossiliser derrière une vitre mais au contraire de les activer et ainsi de réinjecter du vivant dans l'archive.

[Figure 71] Léo Coquet & Léa Lamy, *Histoires en pièces — Faire Tourner*, 2016, huit cartes noir et blanc imprimées en risographie recto verso sur papier Olin Regular 300g/m², 11 x 9 cm, 20 exemplaires (+2 E.A.), capture d'écran de la vidéo de la manipulation, 2017, 7'51" en boucle, format 16/9, sans son, Léo Coquet

Au contact de ces deux exemples, il apparaît donc ici de façon évidente que pour les artistes, l'attrait de l'archive tient précisément à sa nature fragmentaire : c'est cette nature qui fait des archives des points d'appui à l'écriture d'un récit, qu'il soit fictionnel ou historique, et le projet *Histoires en pièces* n'échappe pas à cette règle. Dans ce contexte, parler d'« archives vivantes » revient donc précisément à souligner le rôle crucial de l'omission dans les processus d'archivage. Ainsi, ce qui rend précieuses les bribes d'histoires formées avec *Histoires en pièces — Faire Tourner*, c'est justement le fait qu'il faille lire ces dernières entre les lignes, qu'il faille découvrir au travers des choix de conservation une façon de raconter et de se raconter où l'identité de l'auteur se dessine fragment par fragment, citation par citation – à la manière des *Index* de l'artiste Alejandro Cesarco[383]. Nous avons ainsi éclairé un nouveau sens de l'expression « archives vivantes », qui n'est autre que l'expression d'une résistance aux processus d'archivage numériques, robotiques. Processus qui entrevoient un horizon – forcément inhumain –, qui aurait aboli tout droit à l'oubli.

[Figure 72] Alejandro Cesarco, *Index*, 2000, 12 tirages à développement chromogène encadrés, chacun mesurant 50 x 40.6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum

[383] Les *Index* d'Alejandro Cesarco sont des listes de mots triés par ordre alphabétique imprimés sur papier à la manière d'un index des notions ou d'une bibliographie dans les annexes d'un livre. À la différence près qu'ici, le livre n'existe pas. L'artiste invite ainsi le lecteur à se fabriquer lui-même le récit à partir des références (en art, en architecture, en littérature, en musique, en philosophie) que l'artiste cite dans ces *Index*.

3. Des archives qui se rapprochent de la mémoire

Parce qu'elles renvoient à l'idée d'archives militant pour le droit à l'oubli, les « archives vivantes » se rapprochent du fonctionnement de la mémoire : cette dernière ne peut elle non plus fonctionner sans oubli, sans omission. Autrement dit, l'expression « archives vivantes » induit un rapport mémoriel au document imprimé. Parler d'« archives vivantes » revient en cela à penser l'archive de façon psychanalytique parce qu'en lien à la mémoire, ce qui rejoint la pensée que Jacques Derrida a développée dans *Mal d'Archives*. Qu'un tel rapport à la mémoire et aux archives se soit développé n'est pas surprenant, puisque les images contemporaines supplantent le réel : à l'heure de la réalité augmentée où l'image supplante la réalité, il en va de même pour l'image archivée qui supplante le passé. Le présent ne se remémore plus. Ainsi, archives et mémoire tendent de plus en plus à se confondre.

Ce rapprochement se confirme à plusieurs niveaux. Le terme « archives vivantes » renvoie littéralement à l'idée d'une matière vivante qui archive, ce qu'est précisément la mémoire : on parle d'ailleurs souvent d'« archives vivantes » pour désigner les spectateurs d'une performance ou au théâtre. Les « archives vivantes » sont donc des formes d'archives qui ont un aspect organique. Si avec les briques de papier *Concrétion* et les cartons des *Time Capsules*, il n'est évidemment pas question d'une telle matière vivante, on retrouve dans ces deux projets un même motif du résidu. Or, le résidu est particulièrement lié au fonctionnement de toute matière organique et à la question de la mémoire. En effet, il est question de résidu dans les *Time Capsules* d'Andy Warhol – que l'on pourrait s'amuser à comparer à une forme de compost dans lequel ont poussé les soirées *Out of the box* –, et aussi *Concrétion*, le protocole d'archivage que j'ai mis en place, puisque ces deux projets conservent un amas hétérogène de documents qui sont pour certains infra-significatifs. Autrement dit, à l'image du fonctionnement de la mémoire, ces archives font place au bruit, au refoulé, au souvenir, au récit, dressant ainsi des tissus de discontinuité organique qui rendent compte de la subjectivité de leurs auteurs, là où les archives sont censées demeurer silencieuses et procéder de manière systématique.

Ainsi constituées de ce qui est refoulé, omis ou oublié, les briques de papier *Concrétion* apparaissent telles des négatifs, des autoportraits *en creux*. Or le choix d'utiliser ce matériau déchu s'est révélé plus problématique que je l'avais prévu car la nature même des documents – ces macules, ces marges, ces essais non concluants, ces tirages non numérotés –, est précisément à l'opposé des documents qui constituent normalement une archive. En effet, les archives ne sont pas constituées de documents refoulés, de résidus, de marges ; elles ne sont pas des poubelles ou des réserves sans fond dans lesquels tout est conservé. Les archives gardent la trace de ce qui, justement, a été choisi. C'est pourquoi je propose de définir les briques *Concrétion* comme des *anti-archives*. Si j'emploie ce terme d'*anti-archives*, c'est pour désigner le fait que ces documents étaient destinés à être ceux que l'on oublie, que l'on omet, que l'on jette, que l'on détruit, que l'on refoule – en effet un imprimeur ne conserve quasiment jamais ces documents résiduels. Ces fantômes de l'archive était destinés à disparaître pour

laisser la place aux documents choisis, ceux qui, plus tard, feront l'objet d'une archive officielle. Et c'est précisément parce qu'il s'agit de déchets, que je me suis intéressé à ces documents – ces *anti-archives*, ces « curiosités » comme le dit Surfaces Utiles, une maison d'édition basée à Bruxelles qui a édité *pack de chutes*, une édition réunissant dans une pochette plastique transparente des chutes de diverses sessions d'impressions de leurs recherches ou de leur travail en cours et passé. Je me suis fait en quelque sorte le chiffonnier de ma propre pratique artistique : « Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. »[384]

[Figure 73] Surfaces Utiles, *Pack de chutes*, 2017, échantillons d'impression risographie, offset, sérigraphie, pochette plastique, 21 x 29,7 cm, Surfaces Utiles

Alors quel intérêt à archiver de l'*anti-archives* ? C'est une façon de laisser entendre que la réalité ne peut se comprendre que par l'étude de ses marges ou, comme le dit Nicolas Bourriaud, que c'est « à partir de ruines et de lambeaux que l'on doit envisager l'écriture de l'Histoire »[385]. Aborder ainsi ma propre histoire par le biais de ses débris fait de moi un « historien matérialiste »[386], quelqu'un pour qui

[384] Charles BAUDELAIRE, « Du vin et du haschisch » [1851], *Psychotropes*, 2015, vol. 21, n° 1, pp. 116-125, p. 118.
[385] Nicolas BOURRIAUD, *L'exforme*, *op. cit.*, p. 91.
[386] « L'historien matérialiste » est une figure employée par Walter Benjamin pour exprimer la façon dont les vaincus du nazisme, pendant la Seconde Guerre Mondiale, ont choisi de se confronter à l'Histoire. Pour Nicolas Bourriaud, ce terme définit l'attitude des artistes contemporains. L'auteur y voit la signature de l'époque et l'explique par la montée en puissance

le présent est vécu comme un vestige du passé, comme une pierre qui a subi les effets de l'érosion, comme un territoire dont le sol est recouvert des gravats de micro-histoires officieuses que les vaincus n'ont pu ériger en monument. Mon rapport au présent se fait donc en dialogue avec le passé et mon intervention sur ce milieu consiste à ramasser puis à étudier les gravats. Une manière de se souvenir que les choses auraient pu se passer autrement, une façon de prévenir que d'autres moments, à l'avenir, pourront servir de déclencheur, de modificateur. Exposer le refoulé, énoncer l'Histoire par ses marges, c'est donc une stratégie visant à rendre compte plus fidèlement de ce que l'on documente, à résister aux récits historiques en rappelant le contexte, à dépeindre *the bigger picture*. Sont ainsi placés sur un pied d'égalité les documents résiduels et les documents exposés, les documents officieux et les documents officiels. « Ces configurations indiquent que l'on est passé d'un rapport historique à un rapport mémoriel aux archives. L'archive est moins un objet autre, lointain, étranger à sa propre histoire, qu'une trace qui interroge la relation que chacun entretient avec son passé, sa mémoire et son identité. L'inflation des archives s'inscrit sans conteste dans le présentisme analysé par François Hartog, ce présent monstre, en crise, vers lequel tout converge et qui résorbe le passé comme la tension vers l'avenir. Les archives sont pensées comme ce qui nous permet de nous comprendre, de nous exprimer, de nous situer. »[387] En ne faisant pas de distinction entre des documents précieux et des essais, pas plus qu'entre des dates, mais en prenant la peine de récupérer ce qui existe, j'entends par là me montrer plus fidèle à ma propre histoire. À la manière de l'exposition « Salle des Pas-Perdus » au DOC pour laquelle les artistes Michel François et Richard Venlet présentaient des « œuvres, artefacts, éditions, […] issus de leurs "collections" personnelles. Ce recueil d'œuvres s'est constitué avec le temps et le hasard des rencontres, témoins des amitiés, des événements aléatoires et des intérêts de chacun. Chaque œuvre atteste une relation particulière, professionnelle, esthétique ou affective à un artiste, un moment de la vie ou à l'histoire. Elles sont toutes le fait d'échanges ou de dons entre artistes, d'achats rarement. En ce sens, ces "collections" ne correspondent à aucun choix esthétique conscient, à aucune stratégie spéculative ou esthétique, à aucune velléité de "faire collection". Elles constituent des sortes d'archives vivantes et totalement subjectives. On s'y promènera de même, comme dans une salle des pas perdus. »[388]

Cette stratégie des archives du refoulé que j'ai mise en place avec les briques *Concrétion* entend donc mettre à jour des motifs dans l'inconscient, un principe que je nomme l'« autoportrait du chiffonnier ». Ce concept est motivé par la volonté d'utiliser les rebuts afin mettre à jour l'inconscient d'une personne ou d'une communauté en identifiant des motifs qui se répètent involontairement. Archiver ses propres détritus est donc une invitation à identifier son propre « *pathosformel* » – à identifier le refoulé qui (re)surgit.

---

des outils informatiques d'archivage et de recherche, qui pousse l'artiste à occuper une singulière position, en équilibre entre le poète, le chiffonnier et l'historien. *Ibid.*, p. 92.

[387] Nathalie PIEGAY-GROS, « Récits d'archives », *op. cit.*, p. 82-83.

[388] DOC, « Salle de pas-perdus - Michel François et Richard Venlet », *DOC!*, URL complète en biblio.

Mais surtout, en travaillant de la sorte, j'ai produit une archive qui se détache du rapport autoritaire de l'archive pour entrer dans le rapport plus humain, vivant, qui est celui de la mémoire. La question de la destruction qui est à l'œuvre dans l'archive démontre que pour autant que l'archive et la mémoire fonctionnent toutes deux par ellipses et malgré le fait qu'elles soient régulièrement associées l'une à l'autre, il est important de les distinguer très clairement. Comme le démontre Jacques Derrida, l'archive n'est justement pas « l'expérience de la mémoire et le retour à l'origine, mais aussi l'archaïque et l'archéologique, le souvenir ou la fouille, bref la recherche du temps perdu »[389]. La différence entre l'archive et la mémoire tient en une simple observation : on choisit ce que l'on archive mais on ne choisit pas forcément ce dont on se souvient. On comprend donc que l'archive est avant tout une classification, une construction humaine, un traitement des traces qui les transforme en documents. Consulter une archive, ce n'est pas se plonger innocemment dans le passé, mais c'est faire l'expérience d'une visite guidée dans l'Histoire par une « mise en œuvre topographique d'une technique de consultation, constitution d'une instance et d'un lieu d'autorité »[390]. Michel Foucault s'est également employé à définir l'archive en ce sens : « J'appellerai archive, non pas la totalité des textes qui ont été conservés par une civilisation, ni l'ensemble des traces qu'on a pu sauver de son désastre, mais le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement »[391]. Ainsi, en archivant ce qui devait être jeté, en ne choisissant pas mais en prenant un échantillon de tout, mon geste consiste à rapprocher ces archives du fonctionnement de la mémoire, c'est-à-dire une méthode de conservation, de choix, de tri, qui se fait naturellement. Avec *Concrétion*, je défends donc la production d'« archives vivantes » en ce que ce projet se rapproche du modèle de fonctionnement de la mémoire.

4. Une archive dont l'autorité est partagée

Enfin, pour conclure sur cette question des « archives vivantes », je voudrais ajouter une dernière lecture de cette expression, un sens nouveau, une ouverture finale qui se concentrera sur la question de l'autorité de l'archive. C'est d'ailleurs cette question de l'autorité qui constitue l'une des différences capitales qui séparent, par exemple, une collection d'une archive : « l'art archiviste ne doit plus être confondu avec l'accumulation, simples amas d'objet, ou avec la collection, ensemble souvent constitué par l'obsession et l'idiosyncrasie. »[392] Comme l'a démontré Jacques Derrida, on ne peut concevoir la notion d'archive sans penser la question de l'autorité. Ce qu'il faut comprendre, c'est que l'acte d'archiver n'est pas une attitude neutre ou, comme le précise Jacques Derrida, « un acte

[389] Jacques DERRIDA, *Mal d'archive*, *op. cit.*, p. 1-2.
[390] *Ibid.*, p. 2.
[391] Michel FOUCAULT, *Dits et écrits, 1954-1988. I, 1954-1969*, Paris, France, Gallimard, 1994, p. 708.
[392] Gabriel FERREIRA ZACARIAS, « Introduction », *op. cit.*, p. 12.

d'anamnèse intuitive qui ressusciterait, vivante, innocente ou neutre, l'originalité d'un événement »[393]. Après tout, que cherchent un individu, une institution ou un état, en conservant des papiers qualifiés d'archives ? L'archive implique d'ailleurs que quelqu'un soit en charge des documents. On constitue donc une instance. Et puis les archives (ou le document) se consultent dans un lieu extérieur à ce qu'il relate ; à la différence de la trace qui se trouve sur le lieu, c'est le lieu d'autorité.

Ainsi, l'archive est un instrument du pouvoir puisque, manipulée, elle peut servir à réécrire l'Histoire, à forger une toute autre identité complètement mythifiée, romancée. Ce dont chaque ensemble d'archives témoigne sur son époque, c'est donc avant tout sa propre image d'elle-même : les archives rendent visible un certain passé dans un certain ordre. De plus, le mot document désigne en latin le fait d'enseigner et d'instruire. Les archives font passer les traces au statut de document en donnant de ces dernières une interprétation, une lecture. Les archives sont toujours, et déjà, le fruit d'une subjectivité, d'une orientation. Et si en 1995 Jacques Derrida s'attelle à la question de l'archive, c'est précisément pour déconstruire le traitement que les hommes ont fait des archives au cours des conflits du XX^{ème} siècle : « Les désastres qui marquent cette fin de millénaire, ce sont aussi des archives du mal : dissimulées ou détruites, interdites, détournées, "refoulées". »[394]

Rappelons à ce sujet combien la question de l'accessibilité aux archives a pu être problématique par le passé, notamment en France où, bien que la monarchie ait instauré la constitution d'archives, la Révolution accentua cette dynamique et ouvrit au public les archives qui n'étaient jusque-là accessibles que par les magistrats. Ainsi, l'accès aux archives est-il un legs de la Révolution[395], confirmant sa volonté d'être une résistance au pouvoir.

Pour résumer, il faut donc comprendre que les archives transforment les traces en documents, qu'elles les exposent selon une forme de restitution, une médiation, une « mise en œuvre topographique d'une technique de consultation »[396], et que ce processus ne peut pas être neutre. Se confronter à des archives revient donc à se confronter à une forme d'autorité et à lire entre les lignes pour comprendre les choix qui ont mené cette instance d'autorité à conserver certains documents et à en laisser d'autres – volontairement ou non –, disparaître. Car c'est au travers de ce processus que se dessine le rapport qu'une société a décidé d'entretenir avec son temps – et l'idée qu'une société se fait d'elle-même. Si bien qu'une archive peut finalement être lue moins comme la représentation objective du passé que comme un autoportrait qui se construirait non pas par la fiction d'un récit, mais par la conservation d'objets – un autoportrait détourné, utilisant le fragment comme matière première du récit. Ces réflexions impliquent un déplacement de l'attention au sujet des documents d'archives : « l'attention n'est plus fixée sur le document archivistique lui-même, mais sur le processus fonctionnel ou le contexte de la

[393] Jacques DERRIDA, *Mal d'archive, op. cit.*, p. 1-2.
[394] *Ibid.*, p. 1.
[395] Mauro CERUTTI, Jean-François FAYET et Michel PORRET (dir.), *Penser l'archive, op. cit.*, p. 11.
[396] Jacques DERRIDA, *Mal d'archive, op. cit.*, p. 2.

création (Yakel, 1996) ; non plus sur les archives comme produit devant être archivé mais sur les archives comme processus ; plus sur l'artefact physique mais sur l'action même qui à l'origine de la création de l'artefact (Taylor, 1988) ; déplacer l'accent de l'analyse des propriétés et des caractéristiques des documents individuels sur l'analyse des fonctions, processus et transactions qui sont à l'origine de la création de documents (Cook, 1997, 47). »[397]

En art, ces logiques de pouvoir s'inversent avec les pratiques archivistiques personnelles et spontanées mises en place par les artistes. Le recours à la constitution d'archives est pour les artistes un moyen de contourner des problématiques matérielles : il est par exemple plus facile d'exposer l'archive d'une œuvre que l'œuvre elle-même lorsque que l'on dispose de peu de moyens. C'est une manière de minimiser des coûts de transport, d'installation, ou tout simplement un moyen de présenter des formes éphémères (installation *in situ*, performance). Recourir aux archives permet également de lutter, face aux autorités du monde de l'art que sont les musées et les galeries, dans un salon d'art imprimé ou un appartement. Sans le soutien d'une institution en effet, il est difficile de présenter des œuvres en dehors de leur contexte de création (atelier, *in situ*) et de les conserver (manque de place dans l'atelier, matériau éphémère). Recourir aux archives permet donc de contourner des contraintes financières et pratiques et d'exposer sans attendre la validation d'une institution. Le circuit de l'œuvre d'art devient celui-ci : expérimentation, documentation, publication de la documentation. C'est le cas notamment des artistes conceptuels polonais des années 1960-1970 qui, parce qu'ils appartiennent « à des régions marginalisées par le modèle de l'histoire de l'art moderne et contemporain façonné en Europe occidentale et qui, par conséquent, risque plus facilement de disparaître de la conscience et de la mémoire communes »[398], vont abondamment documenter leur pratiques artistiques. D'autant que ces mêmes artistes sont confrontés à l'absence de subventions pour l'art conceptuel de la part de l'Etat, si bien qu'ils sont obligés de recourir aux archives pour échapper à la dépendance des subventions. Autrement dit, dans le bloc de l'Est, l'*archival turn* est un phénomène qui « témoigne de la volonté de sortir du cercle vicieux entre les artistes et le pouvoir »[399]. Dans ce contexte, les archives constituent donc un outil critique vis-à-vis des institutions.

Désigner des archives comme « vivantes » est également une opération critique à l'égard de l'autorité des institutions. En effet, il s'agit ici de penser l'adjectif « vivantes » comme désignant le fait que l'interprétation des documents archivés n'est pas figée, que la lecture des documents n'est pas cristallisée, et donc que leur interprétation est toujours sujette à discussion, à manipulation, à modification. Autrement dit, désigner des archives comme « vivantes » c'est proposer de partager l'autorité sur ces archives avec d'autres. Dès lors, l'expression « archives vivantes » désigne des

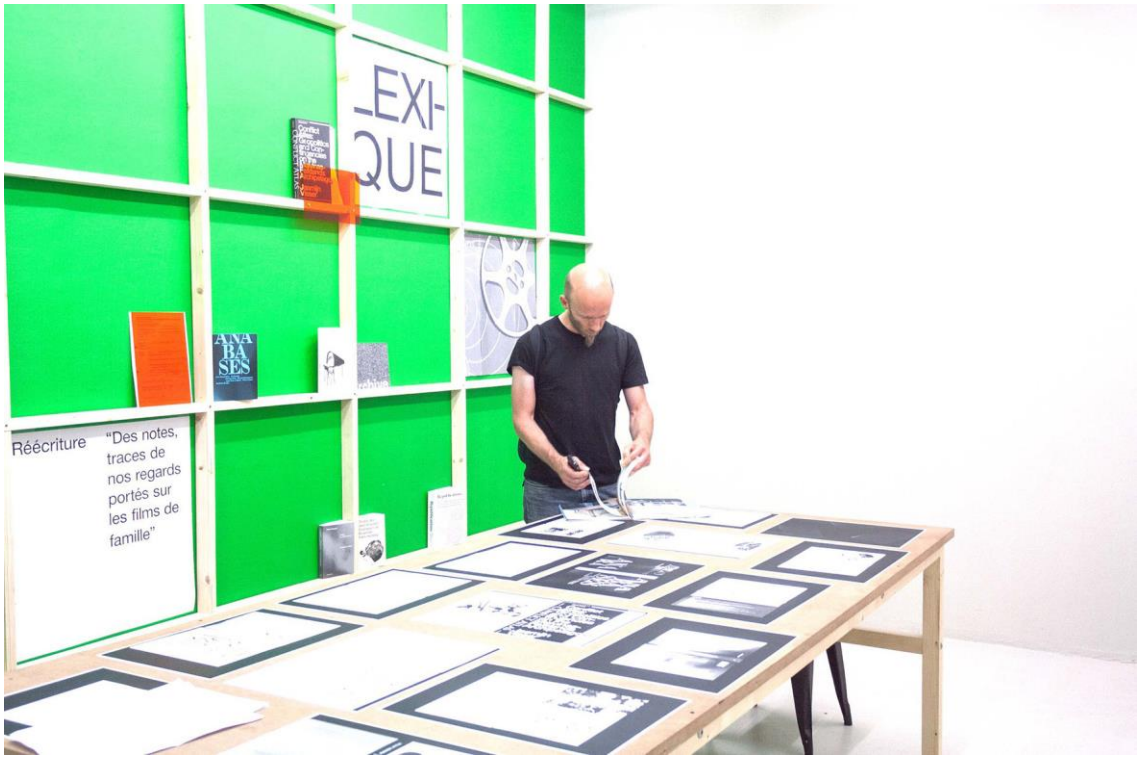
[397] Eric KETELAAR, « (Dé) Construire l'archive », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2006, nº 82, pp. 65-70, p. 66.
[398] Maria TYL, « Archive vivante – Archive critique. La galerie comme archive en Pologne dans les années 1970 : l'exemple

[399] *Ibid.*

pratiques collectives de consultation d'archives. C'est précisément ce type de démarche qui est au cœur du projet de résidence *La Loge / The (Archival) Box* d'ExposerPublier à Khiasma. Je ne reviendrai pas sur le contexte de cette résidence ou sur son fonctionnement. Cela a déjà été fait[400]. J'éclairerai simplement les motivations qui animent certains aspects de notre résidence, sur lesquels nous ne nous sommes pas encore penchés au contact de cette réflexion sur les « archives vivantes ».

Effectivement, mettre à disposition des documents d'archives auprès de plusieurs publics fait partie intégrante du projet de cette résidence. Revenons dans un premier temps sur la « loge », c'est-à-dire la salle d'exposition de Khiasma qu'ExposerPublier entend transformer en un lieu de stockage des documents d'archives du centre d'art. La loge n'a pas seulement été pensée comme un lieu de mise en vue des documents, mais aussi comme un espace de travail mettant à disposition des outils pour consulter et manipuler les archives, et ce, au moyen d'un mobilier spécifique apte à répondre à ces différents usages. Avec cet espace, l'objectif d'ExposerPublier est non seulement d'exposer les archives dans la loge – ce qui permet déjà de donner du liant aux différentes activités menées par le centre d'art et à en rendre compte à ses différents publics allant des habitants du quartier pour les « ciné-goûters » organisés un dimanche après-midi par mois, aux amateurs d'art contemporain et de thématiques chères à Khiasma (post-colonialisme, cinéma indépendant, littérature expérimentale, projets citoyens) qui participent volontiers aux séminaires, expositions et performances les soirs de semaine – mais également de mettre en place un dispositif permettant au collectif, aux publics et aux habitants de Khiasma (artistes invités, membres de l'équipe) de se mettre en action face à ses documents pour activement participer à la mise en récit collective du centre d'art en manipulant ensemble les documents.

[400] Voir le sous-chapitre *Imprimer « sur le motif »* du premier chapitre de la deuxième partie.



[Figure 74] ExposerPublier, *La Loge / The (Archival) Box*, 2018, photographie documentaire, Khiasma, Romain Goetz

C'est ce même principe qui anime les *print parties* organisées ponctuellement au cours de la résidence (une par trimestre). En effet, pendant ces dernières, ExposerPublier associe le public et les habitants de Khiasma au processus d'édition du journal. Ainsi, ce sont ces trois entités qui, conjointement, éditent le récit de l'activité du centre d'art à partir de ces archives. L'interprétation des archives de Khiasma n'est pas le fait du centre d'art ou d'ExposerPublier, mais elle est le fruit d'une discussion, d'un échange entre différents points de vue. *Re-vue* sert donc de support pour une pratique « partagée », « collective » et « vivante » des archives de Khiasma.

Ce projet trouve en l'expérience d'une « archive vivante » mise en place en 1970 à la galerie Foksal, galerie non commerçante et gérée par des artistes, un précédent exemplaire. L'« archive vivante » de la galerie Foksal a été mise en place par les artistes et directeurs de la galerie Wieslaw Borowski et Andrzej Turowski. Alors que celle-ci jouissait alors d'un rayonnement important sur la scène artistique conceptuelle et d'avant-garde européenne, Wieslaw Borowski et Andrzej Turowski ont pris la décision de ne plus accueillir d'exposition dans la galerie, afin de devenir un lieu de documentation de l'art. Ils ont alors invité les artistes à exposer et à pratiquer leur art n'importe où, puis à leur envoyer la documentation de ces pratiques. La mission de la galerie Foksal est devenue de conserver ces documents et de les mettre en vue. Au sein de la galerie, s'ouvre alors un espace nommé « Archive vivante ». Dans ce dernier, sur de « longues tables ou sur les murs, sont disposés tous les documents présentant les activités de la galerie : photographies, catalogues, manifestes, publications, textes théoriques, interviews

tapuscrits, invitations, citations des artistes, rapports d'activité, etc. Les enregistrements d'interventions d'artistes sont diffusés par des magnétophones. Des films et des diapositives présentent des enregistrements d'événements artistiques sur des écrans. »[401]

L'accumulation de documents de l'« archive vivante » de la galerie Foksal cache en réalité des objectifs bien précis fixés par Wieslaw Borowski et Andrzej Turowski : celui de défendre les documents « contre toute classification et interprétation, et démontrer l'illusion de rangements efficaces et l'impossibilité d'une lecture définitive »[402], mais aussi celui « de mettre en doute la valeur du document en tant que source de savoir et de vérité »[403]. On comprend donc ici que les « archives vivantes » sont en réalité des « archives critiques » face au tournant archivistique de l'art et de la confiance en la capacité des documents de rendre compte d'un événement passé. ExposerPublier entend poursuivre ce travail critique avec le dispositif mis en place à Khiasma en faisant de la loge un espace propice à l'émergence d'une multitude d'interprétations des documents disponibles, et ainsi, d'empêcher le caractère autoritaire du processus archivistique de stabiliser définitivement sa propre mise en récit.

En conclusion à ce foisonnant chapitre qui nous aura permis de déplier un certain nombre de caractéristiques essentielles de ma pratique artistique, je souhaite mesurer l'écart qui sépare le portrait que nous avons dressé de la pratique de l'art imprimé, une pratique artistique vivante et collective, de celui auquel on l'attache trop régulièrement, une pratique fossile et anachronique. De plus, ce chapitre nous a permis de repérer que le développement du caractère vivant des pratiques de l'impression n'était pas étranger à la situation contemporaine qui voit se développer de façon exponentielle les environnements numériques. À l'ombre de l'« hypersphère », il semble donc que se développent des pratiques alternatives qui mettent au centre des problématiques des pratiques artistiques le caractère vivant – et l'art imprimé en fait donc partie. C'est précisément cette corrélation entre les développements des environnements numériques et des pratiques de l'impression qui nous permettra, dans le prochain chapitre, d'établir une définition personnelle de l'art imprimé et de l'artiste-imprimeur.

[401] Maria TYL, « Archive vivante – Archive critique. La galerie comme archive en Pologne dans les années 1970 », *op. cit.*, p. 55.
[402] *Ibid.*
[403] *Ibid.*

TROISIEME PARTIE

♦ UNE PRATIQUE DE L'EMANCIPATION

> « Le raté ou l'échec de la raison est précisément le point aveugle qui la fait accéder à une autre dimension, celle d'une *pensée*, qui s'articule sur du différent comme son insaisissable nécessité. La symbolique est indissociable du ratage. Les pratiques quotidiennes fondées sur le rapport à l'occasion, c'est-à-dire sur le temps accidenté, seraient donc, éparpillées tout au long de la durée, dans la situation d'*actes* de pensée. Des gestes permanents de la pensée. »[404]
>
> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*[405].

À partir d'une sélection d'œuvres, d'expositions et de recherches diverses allant des impressions jet d'encre de Wade Guyton aux expérimentations d'ExposerPublier, les deux parties précédentes auront permis de mettre en perspective les foisonnantes et diverses pratiques contemporaines de l'imprimé au regard de celles qui les précèdent. Dans un premier temps, nous avons établi que la production de l'artiste-imprimeur était constituée d'empreintes, d'images-traces, d'images-temps, et qu'elle fabriquait de l'écart. Nous avons également établi que la pratique de l'artiste-imprimeur réengageait l'impression dans sa plus profonde nature : la pression. Il est également avéré que la pratique de l'artiste-imprimeur diffère de celle du graveur puisqu'il s'affranchit des règles de l'estampe. Ainsi, le médium imprimé par l'artiste-imprimeur n'est donc plus un médium de reproduction, mais plutôt de production de différence, de production d'empreinte.

Dans un second temps, nous nous sommes penchés sur la réception des empreintes, des traces et des images que produit l'artiste-imprimeur : sur la manière dont l'artiste-imprimeur met en scène sa production – ces formes imprimées –, sur l'importance de la vie de ses images après coup – après leur production –, et sur le contexte mis en place pour les activer. Ainsi, l'artiste-imprimeur renoue-t-il avec une tradition qui veut que l'imprimé soit une forme qui se manipule, se lit, se performe, se partage. Ces formes, l'artiste-imprimeur les conçoit non pas comme des fossiles, des images passives, mais bien au contraire comme des objets autour desquels nous nous activons, des empreintes que l'on performe, que l'on partage, que l'on discute et s'échange. Ainsi l'artiste-imprimeur entend-il faire des imprimés des formes vivantes, et performatives, de ces objets.

---

[404] Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*, *op. cit.*, p. 296.
[405] Barbara FORMIS (dir.), COLLECTIF, *Gestes à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 9.

Le sens de cette entreprise a été de repérer, au travers de l'hétérogénéité de pratiques sensibles et singulières, des points de rencontres entre des œuvres et des recherches afin de dresser une constellation personnelle des pratiques contemporaines de l'imprimé. De cette recherche se dégagent deux orientations. La première indique que les artistes qui emploient aujourd'hui les outils de l'impression s'intéressent, d'une manière ou d'une autre, à la question de l'empreinte. La seconde signale que les artistes remettent en question la fossilisation des documents imprimés et se portent vers des pratiques vivantes du médium imprimé.

Cette troisième partie entend fonctionner autrement. L'ambition historique y sera bien moins présente ; il s'agira davantage de prendre position dans le présent sur ce qui définit la pratique d'un artiste-imprimeur. Pour cela, je convoquerai plusieurs de mes expériences artistiques personnelles et menées en collectif. Nous nous intéresserons également à l'œuvre d'une sélection restreinte d'artistes qui emploient eux aussi l'impression comme pratique artistique principale. Nous verrons qu'il s'agit d'une pratique qui met volontiers en récit sa chaîne opératoire par le biais de sessions d'impression performées et collectives. Mais nous verrons également comment, dans le contexte actuel où de plus en plus d'outils utilisés par les artistes sont gérés par de grandes entreprises, que ce soit dans l'environnement numérique (*software*) ou dans les équipements matériels comme les imprimantes (*hardware*), l'impression est une pratique d'émancipation et de résistance aux dominations des industriels propriétaires, et comment cette pratique, par ce biais, se rattache à un ensemble de pratiques alternatives dans lesquelles s'engagent un nombre de plus en plus important d'artistes et de designers d'aujourd'hui. Ceci me permettra enfin de dresser une généalogie d'artistes qui m'ont précédé et dont je me revendique.

I. DE L'ESTAMPE AU « *PRINTWORK* »

Ce premier chapitre entend répondre à deux questions simples : pourquoi proposer une définition de l'artiste-imprimeur ? Quelle est l'utilité de cette nouvelle étiquette ? Pour y répondre, le premier sous-chapitre portera sur l'aspect exclusif de l'estampe et sur les causes de ce statut exclusif, ce qui nous amènera notamment à définir l'impression comme une « pratique nébuleuse ». Le second sous-chapitre abordera les distinctions fondamentales entre l'estampe et l'art imprimé. Seront abordées quatre pistes de réponses qui sonnent comme autant de libertés que se sont arrogées les artistes contemporains vis-à-vis du domaine exclusif de l'estampe – ce qui nous permettra de poser que l'art imprimé est une pratique de l'inclusion, où sont avant tout célébrées les libertés que prennent les artistes sur les règles. Le troisième sous-chapitre entend dresser les fondations du portrait de l'artiste-imprimeur. Il y sera notamment question de l'actualité de la pratique de l'impression et de la rematérialisation de l'œuvre d'art à l'heure du *post-digital*.

1. L'estampe, une pratique exclusive

L'impression dans l'Histoire de l'Art tient un rôle ambigu, « une sorte de terrain vague. Chacun, selon son goût, s'y taille un territoire »[406], pose ainsi Michel Melot. Pour le démontrer, il suffit de se rendre sur le site de la Maison des Artistes. Les activités artistiques de la section « Arts graphiques et plastiques » reconnues par la Maison des Artistes sont : la peinture, le dessin, l'illustration, les maquettes de dessins originaux pour le textile, le papier et les arts de la table, les gravures, les estampes, les lithographies, la sculpture, les réalisations de plasticien, les tapisseries et textiles muraux, les maquettes de fresques, les trompe-l'œil, les décorations murales, les mosaïques, les vitraux, les créations graphiques, les créations uniques de céramique et les émaux sur cuivre. Il existe donc, *a priori*, une section qui devrait recouvrir le champ des œuvres qui nous intéressent ici : celle des « gravures, estampes, lithographies ». Dans cette section néanmoins, il est indiqué que les œuvres susceptibles de prétendre à ce statut doivent être : « Tirées en nombre limité, selon les usages de la profession (quelques centaines de tirages), d'une ou plusieurs planches entièrement exécutées à la main par l'artiste, quelles que soient la technique ou la matière employées. Ne sont pas concernées les réalisations obtenues par un procédé mécanique ou photomécanique, même si elles sont numérotées et signées. »[407] Plus loin, à la rubrique des créations graphiques, le site est également clair au sujet de l'impression : « Ne sont pas concernées les activités de graphiste incluant des prestations techniques relevant du domaine de la production commerciale en vue de la livraison d'un produit fini sous la forme d'exemplaires multiples

[406] Michel MELOT, Antony GRIFFITHS, Richard S. FIELD et André BEGUIN, *L'estampe, op. cit.*, p. 9.
[407] MAISON DES ARTISTES, « Les activités du champ des arts graphiques et plastiques | Sécurité sociale des artistes-auteurs », 2018, URL complète en biblio.

(travaux d'impression par exemple) ». Dans la section sur la peinture, la Maison des Artistes prévient une nouvelle fois : « Tableaux, peintures, gouaches, aquarelles, pastels, miniatures, collages, dessins entièrement exécutés à la main par l'artiste. Ne sont pas concernés : des dessins obtenus par des procédés mécaniques, à l'aide de caches ou de pochoirs »[408].

Ces restrictions excluent donc nombre de pratiques, et notamment l'œuvre de Wade Guyton. Prenons l'exemple de ses récentes toiles exposées au MAMCO à Genève, sur lesquelles il imprime notamment des photographies de son atelier. Ces toiles sont exclues *de facto* du domaine de l'estampe tel que le définit la Maison des Artistes, puisque pour réaliser ce corpus œuvres, l'artiste a utilisé des procédés mécaniques (les imprimantes pour imprimer les images sur la toile) et photomécaniques (dans cette série, il emploie la photographie numérique, et dans ces plus anciennes séries, il a également utilisé un scanner pour capturer les images qu'il imprime). Ces toiles ne trouvent d'ailleurs leur place nulle part : ce corpus d'œuvres ne relève pas non plus de la section « peinture » telle que la décrit la Maison des Artistes puisqu'elles ne sont pas exécutées à la main, mais par des imprimantes. Elles ne rentrent pas non plus dans la section « création graphique » puisque cette section ne relève en aucun cas d'une production physique : elle s'adresse aux graphistes dont la production s'arrête à la conception de maquettes, et non à la livraison de documents imprimés. Or les œuvres de Wade Guyton sont des documents imprimés physiques – on ajoutera même que tout le travail de cet artiste repose précisément sur la distorsion entre le fichier à l'écran et sa matérialisation sur la toile. Ainsi, si Wade Guyton facturait ses impressions sur toile à la Maison des Artistes, il ne pourrait le faire sous la mention « création graphique » puisqu'il vend un objet physique imprimé. Ce corpus d'œuvres très récentes reste donc, selon les critères définis par la Maison des Artistes, complètement hors catégories alors même qu'il est exposé dans les plus grandes institutions mondiales.

[408] *Ibid.*

[Figure 75] Wade Guyton, *Wade Guyton*, 2016, vue d'exposition, Musée d'art moderne et contemporain Genève, Annik Wetter

Wade Guyton est loin d'être le seul artiste pratiquant l'impression dans ce cas. En effet, toujours selon les critères précédemment cités de la Maison des Artistes, où doit-on placer les « *text paintings* » de Glenn Ligon ? Prenons l'exemple de l'œuvre *Untitled (I Am Somebody)*. Comme avec l'œuvre de Wade Guyton, il semble que le plus évident, du fait du matériau employé par l'artiste pour déposer son texte sur le support (les *oil sticks*, ces bâtons de peinture à l'huile) mais aussi de par les dimensions de l'œuvre, serait de ranger cette œuvre dans la section « peinture ». Mais celle-ci stipule que l'artiste ne peut avoir recours à un cache ou à un pochoir pour réaliser sa toile, or c'est précisément ce qu'utilise Glenn Ligon pour réaliser sa série de « *text paintings* ». Pour les mêmes raisons que celles évoquées plus tôt au sujet de l'œuvre de Wade Guyton, les « *text paintings* » de Glenn Ligon ne peuvent être classifiées comme « création graphique ». Ces œuvres ne peuvent pas non plus être qualifiées d'estampes puisque le pochoir, qui joue ici le rôle de la plaque du graveur, n'a pas été réalisé à la main par Glenn Ligon. De la même manière qu'avec l'exemple du travail de Wade Guyton, nous voici à nouveau dans une situation où une œuvre d'un artiste pourtant établi sur la scène internationale, pratiquant en grande partie l'impression dans son travail, ne correspond à aucune des catégories proposées par la Maison des Artistes. S'agit-il d'une problématique qui ne concerne que des œuvres récentes ? Il se trouve que le corpus d'œuvres que sont les « *text paintings* » de Glenn Ligon date de

1991. Les toiles de Wade Guyton sont plus récentes, ce qui aurait pu expliquer un certain retard de la Maison des Artistes à définir une catégorie appropriée à ces pratiques de l'impression en art. Mais les œuvres d'Andy Warhol soulèvent déjà ces mêmes questions. Il s'agit donc, non pas d'une problématique contemporaine inhérente à de très récentes évolutions des médiums en art contemporain, mais bien d'une problématique originelle irrésolue enchâssée à la pratique de l'impression en art.

[Figure 76] Glenn Ligon au travail, 2012, capture d'écran de l'épisode « *History* » de la saison 6 de « *Art in the Twenty-First Century* », Art21, URL en biblio.

Comme le démontre l'exemple des critères de la Maison des Artistes, un nombre considérable de techniques et de pratiques de l'imprimé sont exclues du domaine artistique parce qu'elles ne sont pas représentées par l'estampe. L'estampe exclut ces dernières parce qu'elle tient à « se distinguer [des] images imprimées qu'on trouve partout, en y ajoutant une connotation d'objet d'art respectable. »[409] L'estampe relève d'une qualification supérieure auxquelles seules de rares impressions (en comparaison avec le nombre d'imprimés qui sont produits de façon générale) ont l'honneur d'accéder. Mais pour ce faire, ces impressions doivent scrupuleusement respecter certaines règles, comme le décrit le site de la Maison des Artistes. L'estampe opère donc un tri entre les impressions : d'un côté des « objets d'art respectables », et de l'autre, de vulgaires reproductions commerciales. Elle fonctionne ainsi afin de se démarquer du « milieu douteux » dont elle émane. Ce « milieu douteux », c'est l'imprimerie.

[409] Michel MELOT, Antony GRIFFITHS, Richard S. FIELD et André BEGUIN, *L'estampe*, *op. cit.*, p. 9.

Qualifier le milieu de l'imprimerie de « douteux » est évidemment une provocation. Néanmoins, parce que l'imprimerie est le symbole de la reproduction et de la copie, et que ces termes ont une connotation particulièrement négative dans le milieu de l'art, cette provocation n'est pas loin d'illustrer une réalité, puisqu'une œuvre imprimée reste dépréciée par rapport à une peinture par exemple, du fait de son degré d'originalité : « La reproduction est un sous-produit du modèle dit « original ». La copie est une dégradation de l'original. »[410] Selon Michel Melot, cette « subordination de la copie à l'original se fonde sur une hiérarchie : la copie est inférieure en droit au modèle par définition puisqu'elle doit l'imiter, mais cette hiérarchie veut être justifiée par des critères qualitatifs. Ces critères qualitatifs sont subjectifs, donc fragiles, variables et contestables. Ils cachent en fait d'autres critères de droit, qui font de l'original un objet pourvu de vertus particulières parce que proche des origines, donc authentique. »[411] C'est cette même importance de l'original que rappelle Walter Benjamin dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* lorsqu'il annonce que l'entrée de la reproduction et de la copie dans le monde l'art sonne la perte de l'aura des œuvres. Ainsi, l'estampe implique-t-elle un rapport plus proche de l'original que l'imprimerie : l'artiste assure avoir réalisé de sa main la planche qui a servi à imprimer le tirage obtenu. L'estampe se démarque ainsi de l'imprimerie afin de signifier un degré d'éloignement de l'original, différent de celui de l'imprimerie.

Des doutes, le milieu de l'impression en nourrit certains quant aux motivations qui poussent les artistes et les imprimeurs à imprimer : est-ce à des fins artistiques ou commerciales ? Si l'imprimerie a participé à une démarche humaniste particulièrement féconde et importante en permettant la reproduction du savoir et la diffusion des idées en Europe, il est également possible de la percevoir comme une aventure ouvertement commerciale et mercantile. Ces suspicions autour des imprimeurs et de leurs motivations contaminent jusqu'à Gutenberg : s'il est incontestable que l'invention de la presse typographique a fortement contribué à l'élan humaniste de la Renaissance, son inventeur était-il lui-même sensible à cet élan ? Après tout, le parcours de Gutenberg ressemble à celui d'un entrepreneur, alors comment savoir si sa véritable entreprise était de reproduire des textes afin d'en diffuser le savoir, ou bien de disposer d'une technique qui lui apporterait succès et réussite ? Et si la genèse de l'imprimerie en Europe reposait bien moins sur un élan humaniste que sur un élan commercial ? Si la question reste ouverte au sujet de Gutenberg, nul doute que pour un bon nombre d'artistes, l'imprimerie et le marché de l'estampe ont constitué une source de revenus non négligeable, sans compter sur la pression de la bourgeoisie pour posséder des œuvres d'art à prix abordable[412]. Dans ce contexte, la création du domaine de l'estampe correspond à la volonté des artistes de défricher un nouveau terrain pour la création, un intermédiaire qui se détache à la fois de l'œuvre originale et unique qu'est la peinture, mais aussi de

[410] Michel MELOT, « L'art au défi du multiple », *Médium*, 2012, n° 32-33, pp. 169-182, p. 169.
[411] *Ibid.*
[412] Pour approfondir sur ce point, voir le sous-chapitre *De l'empreinte à l'orfèvrerie, le glissement d'un savoir-faire* du premier chapitre de la première partie.

l'imprimé vernaculaire et banal. Cet espace est celui de la notion de « *printwork* » que vais déplier dans les prochaines pages.

De façon plus pragmatique enfin, si le milieu de l'imprimerie peut à juste titre être qualifié de « douteux » c'est avant tout parce qu'en donnant à des copies le statut d'œuvres d'art, c'est la question de la contrefaçon qui est posée. Après tout, comment être certain d'avoir entre ses mains une œuvre originale si celle-ci est potentiellement reproductible à l'infini ? La création du domaine de l'estampe entend donc ainsi enrayer ces doutes, ces suspicions, par une batterie de règles à suivre (mais aussi à détourner) par les artistes : « À la naissance d'un marché libre de l'art, au milieu du XVIII^{ème} siècle, on vit apparaître des pratiques de différenciation des exemplaires de livres et d'estampes produits en série. Les estampes étaient réparties en états et en tirages pour flatter les collectionneurs. Les livres de bibliophilie furent distingués par des tirages de luxe ou des exemplaires dits "truffés" de dessins originaux. À la fin du siècle, se constituèrent des clubs d'amateurs qui garantissaient à leurs membres la destruction des planches après un tirage qui n'était pas limité *a priori*. Au XIX^{ème} siècle, pour faire échapper les estampes à la condition de copies ou de reproductions vulgarisées par les procédés industriels, les peintres graveurs jouèrent sur toutes sortes de ruses, comme les encrages différents d'une épreuve à l'autre, la variété des papiers d'un tirage à l'autre, l'adjonction de " remarques ", imprimées ou manuscrites sur certaines épreuves. »[413] De même, a été créé un système de codifications destiné aux collectionneurs : « Le vocabulaire des collectionneurs fourmille d'appellations très proches les unes des autres, faisant des distinctions aussi subtiles (et souvent incontrôlables) que celles de la couleur de la neige dans le vocabulaire des Inuits. On distingue des "répliques originales", des "répliques d'atelier", des "répliques techniques", des "répliques fidèles", etc. Sinon, il s'agit de copies. Elles sont dûment répertoriées dans les catalogues de ventes, avec autant de nuances, selon leur degré de proximité avec l'artiste : copie d'atelier, copie exacte, copie fidèle, copie directe, copie à grandeur, copie réduite, copie d'étude, copie de diffusion. Sinon, il s'agit d'une "variante" ou d'une "dérivation". Si la copie reproduit une œuvre avec une technique différente, on parle de relevé, de fac-similé, de décalque, etc. »[414] L'impression en art est donc une « pratique nébuleuse », soit obscurcie par un voile, ce qui rejoint le concept d'« opacité du médium » d'Anne Immelé développé plus tôt[415]. Sauf qu'ici, avec le concept de « pratique nébuleuse », il s'agit plus particulièrement de désigner le caractère suspect de l'impression. À l'origine, un voile de doute entoure la notion d'œuvre d'art imprimée sur la question de son originalité, de son authenticité, et c'est ce caractère nébuleux que les artistes tentent de fuir en intégrant des interventions à la main sur les gravures et en développant l'estampe contre l'imprimerie.

[413] Michel MELOT, « L'art au défi du multiple », *op. cit.*, p. 175.
[414] *Ibid.*, p. 172.
[415] Voir le sous-chapitre *Entre artisanat et acheiropoïète, des images produites sans les mains* du second chapitre de la première partie.

Symboliquement, la première étape de cette différenciation entre imprimerie et estampe remonte à l'invention de la presse typographique par Gutenberg. Jusque-là, l'ensemble des documents imprimés était réalisé au moyen de la xylographie, que ce soit pour reproduire des textes ou encore des images, comme le montre le Sutra du Diamant de Dunhuang, célèbre exemple de xylographie asiatique conservée à la British Library[416]. Après 1455 et la publication de la Bible à quarante-deux lignes[417], le paysage de l'imprimé se trouve scindé en deux, non seulement sur un plan technique (avec d'une part la gravure sur bois permettant de reproduire une image, et d'autre part, la presse typographique permettant de reproduire le texte[418]) mais aussi et surtout sur l'approche de l'impression : d'un côté le travail de la main, et de l'autre, la mécanique ; d'un côté, une œuvre conjuguant le savoir-faire de l'orfèvre à l'imagination créative de l'artiste, et de l'autre, une œuvre conjuguant le labeur de l'ouvrier et l'innovation de l'ingénieur ; d'un côté, une impression qui prétend au statut d'œuvre d'art, et de l'autre, une impression qui tend à devenir le support de diffusion du savoir.

L'histoire de l'estampe pourrait donc se résumer en quelques mots comme l'histoire d'un schisme entre une sélection de pratiques qui se sont progressivement émancipées du territoire de l'imprimerie pour devenir un champ de recherche autonome intégré au domaine artistique, une friche indépendante et alternative fonctionnant selon son propre règlement – qui n'a eu de cesse de changer, d'évoluer. Pour accéder au statut d'œuvre d'art, l'impression est devenue l'estampe, et ceci s'est fait au prix d'une exclusion d'un nombre important de pratiques.

2. L'art imprimé, une pratique inclusive

À l'inverse de l'estampe, l'art imprimé que je défends se construit sur un modèle inclusif. Il s'agit d'intégrer et de célébrer un vaste ensemble de pratiques, qui plus est si elles sont alternatives et personnelles. À partir du moment où celles-ci impliquent la notion de pression, elles font l'objet de ce

[416] Il s'agit d'une impression représentant le texte du « Sutra du Diamant » accompagné d'une image mesurant plus de cinq mètres de long. Sept morceaux de papier ont été utilisés pour imprimer ce texte, qui ont été collés les uns à la suite des autres. Le texte, rédigé en chinois, est un texte sacré de la religion bouddhiste. Ce document date de 868 ap. J.-C. Adalbert-Gautier HAMMAN, « Chapitre 5 », *in L'Épopée du livre*, Paris, France, Éditions Perrin, pp. 143-185, p. 145.

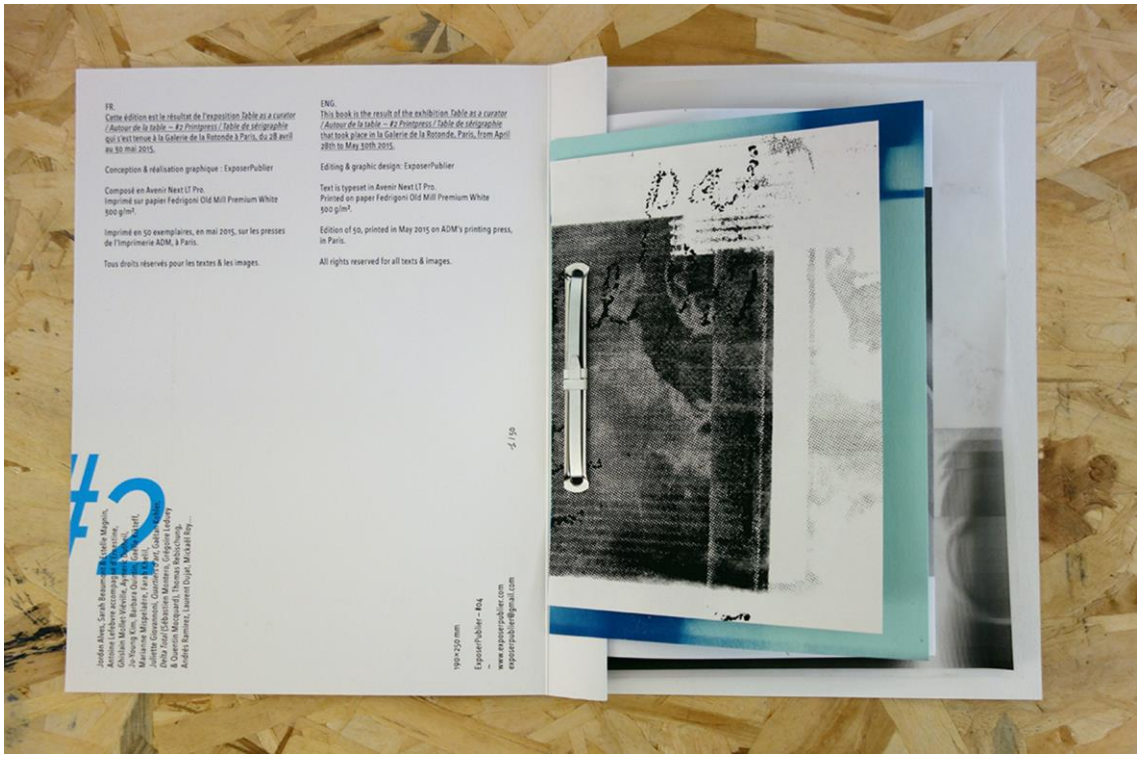
[417] Dans un contexte où la xylographie, quelques décennies plus tôt, a timidement fait son entrée sur le continent, comme le démontre le « bois Protat », matrice sculptée sur bois conservée à la Bibliothèque Nationale de France, dont la date de réalisation tourne autour de 1380, connue comme la plus ancienne matrice de xylographie trouvée en Europe. Elle a la particularité d'être gravée des deux côtés. Sur chacune des faces apparaissent des fragments d'images mettant notamment en scène le Christ. L'arrivée de la xylographie en Europe a été facilitée par le passage du parchemin au papier, ceci réduisant considérablement les coûts de fabrication d'un document imprimé. Le papier étant bien moins cher que le papyrus, il devenait intéressant économiquement de reproduire en nombre des textes pour les vendre à prix réduit. Albert LABARRE, « L'avènement de l'imprimerie », *op. cit.*, p. 47.

[418] Il est impossible d'imprimer des images sur la presse typographique de Gutenberg. Le texte est alors imprimé sur les pages des livres en laissant des marges et des espaces à destination des rubricateurs qui sont en charge de décorer le livre. Adalbert-Gautier HAMMAN, « Chapitre 5 », *op. cit.*, p. 147.

domaine. L'art imprimé diffère donc de l'estampe en plusieurs points sur lesquels nous reviendrons à présent.

Le premier axe de différenciation entre art imprimé et estampe concerne la hiérarchie entre les techniques. Dans le domaine de l'estampe, seules certaines techniques ont la capacité de produire des formes imprimées ayant accés au statut d'œuvre d'art. L'art imprimé, au contraire, intègre des techniques ordinaires qui n'ont pas nécessairement à voir avec celles que l'on qualifie d'artistiques. Tout comme un objet manufacturé peut devenir une œuvre – je fais référence ici aux œuvres *ready-made* de Marcel Duchamp –, une technique d'impression ordinaire et sans intérêt *a priori* peut être à l'origine d'une œuvre.

L'édition que nous avons produite avec ExposerPublier au cours de l'exposition *Table as a curator /Autour de la table #02 — Printpress / Table de sérigraphie* est un bon exemple de ce nivellement de la hiérarchie des techniques. Cette édition réunit : un fragment d'une impression en sérigraphie, un fragment d'un cyanotype, deux documents imprimés en noir sur imprimantes laser (une photographie de l'exposition et une scanographie d'un texte référence), et un fragment d'un typon imprimé sur calque par une imprimante jet d'encre. Nous ne voulions pas placer les tirages en sérigraphie ou les cyanotypes comme ayant plus de valeur que les impressions laser et jet d'encre, car selon nous, chacun de ces documents permettait de rendre compte à sa manière de l'expérience de l'exposition que nous souhaitions restituer avec cette édition. Nous les avons donc fait apparaître horizontalement, de sorte que chacun de ces documents imprimés apparaisse sur le même plan que les autres.



[Figure 77] ExposerPublier, *Table as a curator /Autour de la table #02 — Printpress / Table de sérigraphie*, 2015, livre d'artiste, photographie documentaire, 50 exemplaires uniques numérotés, 19×25 cm, ExposerPublier

La pratique d'un artiste comme Wade Guyton, qui emploie des imprimantes jet d'encre, trouve ainsi toute sa place dans le paysage de l'art imprimé, là où l'estampe lui refusait l'entrée. En art imprimé, ce qui compte ce n'est pas la technique employée, mais la pertinence de la pratique de l'artiste et sa capacité à s'approprier la technique qu'il emploie. Une gravure parfaitement bien exécutée sur un papier de grande qualité ne mérite dès lors pas nécessairement plus d'importance qu'une impression jet d'encre tirée sur un papier de qualité médiocre.

Le second axe de différenciation entre art imprimé et estampe concerne la réalisation de la matrice. Pour qu'une estampe soit qualifiée d'originale, il faut que l'artiste ait réalisé de ses mains ou sous son contrôle la matrice qui a servi à reproduire l'estampe. L'art imprimé s'oppose à ce principe. Un artiste peut très bien se servir d'une matrice qu'il a trouvée dans le commerce pour réaliser ses œuvres. C'est notamment le cas de Glenn Ligon. Pour sa série de « *texts paintings* », l'artiste utilise des pochoirs typographiques qu'il achète dans le commerce. Dans un registre relativement similaire, Christopher Wool a utilisé pour sa série de « *pattern paintings* » des rouleaux à peinture avec motifs décoratifs qu'il trouvait dans le commerce[419] et réemployait tels quels sur ses toiles. L'un comme l'autre

[419] Eric BANKS, Ann GOLDSTEIN, Richard HELL, Jim LEWIS, Glenn O'BRIEN et Anne PONTEGNIE, *Christopher Wool*, *op. cit.*, p. 15.

n’ont donc pas réalisé à la main la matrice de leurs impressions et n’ont pas non plus contrôlé la réalisation de cette dernière.

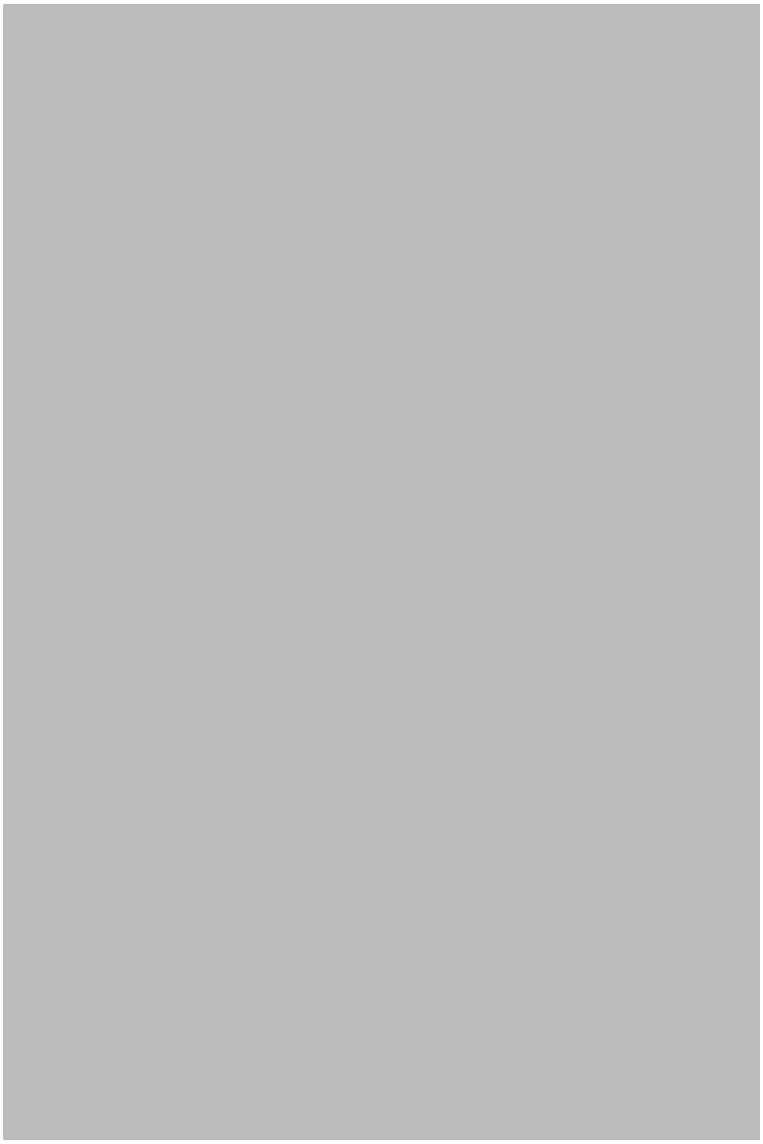
De plus, l’art imprimé tel que je le défends est ouvert aux procédés mécaniques et photomécaniques pour obtenir la matrice. Ces développements nous ont permis d’intégrer le travail de Glenn Ligon, Christopher Wool et Wade Guyton, autant d’artistes dont la pratique n’est pas reconnue comme faisant partie de l’estampe quand bien même leur travail est, selon moi, indissociable de la notion d’impression et d’empreinte. Mais surtout, ce sont trois artistes centraux dans ma recherche, des artistes référents avec lesquels j’ai construit la figure de l’artiste-imprimeur.

Le troisième axe de différenciation entre art imprimé et estampe concerne le rôle de la matrice. Un des principes fondamentaux de l’estampe tient au fait que la matrice (écrans de sérigraphie, plaques des gravures, pierres en lithographie, etc.) ne peut en aucun cas avoir la valeur d’une œuvre des œuvres d’art. Elle reste toujours un outil. L’art imprimé, lui, se détache de cette convention, et les artistes-imprimeurs sont libres de faire d’une matrice une œuvre d’art. Je pense notamment à *Oscillation d’une inquiétude* une œuvre de Pierre Paulin récemment exposée au Plateau du FRAC Île-de-France lors de l’exposition personnelle de l’artiste, *Boom Boom, Run Run,* consistant en trois cylindres de rotogravure sur lesquels sont gravées des images figées dans une latence. Je pense également au travail de l’artiste Maxime Rossi qui utilise fréquemment des écrans de sérigraphie pour créer des environnements dans lesquels évoluent des performeurs comme récemment au Palais de Tokyo à l’occasion du festival *Do Disturb*, où il a créé un salon de coiffure dont les murs étaient composé d’écrans de sérigraphie.

[Figure 78] Pierre Paulin, *Oscillation d'une inquiétude*, 2013, images RVB gravées sur 3 cylindres de rotogravure, 16,8 x 63 cm chacun, Aurélien Mole

Enfin, le quatrième axe de différenciation entre art imprimé et estampe concerne la nature des supports sur lesquels sont imprimées les formes créées par les artistes. Selon Michel Melot, une des caractéristiques fondamentales de l'estampe est d'être réalisée sur un support autonome. En estampe contemporaine, peu importe le matériau du support, cela peut aussi bien être une feuille de papier qu'un panneau de bois ou d'aluminium. En revanche, le support doit être autonome, il doit pouvoir être manipulable, indépendant d'un lieu. Ce qui rejoint la caractéristique historique de l'estampe, à savoir le fait de pouvoir être facilement diffusée : « De nos jours on a vu des sérigraphies imprimées sur aluminium : ce qui définit la matérialité de l'estampe, ce n'est donc pas le papier, mais plus précisément la souplesse, la légèreté et l'autonomie du support. »[420] L'art imprimé s'affranchit également de ce principe, par exemple en imprimant directement sur un mur une image en sérigraphie. Julien Bismuth a notamment présenté plusieurs œuvres sur ce principe (*An image as a surface…*, *An image as the … of a surface*, et *I cannot see what I do not want to know*). Plus tôt dans cette thèse, j'en ai également présenté une : *Géodésie (étude 1.1)*. L'impression est intégrée à l'espace, elle devient une surface. Elle n'est plus autonome, mais située. Ainsi, l'œuvre d'art imprimée, à la différence de la gravure, peut être unique malgré le fait qu'elle soit reproductible : toute réplique n'est jamais une copie.

[420] Michel MELOT, Antony GRIFFITHS, Richard S. FIELD et André BEGUIN, *L'estampe*, *op. cit.*, p. 9.



[Figure 79] Julien Bismuth, *An image as the excoriation of a surface*, 2014, impression pariétale, sérigraphie, encre à sérigraphie, vue d'exposition, *An Image as the ____ of a Surface*, Simone Subal Gallery

Pour conclure, on statuera sur le fait que l'art que je pratique est, de toute évidence, différent de la gravure. C'est pourquoi, pour accompagner ma pensée, il est important pour moi de nommer cette autre pratique de l'impression, ce domaine alternatif depuis lequel je prends la parole. Pour cela, j'utilise le concept de « *printwork* », un terme proposé en premier lieu par Florian Cramer qui l'a énoncé dans la postface du livre *Post-Digital Print*[421]. Ce terme détourne le concept de « *bookwork* » développé par Ulises Carrión dans son manifeste de 1975 *The New Art of Making Books*. Avec le terme « *bookwork* », l'artiste mexicain entend élargir les possibilités du médium livresque dans le domaine de l'art en

[421] Alessandro LUDOVICO, *Post-digital print*, *op. cit.*, p. 187.

affirmant, notamment, une place prépondérante de l'auteur dans le processus de fabrication de l'objet-livre : « [d]ans l'art ancien, l'auteur ne se juge pas responsable du livre physique. Il écrit le texte. Le reste est réalisé par les domestiques, les artisans, les travailleurs, les autres. Avec le nouvel art, l'écriture d'un texte n'est que la première étape de la chaîne opératoire qui va de l'auteur au lecteur. Avec le nouvel art, l'auteur est responsable de l'ensemble du processus. »[422] Je vois dans cette entreprise un parallèle incontestable à ce que j'entreprends de faire dans le domaine de l'estampe – soit célébrer les pratiques alternatives du médium imprimé et inscrire les pratiques de l'impression en filiation directe avec l'histoire de l'empreinte et détacher ces dernières de la question de la reproduction.

Ainsi, l'idée de reprendre le terme de « *printwork* » pour le mettre à disposition de tous les artistes qui emploient l'impression mais ne se reconnaissent ni dans les critères de l'estampe ni dans le statut de graveur, s'est naturellement imposé à moi. Le terme « *printwork* » remplace alors celui d'« estampe », et la figure de l'« artiste-imprimeur » celle du graveur. Ce terme met l'accent sur la création contemporaine, sur la recherche, sur l'expérimentation, au contraire de l'estampe, domaine à l'intérieur duquel la recherche et l'expérimentation sont rigoureusement circonscrites par un ensemble de règles. La définition de ce domaine élargi me semble donc nécessaire d'autant plus que, depuis plusieurs dizaines d'années déjà, les artistes contemporains ont bravé les interdits posés par le domaine de l'estampe, si bien qu'aujourd'hui, la notion même d'estampe apparaît datée et désuète.

En donnant un nom à ce domaine, je ne cherche pas à donner une nouvelle étiquette à des œuvres plus ou moins récentes, ni à mettre le doigt sur une quelconque école ou une génération d'artistes portés sur la question de l'impression. Il s'agit avant tout pour moi de réaffirmer l'importance du médium imprimé dans la réception des œuvres y faisant appel. De faire en sorte que le travail d'un artiste comme Wade Guyton ne soit pas uniquement pensé sous l'angle de l'histoire de la peinture, au prétexte qu'il utilise des imprimantes là où ses prédécesseurs utilisaient des pinceaux, mais également sous l'angle de l'histoire de l'empreinte. Mon objectif est ainsi d'endiguer le flou sémantique que nous constations plus tôt dans ce chapitre à la lecture des champs artistiques tels que définis par la Maison des Artistes, et qui n'est que le reflet du peu d'importance accordé à ces pratiques artistiques. Autrement dit, si je cherche à définir la pratique de l'artiste-imprimeur, ce n'est pas pour combler un vide mais pour rendre à cette pratique l'épaisseur conceptuelle et scientifique qu'elle mérite.

Enfin, ce sous-chapitre aura permis de dresser le paysage de l'imprimé. Celui-ci fonctionne telles les poupées russes : en premier lieu, on trouve le monde des imprimés. Celui-ci englobe tous les documents imprimés quels qu'ils soient, de la facture de paiement aux billets de banque. À l'intérieur de ce gigantesque domaine on trouve le domaine de l'art imprimé – celui des « *printworks* ». C'est celui

[422] « *In the old art the writer judges himself as being not responsible for the real book. He writes the text. The rest is done by the servants, the artisans, the workers, the others. In the new art writing a text is only the first link in the chain going from the writer to the reader. In the new art the writer assumes the responsibility for the whole process.* » Guy SCHRAENEN et Ulises CARRION, *We have won! Haven't we?*, Amsterdam, Pays-Bas, Museum Fodor, 1992, p. 53.

que nous venons de décrire. Il dessine les contours de toutes les œuvres ayant un rapport avec les techniques d'impression. Et c'est à l'intérieur de ce dernier que l'on trouve l'estampe, qui apparaît dès lors comme un sous-genre parmi d'autres de « *printworks* ».

3. L'artiste-imprimeur, de la « post-production » au « *craftmanship* »

Dans ce sous-chapitre, nous nous concentrerons davantage sur la figure de l'artiste-imprimeur, que nous nous attacherons à mettre en perspective avec deux figures tutélaires qui le précèdent : l'artiste-entrepreneur et l'artiste-éditeur. Avec cette étude comparative, j'entends démontrer que l'artiste-imprimeur développe et perpétue par bien des aspects ce que ces figures tutélaires ont mis en place, mais qu'il occupe également un rapport différent à la création. Cela nous permettra de révéler plusieurs facettes de la figure de l'artiste-imprimeur, mais également de comprendre pourquoi et comment celle-ci a vu le jour, en démontrant qu'elle est le fruit d'un environnement marqué par les mutations contemporaines du monde de l'art.

Pour commencer ce sous-chapitre, nous nous pencherons sur les liens et les différences entre la figure de l'artiste-entrepreneur et celle de l'artiste-imprimeur. À première vue, celles-ci sont liées puisqu'un imprimeur est un entrepreneur. Des imprimeries comme Lézard Graphique à Brumath, Escourbiac à Toulouse et STIPA à Montreuil sont de véritables PME. À l'image de n'importe quel entrepreneur, un imprimeur doit monter son entreprise, démarcher des clients, trouver un local, faire de la publicité pour son entreprise, facturer ses prestations, investir dans des nouvelles machines pour être plus compétitif, pour aller plus vite, pour faire baisser le prix et pour améliorer la qualité des impressions. Ainsi, pour lancer mon activité de sérigraphe, je me suis constitué en tant qu'autoentrepreneur, et je me suis rendu à la Chambre du Commerce, puis à la Chambre de Métiers et de l'Artisanat.

Dans ce contexte, on peut effectivement imaginer que l'artiste-imprimeur est un artiste-entrepreneur qui infiltre l'univers des imprimeries à des fins artistiques. D'autant plus que les artistes utilisant l'impression ont historiquement mêlé à leur démarche artistique une démarche commerciale digne de n'importe quelle entreprise. Ce fut le cas notamment des graveurs de renom de la Renaissance qui s'impliquaient tout particulièrement dans la diffusion de leurs créations, comme nous l'avons déjà remarqué dans le premier chapitre[423]. Ce fut également le cas de Gutenberg qui a non seulement été l'inventeur de l'imprimerie moderne, mais aussi le premier libraire, puisqu'il s'occupait personnellement de la vente de ses éditions sur les marchés. Les figures tutélaires de l'imprimeur sont

[423] Voir les sous-chapitres *De l'empreinte à l'orfèvrerie, le glissement d'un savoir-faire* et *De l'orfèvrerie à l'estampe, la constitution d'une pratique codifiée* du premier chapitre de la première partie.

donc teintées par l'esprit d'entreprise et de commerce, mais aussi par une fort inclination pour l'indépendance : elles sont à la fois éditeur, imprimeur et distributeur.

Plus récemment, l'exemple de Beau Geste Press est exemplaire de ce caractère indépendant et autarcique des imprimeurs : « La maison d'édition indépendante Beau Geste Press a été fondée en 1971 par le couple d'artistes mexicains Martha Hellion et Felipe Ehrenberg. Avec leurs deux enfants, ils s'installent dans une ferme du Devon, en pleine campagne anglaise, où ils forment avec quelques amis, parmi lesquels l'artiste et historien de l'art David Mayor, le dessinateur Chris Welch et sa compagne Madeleine Gallard, "une communauté de duplicateurs, d'imprimeurs et d'artisans". Active jusqu'en 1976, Beau Geste Press imprimera le travail de poètes visuels, de néo-dadaïstes et d'artistes internationaux affiliés au mouvement Fluxus. Spécialisée dans les livres d'artistes à tirages limités, elle publie les ouvrages de ses propres membres, mais aussi ceux de nombre de ses contemporains à travers le monde. Dans l'esprit de la *cottage industry*, elle adapte coûts et échelles de fabrication à ses besoins et garde sous le même toit – celui de son antenne bucolique – toutes les étapes de la production, de la conception éditoriale et de l'impression jusqu'à la distribution des livres par le biais du réseau postal. »[424] Le principe de Beau Geste Press fonctionne selon deux modèles : soit ils invitent des artistes à faire des résidences pour créer des livres d'artistes chez eux – c'est notamment avec ce dispositif qu'Ulises Carrión imprimera chez Beau Geste Press son tout premier livre d'artiste[425]–, soit selon le principe de l'assemblage, ce qui est le cas de leur revue *Schmuck*, où ils invitent des artistes à leur envoyer par la poste leurs contributions. Et si Beau Geste Press produit tout son sous toit, il n'en reste pas moins qu'ils diffusent leur travail dans le monde entier par le biais de la poste – l'actualité de cette démarche tient inévitablement à l'écho qu'elle produit avec le Web 2.0 où les utilisateurs se réunissent en communautés à travers le monde pour échanger. Cet exemple nous montre combien les imprimeurs prennent eux aussi en main la diffusion de leur travail, ce qui, en un sens, fait de leurs pratiques de véritables entreprises.

[424] Alice MOTARD, « Beau Geste Press », p. 5, URL complète en biblio.
[425] *Ibid.*, p. 13.

[Figure 80] Beau Geste Press, *General Schmuck*, 1975, Schmuck n°5, revue d'artistes, photographie documentaire, Bibliothèque Kandinsky, Léo Coquet

Mais ces initiatives, aussi louables soient-elles, ne correspondent pas précisément à la figure de l'artiste-entrepreneur dont j'entends m'entretenir ici. Pour avancer convenablement dans cette étude, il nous faudra donc établir une brève mise au clair du lexique employé, car celui-ci peut porter à confusion, entre artiste-entreprise, entreprise d'artiste, entreprise culturelle, entreprise-artiste, entreprise critique. On peut définir trois catégories d'artistes-entrepreneurs. « L'"artiste instrumentaliste", qui utilise l'entreprise comme un instrument pour sa pratique artistique, notamment pour lui fournir un cadre économique et judiciaire. […] Le deuxième type est [l'] "artiste d'affaire", c'est la définition plus proche de l'artiste entrepreneur ou entreprise-artiste tels qu'Art&Flux les définit. En effet, ses œuvres prennent comme sujet l'économie et parfois la forme d'entreprise [Et enfin, l'] "artiste critique" [qui] prend l'économie et l'entreprise comme sujet, sans pour autant en imiter les modes de fonctionnement. Cet

artiste reste dans le champ de l'art et de la représentation, il propose un discours critique ou analytique sur la société, à travers le spectre de l'économie, au moyen d'œuvres aux formes conventionnelles. »[426]

Le projet de Beau Geste Press appartient à la première catégorie des artistes-entrepreneurs, à savoir des artistes qui utilisent le système d'une entreprise pour arriver à leur fin sans nécessairement avoir un propos sur ce système. L'entreprise est un instrument – ce qui, par extension, peut s'appliquer à la quasi-totalité des pratiques artistiques. Même si Beau Geste Press se défend d'être une entreprise dans un document exhumé par Alice Motard à l'occasion de l'exposition consacré au collectif au CAPC de Bordeaux où les artistes affirment, sans concession : « Notre presse n'est pas une entreprise, c'est un style de vie. »[427] Quand bien même leur pratique est alternative et le profit n'est pas leur objectif, le fonctionnement de Beau Geste Press, pris dans ce contexte, est semblable à celui d'une microentreprise familiale.

Or la figure de l'artiste-entrepreneur que je souhaite confronter à l'artiste-imprimeur correspond davantage à la deuxième catégorie, à l'instar des artistes comme Benjamin Sabatier et Yann Toma pour qui le sujet de l'artiste-entrepreneur est l'économie, et où la pratique artistique rejoue celle de l'entreprise : « Le vocabulaire de l'entreprise, ses dispositifs, ses protocoles, son mode de fonctionnement sont réexaminés et investis selon des critères esthétiques sociaux et politiques. »[428] Faisant ainsi de l'artiste entrepreneur « un artiste qui fait le choix d'exercer l'activité d'entrepreneur en tant que pratique artistique. »[429] Mon souhait de confronter ces deux figures est lié au fait que ces pratiques ont quelque chose de fondamentalement incompatible qui, il me semble, nous permettra d'en apprendre davantage sur la figure de l'artiste-imprimeur.

L'artiste-entrepreneur de la catégorie « artiste d'affaires » peut, à l'image de Yann Toma avec *Ouest-Lumière*, racheter une entreprise, ou, comme Benjamin Sabatier avec *IBK*, en créer une de toute pièce. Dans ces deux cas, l'artiste s'installe à la tête de l'entreprise (*Ouest-Lumière*) ou bien incarne à lui seul l'entreprise (*IBK*). Les artistes-entrepreneurs prennent donc la parole en position de surplomb : ils incarnent les dirigeants de ces entreprises critiques et ils jouent aux professionnels, de façon à opérer à la fois dans le monde des affaires et dans le monde de l'art.

L'artiste-imprimeur, lui, s'exprime depuis la position inverse de l'amateur et de l'usager. En effet, malgré ce que nous venons de dire sur les graveurs historiques qui furent d'exemplaires entrepreneurs et sur les imprimeurs contemporains qui dirigent des PME aux coquets chiffres d'affaires, les artistes-imprimeurs dont il a été question dans cette recherche (Wade Guyton, Glenn Ligon,

---

[426] Antoine LEFEBVRE, *Portrait de l'artiste en éditeur, L'édition comme pratique artistique alternative*, Paris, France, Université Panthéon-Sorbonne, 2014, p. 219.
[427] Alice MOTARD, « Beau Geste Press », *op. cit.*, p. 6.
[428] Yann TOMA, Stéphanie JAMET-CHAVIGNY et Laurent DEVEZE (dir.), *Artistes & entreprises*, Besançon, France, 2011, p. 46.
[429] Aurélie BOUSQUET, *L'artiste entrepreneur, ses clients, ses actionnaires*, Paris, France, Université Panthéon-Sorbonne, 2012, p. 34.

Christopher Wool, pour ne citer qu'eux) ne se servent pas de l'impression pour occuper le rôle d'un dirigeant d'entreprise, de maison d'édition artisanale ou de compagnie industrielle. Au contraire, leur position est bien davantage celle d'un « amateur », tel que le définit Bernard Stiegler[430]. Le philosophe français a revalorisé le terme souvent péjoratif d'amateur en ne l'opposant plus au professionnel, mais en louant ses motivations : l'amateur est celui qui pratique son activité parce qu'il l'aime (« aimer » et « amateur » ont la même racine étymologique), là où le professionnel le fait simplement pour gagner de l'argent. L'amateur, ce n'est donc pas celui qui est inférieur en qualité, mais celui qui exerce une pratique pour son propre plaisir. L'amateur, aimant ce qu'il pratique, veut nécessairement savoir comment ça marche. La figure qui s'oppose à l'amateur n'est donc pas le professionnel, mais le prolétaire, car ce dernier est un ouvrier réduit à une simple qualité de force de travail qui ne maîtrise que partiellement les outils qu'il manipule et n'en est pas propriétaire. L'amateur s'oppose donc finalement au prolétaire.

C'est précisément ce rapport entre les amateurs et les prolétaires que met en scène *Just in Time, or a Short History of Production* de Xavier Antin. Cette œuvre consiste en une sculpture et une édition. L'édition rassemble des photographies d'archives montrant des scènes de vie banales et ordinaires dans des usines de production industrielle à la chaîne.

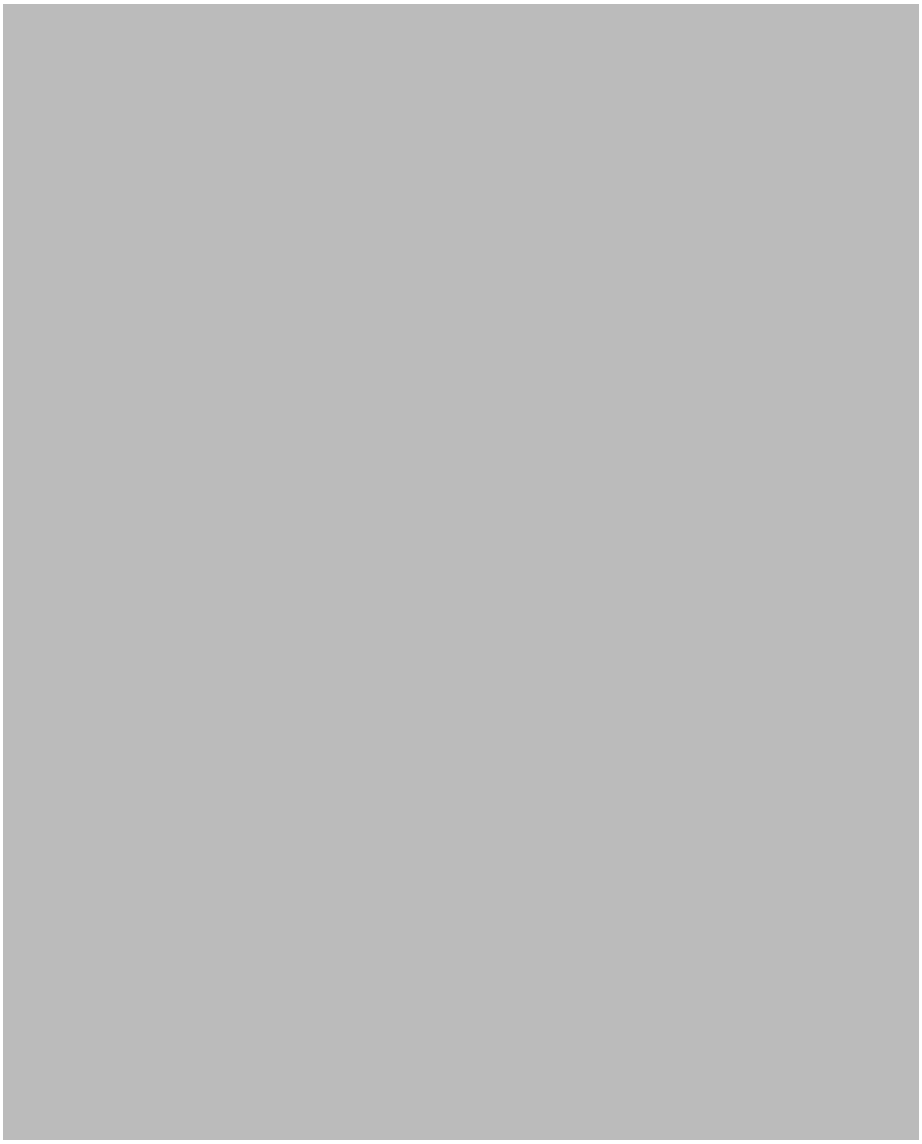
[Figure 81] Xavier Antin, *Just in Time, or a Short History of Production*, 2010, livre d'artiste, 100 exemplaires, scannographie documentaire, Xavier Antin

[430] Bernard STIEGLER, « Amateur », *Ars Industrialis*, URL complète en biblio.

La sculpture consiste en la chaîne opératoire d'impression utilisée pour imprimer le livre. Un chaîne d'impression unique en son genre puisqu'elle est composée de quatre imprimantes de bureau classée selon un ordre chronologique : « [q]uatre imprimantes domestiques en file indienne, de la plus «collector» à la plus ordinaire forment un étonnant cortège machinique; une évolution darwinienne de la vie de bureau. » Chaque imprimante a servi à Xavier Antin à imprimer une couleur de chacune des images imprimées dans le livre selon le principe de la quadrichromie : le cyan avec une *Stencil Duplicator* de 1880, le magenta avec une *Spirit Duplicator* de 1923, le noir avec une imprimante laser de 1969 et le jaune avec une imprimante jet d'encre de 1976[431]. Ces imprimantes compactes ont toutes été conçues pour un usage domestique ou, du moins, pour une production à échelle humaine. Cette œuvre fait ainsi se croiser des images symbolisant le prolétariat avec une chaîne de production, dressant une généalogie de l'« amateurat »[432] en imprimerie.

[431] « Xavier Antin — image », URL complète en biblio.

[432] Stiegler propose de nommer « amateurat » la condition des amateurs tels qu'il les définit, afin de la différencier de la notion péjorative d'« amateurisme », notion péjorative. ISSY TV, *Vers une politique des amateurs? — Conférence de Bernard Stiegler* [Image], 2014, URL complète en biblio.



[Figure 82] Xavier Antin, *Just in Time, or a Short History of Production*, 2010, installation, vue d'exposition, *You've Got 1243 Unread Messages*, 2017, Latvian Centre for Contemporary Art, Andrejs Strokins

Le fait que l'artiste-imprimeur se représente sous le terme de l'amateur est une conséquence de l'environnement dans lequel cette figure s'est façonnée. Selon Bernard Stiegler, la figure de l'amateur est en plein développement à l'heure des nouvelles technologies. Le philosophe français pense ainsi le numérique comme un lieu du possible où les usagers peuvent librement devenir des contributeurs ; un environnement où le consommateur devient un producteur actif. Cette pensée accompagne la culture des *makers* et l'essor des *FabLabs* (contraction de fabriquer et laboratoire en anglais) : « les *makers faires* […] mais aussi […] bon nombre d'artistes contemporains […] jouent avec les objets, les matériaux et les techniques, en "amateurs" et avec liberté. »[433] Cette culture met en avant la notion de faire : « L'éclosion de la culture *maker* a généré dans son sillage la multiplication de *makerspaces*,

[433] Thomas GOLSENNE, « Bricologie. La souris et le perroquet », *op. cit.*

espaces de fabrication numérique équipés de machines mises en commun. Ce terme générique qualifie des espaces aux généalogies aussi variées que les *hackerspaces* – dont l'existence précède l'avènement du mouvement *maker* – et les *FabLabs*, dont le réseau se déploie dans le monde depuis les années 2000. »[434] Cette insistance autour du verbe « faire » (fablab se traduit par « laboratoire de fabrication », *make* par « faire ») fait écho au terme anglais qui définit ma pratique et que j'ai traduit pour le titre de ce mémoire : *printmaking*, soit littéralement « faire impression ». Ce n'est pas le seul mot-clef que partagent l'artiste-imprimeur et les *makers*. Dans cette culture, on retrouve notamment des notions qui sont également au centre de ma pratique d'artiste-imprimeur, notamment les notions d'hybridation, d'exploration, de transmission et de collaboratif. Mais la pratique de l'artiste-imprimeur partage de toute évidence avec la culture *makers* plus que des éléments de langage: lorsque je me suis rendu au « TechShop », un *fablab* situé à Ivry-sur-Seine, j'ai retrouvé plusieurs imprimantes ainsi qu'un espace dédié à la sérigraphie. Il y a donc une réelle connivence entre cette culture et la figure de l'artiste-imprimeur. Ce qui montre bien, selon moi, que l'artiste-imprimeur est, d'une certaine façon, le produit de son époque, tout comme l'artiste-entrepreneur l'a été en son temps : de la même manière que les artistes-entrepreneurs se sont penchés sur le binôme PDG/actionnaires à l'heure de la mondialisation de l'économie afin d'en opérer la critique, l'artiste-imprimeur s'intéresse à la double figure de l'usager/producteur déjà aperçue dans certaines communautés d'artistes des années 1970 comme Beau Geste Press, et que les nouvelles technologies ont réactivée.

Pour l'une comme pour l'autre de ces deux figures, on remarque la même volonté d'émerger d'un environnement pour en opérer la critique. Là où l'artiste-entrepreneur créait des entreprises-critiques du modèle capitaliste, l'artiste-imprimeur opère une critique de l'émancipation promise par la culture *maker* et la théorie de la contribution à l'heure du Web 2.0. Cette critique est nécessaire, car derrière l'idéologie *do-it-yourself* de la culture *maker* se trouvent des mécanismes de récupération et de financement par des grandes entreprises. De la même manière, la théorie de la contribution que développe Bernard Stiegler – qui est passionnante –, au sujet du Web, ne peut se passer d'une certaine critique à l'heure où Internet est de plus en plus contrôlé : « [c]ontrairement à ce qu'affirment les thuriféraires du Web 2.0, l'histoire du World Wide Web ne tend peut-être pas à donner à chacun les moyens de s'exprimer, mais au contraire – c'est la thèse que nous retenons en tout cas –, n'est qu'une succession de paliers vers une prolétarisation des créateurs de sites web, prolétarisation au sens où ils sont dépossédés de leurs moyens de production. »[435] En effet, si en principe le Web est un environnement ouvert à tous, son langage n'en reste pas moins obscur. Si bien qu'une grande partie des usagers s'en

[434] Camille BOSQUE, « Enquête au cœur des FabLabs, hackerspaces, makerspaces », *Techniques & Culture*, 2015, nº 64, pp. 168-185, p. 169.
[435] Jean-Noël LAFARGUE, « Web 2.0 : veuillez créer s'il vous plaît », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2008, nº 08, pp. 102-109.

remet à des structures existantes pour créer ses blogs, ce qui résulte en une uniformisation de l'environnement connecté.

Pour conclure, l'artiste-imprimeur rejoint donc, dans une certaine mesure, la troisième catégorie d'artistes-entrepreneurs : « l'artiste critique ». Comme ce dernier, l'artiste-imprimeur prend comme sujet l'environnement dont il provient (soit, pour l'artiste-imprimeur, le « *post-digital* ») afin d'en opérer la critique, sans pour autant en imiter les modes de fonctionnement puisqu'il choisit de travailler avec le médium imprimé. Enfin, l'artiste-imprimeur reste dans le champ de l'art et propose un discours critique et/ou analytique sur son environnement, « au moyen d'œuvres aux formes conventionnelles »[436].

Je replie à présent cette étude sur les rapports entre l'artiste-imprimeur et l'artiste-entrepreneur pour ouvrir celle consacrée aux liens avec l'artiste-éditeur. Ce dernier présente de nombreux points communs avec l'artiste-imprimeur : tous deux travaillent en grande partie avec l'imprimé, et malgré le fait que l'un comme l'autre utilisent des outils désuets, leurs pratiques reviennent sur le devant de la scène à l'heure des nouvelles technologies – démontrant une nouvelle fois que c'est au moment de son dépassement qu'une technologie trouve l'espace nécessaire pour déployer les promesses qui étaient présentes lors de son invention. Malgré des proximités évidentes, une différence capitale sépare l'artiste-éditeur de l'artiste-imprimeur. Celle-ci se cristallise autour de la notion de « méta-auteur ».

Le concept de « méta-auteur »[437] définit un auteur qui n'est pas impliqué dans l'ensemble des éléments de son œuvre, mais qui en « assume la responsabilité »[438]. Celui-ci rejoint le concept de « post-production » développé par Nicolas Bourriaud dans un essai éponyme paru en 2001 dans sa version anglaise[439]. Avec ce concept, l'auteur développe une particularité des pratiques artistiques contemporaines à l'heure du post-modernisme, à savoir leur utilisation du collage, de l'appropriation, du mixage. Selon l'auteur, l'artiste contemporain, au début des années 2000, travaille, à la manière du DJ, à « la conception d'un chaînage au sein duquel les œuvres coulissent les unes sur les autres, représentant en même temps un produit, un outil et un support. »[440] L'auteur explique cette tendance générale par le fait que le monde génère une surproduction telle qu'elle a mis fin au principe moderniste de progrès et d'avant-garde, ouvrant ainsi « un nouvel espace pour la pensée : il s'agit désormais de donner une valeur positive au remake, d'articuler des usages, de mettre en relation des formes, en lieu et place de la quête héroïque de l'inédit et du sublime qui caractérisaient le modernisme. […] Si la

[436] Antoine LEFEBVRE, *Portrait de l'artiste en éditeur, L'édition comme pratique artistique alternative*, *op. cit.*, p. 219.
[437] Ce concept découle des textes fondateurs *La mort de l'auteur* de Roland Barthes et *Qu'est-ce qu'un auteur ?* de Michel Foucault. Roland BARTHES et Magali NACHTERGAEL, *Roland Barthes contemporain*, Paris, France, Éditions Max Milo, 2015. Michel FOUCAULT, *Philosophie: anthologie*, Paris, France, Gallimard, 2005, p. 290.
[438] « Comptes rendus », *Revue de littérature comparée*, 2011, nº 339, pp. 333-374, p. 357.
[439] Nicolas BOURRIAUD, *Postproduction: la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, France, Les Presses du réel, 2003.
[440] *Ibid.*, p. 35.

prolifération chaotique de la production amenait les artistes conceptuels à la dématérialisation de l'œuvre d'art, elle suscite chez les artistes de la postproduction des stratégies de mixage et de combinaisons de produits. La surproduction n'est plus vécue comme un problème, mais comme un écosystème culturel. »[441] Dans ce contexte, l'artiste est un producteur de cinéma. C'est lui qui réunit les différents acteurs de l'œuvre et les circonstances propices pour qu'une œuvre jaillisse. Il agence.

L'artiste-éditeur est un méta-auteur : « L'éditeur crée donc un discours, par le biais des auteurs qu'il choisit de faire intervenir dans le cadre qu'il a créé. Il est en ce sens un méta-auteur. La dimension créative de l'activité d'édition se situe ici dans une série de choix par lesquels se construit un discours qui n'est pas composé de mots, mais des discours des autres »[442]. Lui aussi s'approprie, colle, remixe, met bout à bout, agence, du contenu qui n'est pas forcément de lui. Il est un méta-auteur. Ses œuvres utilisent « les mécanismes d'appropriation qui remettent en question la notion d'auteur, et font de l'artiste éditeur un méta-auteur. » Le méta-auteur met en place un environnement propice pour que des agents y évoluent et génèrent des œuvres. Ainsi le méta-auteur partage-t-il la paternité de ses œuvres car il est celui qui a écrit le script et le programme de l'œuvre, mais pas forcément celui qui a réalisé l'œuvre elle-même. Tout comme un DJ est le méta-auteur d'un mix : sans avoir réalisé les morceaux de musique qu'il joue – il reste l'auteur du mix –, l'artiste-éditeur n'est pas celui qui a produit le contenu des livres qu'il publie, mais il reste l'auteur de son entreprise d'édition. Le méta-auteur partage donc avec les auteurs extérieurs la paternité de sa création.

En cela, l'artiste-éditeur rejoint d'autres figures d'artistes méta-auteurs comme celle de l'artiste-curateur : « [l]e curateur devient un méta-auteur de l'exposition, il n'est pas l'auteur des œuvres mais il peut revendiquer comme œuvre de l'esprit l'élaboration de l'exposition. »[443] La similarité de l'éditeur et du curateur est soulignée par Antoine Lefebvre : « Comme le curateur, qui est auteur de son exposition mais pas des œuvres, l'éditeur est auteur de sa ligne éditoriale, mais pas nécessairement des livres publiés. »[444] L'éditeur et curateur indépendant Théophile Calot incarne ces liens : « sous l'égide de sa maison d'édition Theophile's Papers, [Théophile Calot] pense son rôle d'éditeur comme celui d'un commissaire : son travail questionne notre rapport au livre ainsi que la présentation du livre à un public. »[445]

---

[441] *Ibid.*, p. 38-40.
[442] Antoine LEFEBVRE, *Portrait de l'artiste en éditeur, L'édition comme pratique artistique alternative*, *op. cit.*, p. 27.
[443] Frédéric VINCENT, *L'artiste-curateur. Entre création, diffusion, dispositif et lieux*, Paris, France, Université Panthéon-Sorbonne, 2016, p. 427.
[444] Antoine LEFEBVRE, *Portrait de l'artiste en éditeur, L'édition comme pratique artistique alternative*, *op. cit.*, p. 27.
[445] Alex CHEVALIER, « Exposition Copies à la galerie Eric Mouchet », *Point contemporain Agenda*, 2018, URL complète en biblio.

Le trait commun à ces méta-auteurs est le fait qu'ils produisent un art allographique[446]. Ainsi, lorsqu'un artiste-curateur produit une exposition et qu'un artiste-éditeur produit un livre, il implémente l'œuvre mais ne la réalise pas[447]. Ce qui fait œuvre dans leurs travaux se situe donc toujours ailleurs, dans les liens invisibles qu'ils tissent entre les œuvres qu'ils réunissent. Dans l'œuvre des méta-auteurs le processus de fabrication des artefacts n'importe pas : « [c]e qui est nécessaire [pour identifier si une œuvre est allographique, c'est de repérer si celle-ci est] indépendante de l'histoire de sa production »[448]. En cela, l'artiste-éditeur et l'artiste-curateur poursuivent la critique opérée par les avant-gardes sur la question de la technique appliquée en art. « Depuis Manet, le reproche adressé à l'art d'avant-garde par un public habitué aux critères traditionnels d'appréciation des œuvres d'art (le métier, le temps passé au travail, l'histoire représentée, etc.) est toujours le même : "mon fils de cinq ans pourrait en faire autant". Les artistes d'avant-garde eux-mêmes, en rejetant les enseignements académiques, en s'inspirant des "œuvres d'art nègre", comme on disait au début du XXème siècle, de l'art folklorique, des dessins d'enfants et de fous, ont prêté eux-mêmes le flanc à cette critique. Provoquer le hasard comme méthode de composition (Arp), utiliser des machines à produire des images comme l'appareil photographique (Man Ray), ou encore, dans le cas extrême de Duchamp, se contenter de poser sa signature ou un titre sur un objet acheté dans un grand magasin, furent autant de gestes d'artistes adressés contre l'habileté, contre le métier, bref, contre la technique. »[449] Une critique qui a abouti au mouvement symbolique de cette philosophie : l'art conceptuel. Les artistes conceptuels comme « Lawrence Weiner, Sol LeWitt, ou Robert Filliou, avec son "principe d'équivalence" — bien fait, mal fait, pas fait — remirent en doute l'importance de la réalisation d'une pièce par l'artiste et l'importance de la qualité de l'exécution. »[450] Avec ce courant artistique, l'œuvre d'art n'a même pas besoin d'exister physiquement, abolissant ainsi toute question technique. Selon moi, il en est presque devenu vulgaire de présenter une œuvre par son aspect technique : « Ce rejet découlait d'une éthique de l'économie, au sens où faire un objet (ce qu'on attend généralement des artistes) était considéré par les conceptuels comme un problème, voire comme une vanité malsaine dans un monde déjà saturé d'objets inutiles. »[451] La dimension artistique est censée se situer uniquement dans la conceptualisation de l'œuvre : « On pourrait voir cette opposition féroce à la technique comme le renforcement de la dichotomie moderne entre conception et réalisation, la dimension artistique résidant entièrement dans la conception. »[452].

---

[446] « Cette expérience, renouvelée pour une exposition à Baltimore en 2014, montre que le dispositif de monstration de *LBF* est une œuvre allographique dont la partition peut-être rejouée en matérialisant à l'envi cette bibliothèque virtuelle ». Antoine LEFEBVRE, *Portrait de l'artiste en éditeur, L'édition comme pratique artistique alternative*, *op. cit.*, p. 59.
[447] Nelson GOODMAN, *L'art en théorie et en action*, *op. cit.*, p. 63.
[448] *Ibid.*, p. 58.
[449] Thomas GOLSENNE, « Les chaînes opératoires artistiques », *Techniques & Culture*, 2015, nº 64, pp. 18-31, p. 20.
[450] *Ibid.*
[451] *Ibid.*
[452] *Ibid.*

Avec cette conception hylémorphique de la réalisation d'artefacts héritée d'Aristote selon laquelle « produire, c'est informer, c'est-à-dire doter la matière d'une forme (une idée) »[453], l'étape de production « devient une action purement mécanique, totalement distincte de sa conception, qui suppose une connaissance scientifique *a priori* et rationnelle des lois physiques de la matière détachée de l'expérience de la fabrication même et de ses contingences. »[454] Cette conception laisse entendre que « [f]ace à l'outil, la matière est impuissante. La technique, dans le schéma hylémorphique, est l'auxiliaire de l'information : elle la facilite, elle est purement instrumentale. Elle n'ajoute rien au sens, elle ne fait que l'introduire en douceur dans la matière. »[455] Quand bien même ce schéma est daté, « il est toujours majoritaire dans l'esprit des historiens de l'art. »[456]

Si l'on suit ce raisonnement, l'étape d'impression des pièces que je réalise n'est pas un moment de création, mais un simple moment d'exécution. C'est d'ailleurs ce schéma qui gouverne dans le domaine de l'estampe notamment, et pour une grande partie, dans celui de l'utilisation de l'imprimerie en art contemporain. Pour un artiste, un photographe ou un designer, l'impression est souvent confiée à des professionnels. De la même manière, pour réaliser une estampe originale, l'artiste doit réaliser de sa propre main la matrice, mais peu importe qu'il imprime ou non lui-même cette matrice sur le support. Il m'arrive d'utiliser ainsi les techniques d'impression, c'est-à-dire simplement pour reproduire une image, un texte, un signe. C'est le cas par exemple de la session d'impression en sérigraphie du poster de l'édition d'*Exchange Program #1 — ExposerPublier / David Flaugher* durant laquelle, Caroline, Benoit et moi-même avons tiré 100 exemplaires de l'édition identiques. C'est le cas également lorsque je travaille en tant que sérigraphe et que je suis dans la position de l'exécutant qui réalise une commande : je suis payé pour rendre concret ce qui se trouve jusqu'ici sur l'écran d'un ordinateur. L'appréciation de mon travail se porte alors sur ma réussite à restituer le plus fidèlement possible l'idée de mon client. Dans ces configurations de la création, la matière est soumise à l'idée.

Ainsi, bien que l'artiste-éditeur et l'artiste-curateur partagent avec l'artiste-imprimeur le même attachement à l'*artist-run culture*, ce dernier prend à contre-pied les processus créatif des deux premiers. À l'instar de Richard Sennett[457] et d'Hugues Jacquet[458], l'artiste-imprimeur pense « que le faire est aussi un mode de pensée. »[459] La mise en forme, le passage à l'impression, n'est jamais une domination de la matière passive par l'artiste. Il est toujours question d'une lutte, d'une négociation, avec elle : « [e]nvisager que les rôles du créateur et de la matière puissent se conjuguer fait entrevoir un pouvoir

---

[453] *Ibid.*, p. 21.
[454] *Ibid.*, p. 23.
[455] *Ibid.*, p. 21.
[456] *Ibid.*
[457] Richard SENNETT, *Ce que sait la main: la culture de l'artisanat*, Pierre-Emmanuel DAUZAT (trad.), Paris, France, Albin Michel, 2009.
[458] Hugues JACQUET et Pierre MACLOUF, *L'intelligence de la main: l'artisanat d'excellence à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, France, L'Harmattan, 2012.
[459] Claire DAVRIL, « Réfléchir par la matière en design. Normal Studio, Martin Szekely, Konstantin Grcic. », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2014, nº 18, pp. 51-65, p. 52.

de réflexion créative au carré, ouvre la créativité, démultiplie les "pensables possibles". Commencer par la matière, c'est partir du tangible. C'est en tout cas sortir de soi : partir du monde et non pas partir de l'imaginaire. La pensée créative ne se situe pas *ex nihilo* […] mais dans l'orchestration du concret. »[460]

S'il défend une telle position, c'est parce que la réalisation d'une œuvre pour l'artiste-imprimeur n'est pas une étape d'exécution. Pour l'artiste-imprimeur, produire un artefact, c'est se trouver en confrontation directe avec le réel à une époque où le travail est numérisé ou fragmenté, de telle sorte que le travailleur ne sait même plus sur quel produit final il travaille. Engager un travail manuel, c'est retrouver un rapport avec la réalité. Retrouver un sens. S'engager à nouveau dans un processus de production d'artefact n'est plus une servitude. Au contraire, mettre les mains dans l'encre est apprécié de l'artiste-imprimeur, c'est un « amateur » – j'emploie ici, à nouveau, le mot « amateur » au sens développé par Bernard Stiegler[461]. Même la routine est célébrée : « Dans la tradition […], la routine était perçue comme abrutissante : à faire sans cesse la même chose, l'individu s'étiolerait mentalement. [Sennett] montre au contraire que l'acquisition de compétences manuelles spécialisées à travers la répétition des mêmes gestes fait émerger des formes de compréhension mentale. »[462] Lorsque je m'attelle à la production d'une œuvre, je profite de la sérendipité qui m'est offerte – ce que Richard Sennett définit comme les « sauts intuitifs »[463]. Dans cette configuration, l'écart entre l'idée et sa réalisation est valorisée. L'étape d'impression est alors bien une étape de création, de recherche, d'expérimentation, ou le projet peut évoluer, changer, se transformer. L'étape d'exécution n'est pas transparente. Au contraire, elle fait sens. L'artiste-imprimeur est donc un artiste qui considère que la création n'est pas seulement une *cosa mentale,* mais aussi une recherche dans le concret. Être artiste-imprimeur, c'est penser que : « la forme de l'œuvre d'art résulte plus d'un compromis ou d'une alliance entre l'artiste et son matériau, que d'une lutte ou d'une domination. Quant à la technique, loin d'être seulement instrumentale, elle entraîne l'artiste sur des chemins qu'il ne contrôle pas tout à fait. »[464] L'artiste-imprimeur n'est donc pas un « méta-auteur » mais un *craftman*[465] qui pratique son art en « autoproduction »[466]. Si définir l'artiste-imprimeur comme un craftman après ce développement peut

---

[460] *Ibid*., p. 65.
[461] ISSY TV, *"Vers une politique des amateurs?*, *op. cit.* Bernard STIEGLER, « Amateur », *op. cit.*
[462] Anne JOURDAIN, « Ce que sait la main. A propos de Richard Sennett, Ce que sait la main. La culture de l'artisanat », *Sociologie*, 2011.
[463] *Ibid.* « Ces sauts de l'imagination, qui témoignent de la réflexion menée dans le cadre d'un travail technique, ne sont possibles que parce que l'artisan est doté d'une « conscience matérielle », c'est-à-dire d'une conscience de son aptitude à modifier les choses. L'intuition à l'origine de l'acte de création naît alors de la frustration : « Dans la technique du métier, le sentiment du possible s'enracine dans la frustration née des limites d'un outil ou provoquée par ses possibilités inexplorées. » (p. 286) Suite à ce sentiment, quatre séquences composent le saut intuitif : le reformatage (l'artisan cherche s'il peut changer l'usage d'un outil ou d'une pratique), l'adjacence (il compare deux domaines dissemblables), la surprise (il découvre qu'une chose diffère de ce qu'il imaginait) et la gravité (il prend conscience du fait que tous les problèmes ne sont pas résolus par son saut imaginatif). »
[464] Thomas GOLSENNE, « Les chaînes opératoires artistiques », *op. cit.*, p. 21.
[465] Ingrid LUQUET-GAD, « Craft », *Zérodeux, Revue d'art contemporain*, 2018, nº 86.
[466] ECOLE D'ART ET DE DESIGN DE REIMS, *Colloque Autoproduction — Conférence de Catherine Geel* [Image], Reims, France, Ecole d'Art et de Design de Reims, 2011, URL complète en biblio.

sembler évident, il faut mesurer le chemin parcouru : cinquante ans plus tôt McLuhan affirmait sans détour que l'imprimerie est l'archétype de tout les processus de mécanisation[467].

[Figure 83] ExposerPublier, *Pratiques Documentées #1*, 2017, workshop, photographie documentaire, session d'impression à l'atelier de sérigraphie, Haute École des Arts du Rhin, ExposerPublier

De fait, l'œuvre de l'artiste-imprimeur engage donc un certain retour à la matérialité, ce qui l'associe à la dynamique actuelle de rematérialisation de l'art : « [i]l semble aujourd'hui que la présence et plus encore, la matérialité de l'œuvre, retrouvent une importance toute primordiale. En témoigne le nombre important d'expositions ayant eu lieu, ne serait-ce qu'en France, durant la période de constitution de ce numéro, qui reprennent cette question dès leur titre, comme pour y insister : Wilfrid Almendra, « Matériologique » (26 mars – 4 mai 2013, Fondation d'entreprise Ricard, Paris) ; Paul Pouvreau, « Matières premières » (8 février – 26 juin 2013, CRAC Languedoc-Roussillon, Sète), « Matière visible » (24 mai – 29 juin 2013, Galerie LWS, Paris) ; Rudy Ricciotti, « Matérialités » (10 avril – 15 septembre 2013, Cité de l'architecture et du Patrimoine, Paris) ; « La vie matérielle » (6 septembre – 2 novembre 2013, Fondation d'entreprise Ricard, Paris). »[468] À cette liste d'exposition, j'ajouterai la publication, la même année 2013 d'un livre de Joshua Simon, *Neomaterialism*[469]. Une

[467] Marshall MCLUHAN, *Pour comprendre les médias: les prolongements technologiques de l'homme*, Jean PARE (trad.), Paris, France, Points, 2013, p. 199.
[468] Anaël MARION et Nathalie DESMET, « Éditorial », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2014, nº 18, pp. 5-7, p. 5.
[469] Joshua SIMON, *Neomaterialism*, Berlin, Allemagne, Sternberg Press, 2013.

caractéristique qui n'a pas échappé à Nicolas Bourriaud : « [l]orsque des pans entiers de notre existence basculent dans l'abstraction par l'effet du changement d'échelle de la mondialisation, lorsque des fonctions basiques de notre vie quotidienne se voient peu à peu transformées en produits de consommation […], il apparaît fort logique que les artistes cherchent à *rematérialiser* ces fonctions et ces processus, et rendre un corps à ce qui se dérobe à nos yeux. »[470]

Selon moi, l'actualité de la rematérialisation est à associer à la notion de « *post-digital Art* » ou d'art post-Internet. Ces termes désignent une nouvelle génération d'artistes « nés dans les années quatre-vingt et marqués par l'influence d'Internet lors de leur formation artistique dans les années deux mille. »[471] Pour définir les traits caractéristiques de l'art post-Internet, le plus aisé est de le comparer à l'art numérique qui le précède. Lorsque ce dernier éclot, dans les années 1990, Internet était alors en pleine expansion et représentait « un objet de découverte, aux possibilités illimitées, que ces artistes [exploitaient] à la fois comme un outil de création accessible à tous en réseau et comme un outil de résistance de par son immatérialité et ses caractéristiques virtuelles, en théorie non réifiables, face à la prépondérance du marché de l'art. Il s'agissait d'exploiter un nouveau "site spécifique" sur lequel un art "épuré" pouvait être réalisé. »[472] À ceux-là, on oppose, parfois trop rapidement ceux de l'art dit *post-digital*, qui « émerge plus d'une génération plus tard, chez des artistes membres de réseaux sociaux, dont la dépendance aux moteurs de recherche est maintenant irréversible, avec un Macbook pour atelier et un smartphone à proximité. Ces artistes rejettent la notion d'art *site-specific* pour revendiquer au contraire une multiplicité de sites dans lesquels viennent circuler leurs œuvres, en un éternel va-et-vient entre réalité et virtualité, sur et hors Internet. »[473]

L'artiste Gregory Chatonsky relativise cette opposition binaire entre l'art numérique et l'art post-Internet : « [o]n dit parfois du *post-digital* qu'il matérialise Internet. L'art numérique pourrait aisément répliquer "Mais moi aussi et depuis plus longtemps que vous ! "»[474]. Cependant, l'artiste français pose le même constat : « on sent bien, confusément d'abord, que sa matérialité [au *post-digital*] est d'une autre qualité tant esthétique que conceptuelle »[475]. Avant de conclure sur le fait que « ces deux positions ne s'opposent pas, elles sont des polarités, tout comme l'art numérique et l'art *post-digital* ne désignent aucunement deux catégories artistiques séparés, mais des polarités, les œuvres sont souvent entre les deux dans une tension. »[476] Bien que, dans un autre article, il explique que l'art numérique n'est plus aujourd'hui qu'une démonstration technique loin d'opérer une quelconque critique : « [d]ans le domaine artistique, le post-Internet signe la disparition de l'art numérique. Et si ce dernier ne disparaît

[470] Nicolas BOURRIAUD, *Postproduction*, *op. cit.*, p. 26.
[471] Benoit LAMY DE LA CHAPELLE, « De l'art « post-Internet » », *Zérodeux, Revue d'art contemporain*, 2014, nº 70, pp. 25-35.
[472] *Ibid.*
[473] *Ibid.*
[474] Gregory CHATONSKY, « Entre matérialisation numérique et matérialité *post-digitale* », 2015, URL complète en biblio.
[475] *Ibid.*
[476] *Ibid.*

pas complètement, tout du moins il retourne à son caractère spectaculaire et naïf, à des festivals et des animations socioculturelles, laissant au post-Internet la production d'une intelligence sensible capable de retourner sur ses conditions de possibilité. »[477]

Ce qui nous intéresse tout particulièrement chez cette génération d'artistes – dont je fais partie, étant né en 1989 –, c'est que ces derniers « considèrent acquis le principe de rematérialisation d'un monde qui se pense pourtant immatériel (dématérialisation des transactions financières, de la communication, de l'information, des rapports humains, travail immatériel au sein d'une société de services où la production est majoritairement automatisée, etc.) puisque cette dématérialisation globale génère de nouveaux rapports physiques et psychologiques avec la production / consommation de biens matériels. »[478] Comment donner tort à Benoit Lamy de la Chapelle devant une exposition d'un artiste de cette génération comme Parker Ito ou David Douard ? Chez eux, la matérialité a toute sa place.

[Figure 84] Parker Ito, *A Lil Taste of Cheeto in the Night*, 2015, vue de l'exposition, Château Shatto, Evan Moffitt

[477] Gregory CHATONSKY, « Post-Internet: époque, ontologie et stylistique », 2015, URL complète en biblio.
[478] Benoit LAMY DE LA CHAPELLE, « De l'art « post-Internet » », *op. cit.*

[Figure 85] David Douard, *Mo'Swallow*, 2014, vue de l'exposition, Palais de Tokyo, Aurélien Mole

Ce rapport retrouvé à la matière s'explique notamment du fait que les *digital natives* sont nés avec Internet. La frontière entre monde réel et monde virtuel n'est plus aussi marquée pour ces artistes : « [l]'écran n'est plus pour eux un portail sur un autre monde, mais un objet ancré dans le nôtre. »[479]. Logiquement, ils sont « moins fascinés par le cyberespace et ses vertiges technologiques »[480] que la génération qui les précède et qui, elle, a connu un monde sans connexion. Ainsi, David Douard affirme : « Internet, c'est aussi important pour moi que de tailler dans du bois, aussi important que n'importe quel autre médium. C'est un outil comme un autre. »[481] Plus loin, l'artiste poursuit : « [j]e déambule sur les sites Internet comme les artistes Dada ou les Nouveaux Réalistes déambulaient dans les rues. J'essaye de fixer la masse d'informations que je recueille, de la manipuler autant qu'elle nous manipule. J'insuffle le flux d'Internet à des objets morts […] Internet vient hanter l'objet. Je suis, en ce sens, proche des animistes. »[482] La différence entre les deux générations est résumée ainsi par l'artiste américaine Petra Cortright : « [l]a génération du *Net-Art* était politique, critique, cynique. Nous avons une attitude plus romantique, positive, joueuse. »[483]

[479] Roxana AZIMI, « L'art numérique reprend pied dans le réel », *Le Monde*, 2015, URL complète en biblio.
[480] *Ibid.*
[481] *Ibid.*
[482] *Ibid.*
[483] *Ibid.*

Il est impossible de déterminer l'art post-Internet par la matérialité des œuvres qui le composent. Tout juste peut-on présenter un spectre de tendances, pointer des polarités. Il y a d'un côté, l'exposition *Co-Workers* dont le commissariat a été assuré par le collectif DIS au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Cette polarité du *post-digital* est caractérisée par un environnement propre, voire clinique, l'univers que cherchait à convoquer le collectif étant justement celui des aéroports, des centres commerciaux et des espaces de *co-working*. Le spectateur de cette exposition évoluait ainsi dans un white-cube aseptisé, traversant des salles dignes d'une boutique Apple ou de serveurs Google. Les motifs de cette polarité du *post-digital* : des étagères en métal sur roulettes, des impressions sur aluminium, des écrans.

[Figure 86] DIS, *This Island (KEN)*, installation hybride entre cuisine et salle de bains, 2015, vue d'exposition, *Co-Workers, Le réseau comme artiste*, Musée d'art moderne de la ville de Paris

De l'autre côté du spectre de la matérialité des œuvres post-Internet, on trouve une « dystopie technique ». Comme Petra Cortright le souligne bien, cette génération a quelque chose de « romantique », et l'on connaît l'attrait des romantiques pour les ruines. Or une des différences majeures entre la génération de l'art numérique et la génération du post-Internet tient précisément à cet attrait pour les ruines. Là où les artistes du numérique mettent en place des technologies efficientes dans leurs œuvres – je pense par exemple aux œuvres d'un artiste comme Samuel Bianchini qui utilisent un *hardware* sophistiqué et toujours en état de marche comme notamment *Valeurs Croisées* –, les artistes du post-Internet utilisent, eux, des outils cassés, brisés, désactivés – je pense ici notamment à l'œuvre

Skinny Dip Unscensory de Laura Gozlan qui se compose, entre autres, de deux panneaux de cire incrustés de débris d'écrans à cristaux liquides.

[Figure 87] Laura Gozlan, *Skinny Dip Unscensory*, 2015, installation, boucle vidéo 20', débris d'écrans à cristaux liquides, cire, verres, bois, chaînes, miroir, résine, dimensions variables, vue d'exposition *Au-delà de l'image (II)*, galerie Escougnou-Cetraro

Le motif récurrent de l'écran brisé et des ruines technologiques dans les œuvres du *post-digital* nous ramène à la froide matérialité des machines qui nous entourent : « [d]ans l'art numérique, les interfaces d'entrée et de sortie, par exemple le clavier et l'écran, sont fonctionnelles. On peut pianoter sur le clavier et on peut voir le résultat sur un écran. C'est pourquoi dans ces formes de création il y a tant d'ordinateurs, tant d'écrans, de projections sous une forme standard, accrochés sur les murs. Mais dans le *post-digital*, ces interfaces deviennent souvent des formes dont on ne peut plus se servir et qui sortent ainsi de leur matérialité quotidienne. On y réinvente tout, les écrans sont déconstruits, les projections sont fracturées par des objets et des miroirs, etc. Pour la première fois, nous voyons cet écran parce qu'il n'y a plus rien à voir dedans. La défonctionnalisation ramène la matière dans son autonomie. »[484] Ce rapport dystopique et romantique aux nouvelles technologies caractéristique de cette

[484] Gregory CHATONSKY, « Entre matérialisation numérique et matérialité *post-digitale* », *op. cit.*

génération d'artistes manifeste le « désespoir festif [qui] traverse le *post-digital* »[485]. La rematérialisation est donc ici un effet collatéral d'un certain esprit du temps.

Selon Gregory Chatonsky, il se dessine là deux rapports à la matière : d'un côté la matérialisation, et de l'autre, la matérialité. « La matérialisation consiste à utiliser une matière en vue de donner forme à une abstraction. […] La matérialisation instrumentalise la matière sous l'autorité d'une entreprise conceptuelle. […] La matérialisation permet de définir l'art numérique en le remettant dans le débat classique de la relation entre forme artistique et idéalité. L'art numérique est classique au sens où la forme est au service d'une idée. La matérialité du *post-digital* est toute différente. Elle consiste à envisager la matière comme déjà donnée. [Les pratiques artistiques du *post-digital*] fourmillent de la matière qui nous entoure et qui est déjà là : le monde tel qu'il est et tel qu'il va. Et s'il s'agit de réenchanter le monde avec le *post-ditigal*, c'est en dansant sur les ruines de notre monde, de nos aéroports, de nos zones commerciales, de tous ces non-lieux qui tissent notre époque. »[486]

Ces développements sur la question du *post-digital* résonnent de multiple manière avec la pratique de l'artiste-imprimeur. D'abord parce que la relation entre l'artiste du *Net-Art* et l'artiste post-Internet – entre l'instrumentalisation de la matière par l'artiste du Net-Art et le romantisme matériologique de l'artiste post-Internet –, fait écho à la question de la méta-auctorialité et de l'« amateurat » posée plus tôt. Une même trajectoire se dessine : celle d'un retour à une matérialité assumée de l'œuvre. De plus, la question des ruines abordée avec le *post-digital* rappelle la question de l'empreinte abordée avec la pratique de l'artiste-imprimeur. J'ai tout particulièrement développé cette question avec un projet réalisé à quatre mains avec Wilfried Vedrine. Ce projet consiste en une série de vingt-quatre gravures à l'eau forte représentant des codes QR[487] réalisées entre 2012 et 2013. Un site a été programmé spécifiquement pour ce projet afin d'héberger chaque page auxquels les codes QR renvoient. Sur ces pages sont chargées des photographies de cailloux sur fond blanc. J'ai présenté une première fois ce projet au cours de l'exposition *Regards* à la 80WSE gallery à New York, en juin 2013. J'ai présenté une seconde fois ce projet à l'exposition *Fill up my Wall* à la galerie-appartement Galerie92 à Paris, en juillet 2015.

[485] *Ibid.*
[486] *Ibid.*
[487] Un code QR est un code-barres dont le principe est de donner un accès direct à une page web. Des applications pour smartphones permettent de le scanner.

[Figure 88] Léo Coquet et Wilfried Vedrine, *Sans titre*, 2013, gravure à l'eau forte, cailloux, 80WSE gallery, Caroline Sebilleau

Traces de notre présent travaillées à partir d'une technique remontant à plusieurs siècles et conservée à destination du futur, ces gravures sont un carrefour temporel. Ce projet joue donc sur la notion d'anachronisme : il juxtapose une technologie récente, les codes QR (semblables à des empreintes digitales du réseau) et les smartphones, à une technique d'impression artisanale et manuelle, la gravure à l'eau forte – sans compter que les codes QR rappellent formellement des motifs vernaculaires de la culture sud-américaine d'avant la colonisation, rajoutant à l'esprit anachronique de ce projet. Enfin, encadrées dans des boîtes en plexiglass et présentées aux côtés de cailloux, le *display* de ce projet renvoie au musée d'archéologie. Ce projet entend ainsi mettre en récit un futur dystopique où ces gravures seraient redécouvertes dans le futur, sur le principe d'une archéologie du futur. Que ce soit en s'intéressant aux codes QR, qui seront bientôt supplantés par la réalité augmentée et que nos téléphones ne pourront plus scanner – ramenant ainsi ces portails à de vulgaires signes tombés en ruines – ou en présentant des cailloux qui apparaissent tel le résidu du long processus d'érosion, ce projet décrit un monde dont la destinée n'est autre que la ruine. Il garde l'empreinte de futures ruines. Ces gravures sont les reliques d'un futur dépeuplé. Emancipés de leurs futurs inhabités, ces objets sont des champs de fiction laissés vacants à mon imagination, des stations désertiques. Ce projet démontre ainsi les liens entre empreintes, ruines, *post-digital* et impression, il démontre également combien leur champ lexical est similaire : traces, empreintes, marques, ruines, résidus.

Le défonctionnalisation à l'œuvre chez certains artistes du *post-digital* fait écho à cette série de gravures et plus généralement au travail de l'artiste-imprimeur, ce qui apparaîtra de manière d'autant plus explicite lorsque nous développerons sur les notions d'« *imprint-bending* » et de « braconnage » dans le chapitre suivant. Pour autant, l'artiste-imprimeur n'est pas un artiste du *post-digital*. En effet, bien qu'il intègre lui aussi les nouvelles technologies à une pratique décomplexée et rematérialisée, l'artiste-imprimeur reste attaché à la notion de présence. Dans les œuvres de Wade Guyton, dans *Just in Time, or a Short History of Production* de Xavier Antin ou dans le projet autour des codes QR que j'ai développé avec Wilfried Vedrine, on retrouve la même importance pour la trace, pour l'empreinte, pour la marque, qui laisse deviner une présence humaine, qui laisse imaginer en creux un corps au travail.

Ainsi, l'œuvre de l'artiste-imprimeur fait état d'une anthropologie *post-digital :* une étude du corps humain et de sa présence à l'ère du *post-digital*. Ceci passe notamment par l'exposition et l'exploration des limites du corps face aux machines, dont fait notamment état l'œuvre de Wade Guyton : ce dernier mettant effectivement en scène une lutte de son corps contre les limites de sa machine pour produire des impressions toujours plus monumentales afin de rivaliser avec les espaces d'exposition des institutions qui l'invitent. Le corps au travail était tout aussi essentiel à l'œuvre de Xavier Antin, que ce soit dans le processus ou dans les images reproduites. Et c'est enfin le cas des gravures à l'eau forte des codes QR, dont le principe repose sur l'absurdité de l'effort mis en œuvre pour reproduire ces signes que laissent présager les traces résiduelles du processus lorsqu'on s'approche des gravures.

L'artiste-imprimeur bricole des œuvres d'art avec son corps, et cette dimension est palpable dans son œuvre, les traces du processus sont ostensiblement exposées. À la différence des artefacts produits par l'artiste du post-Internet, l'artiste-imprimeur renoue avec une dimension physique, tactile de l'œuvre. D'où la proposition ici d'anthropologie du *post-digital* qui étudie la place du corps de l'artiste dans l'environnement numérique. Ainsi, là où l'exposition *Co-workers* était à dessein froide et impersonnelle, matérialisant le réseau, l'œuvre de l'artiste-imprimeur ouvre-t-elle au contraire sur des formes habitées et à échelle humaine. Pour conclure, nous dirons que, du point de vue de l'artiste-imprimeur, le numérique est perçu comme un environnement hermétique qui ne s'anime que par le fourmillement de pratiques vivantes qui s'y implémentent. C'est pourquoi, avec sa pratique artistique, l'artiste-imprimeur recentre l'attention sur ces dernières plutôt que sur le réseau lui-même.

Avec les développements de ce dernier sous-chapitre, s'affirme ainsi une tendance au sujet de la pratique de l'artiste-imprimeur : celle-ci dépasse la condition post-numérique. Je propose pour définir cette tendance, d'inventer un nouveau concept qui permettrait de mettre le doigt sur l'attitude singulière de l'artiste-imprimeur vis-à-vis du numérique en remplaçant le préfixe « post- » de « *post-digital* », un

préfixe qui signifie la victoire du numérique[488], par le préfixe « exo- », un préfixe qui désigne l'extériorité (comme un exosquelette). Si je souligne ainsi l'extériorité, c'est parce que selon moi, la pratique de l'artiste-imprimeur est justement à contre-courant, alternative, externe à la question du numérique. C'est une pratique qui se tient à l'extérieur du flux. Autrement dit, l'artiste-imprimeur est un artiste de l'« *exo-digital* » car il choisit d'opérer au dehors du numérique pour mieux le questionner, l'interroger et le déconstruire.

Après ce chapitre qui nous aura notamment permis de situer la figure de l'artiste-imprimeur vis-à-vis de ses pairs, de délimiter le domaine artistique au sein duquel l'artiste-imprimeur évolue, l'art imprimé, et de conceptualiser la production de ce dernier, le « *printwork* », nous nous intéresserons plus en détail dans le prochain chapitre aux stratégies d'appropriation et de perturbation que met en place l'artiste-imprimeur dans ses processus de travail. Au contact d'une étude de la notion de bricolage, nous démontrerons que les savoir-faire hybrides et personnels développés par l'artiste-imprimeur participent à introduire une part toujours plus importante de matérialité vivante dans les œuvres conçues avec des outils des nouvelles technologies. Nous comprendrons ainsi pourquoi l'artiste-imprimeur ne cherche pas à exceller techniquement et pourquoi ses œuvres ne brillent pas nécessairement par leur facture ou leurs aspects techniques, alors même qu'il continue à produire des artefacts.

[488] Gregory CHATONSKY, « Post-Internet: époque, ontologie et stylistique », *op. cit.* « Le préfixe "post" pourrait faire penser à la mise en place d'un temps chronologique. Le post-Internet, ainsi entendu, venait après l'époque Internet. Mais, tout comme la postmodernité ne venait pas après la modernité et ne cessait de reprendre et de réinterpréter cette dernière, le post-Internet ne vient pas après Internet. Il n'en est pas la clôture, mais plutôt la "victoire". Il y aurait une première période où le digital et Internet étaient des technologies magiques parce que minoritaires. Une époque de découverte donc, où ce qui s'est intitulé l'art numérique avait des allures de concours Lépine et de cirque Barnum. Le post-Internet, c'est une fois que la domination d'Internet a été actée, une fois que le réseau est devenu commun et constitue le flux de nos existences. Le paradoxe de cette "victoire", c'est qu'en infiltrant sur plusieurs niveaux nos existences, Internet devient pour ainsi dire inapparent. »

II. LES STRATEGIES DE LA « BRICOLOGIE »

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, bien qu'ils restent attachés à la question de la pression et de l'empreinte, les artistes-imprimeurs ne se reconnaissent plus dans le domaine de l'estampe, si bien qu'ils s'affranchissent de ses règles. Ils intègrent à leur pratique artistique des machines industrielles qui n'était pas traditionnellement reconnues dans le champ artistique. La pertinence de cette démarche provient du fait que ces artistes développent des protocoles alternatifs sur ces machines, qu'ils détournent les usages préétablis des machines qu'ils emploient, qu'ils contournent les consignes et qu'ils expérimentent hors des sentiers battus. Cette propension à développer des solutions alternatives et autres bifurcations, correspond à une volonté bien précise : celle de mettre en place des chaînes opératoires artistiques personnelles et uniques. Par conséquent, la pratique d'un artiste-imprimeur est toujours celle d'un autodidacte. Non pas au sens où les artistes-imprimeurs ont forcément appris la sérigraphie, la gravure ou n'importe quelle autre technique d'impression traditionnelle qu'ils utilisent par eux-mêmes, mais au sens où, à l'intérieur des processus définis par les techniques et les machines qu'ils emploient, ils ont chacun balisé leurs propres pratiques.

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à plusieurs de ces stratégies de détournement mises en place par des artistes-imprimeurs. Nous les rapprocherons de la métaphore du bricolage telle que l'a convoquée Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée Sauvage*[489], et du concept de « bricologie » tel que Thomas Golsenne (historien de l'art et enseignant), Burkard Blümlein et Sarah Tritz (artistes et enseignants) l'ont énoncé dans l'Unité de Recherche de l'École Nationale Supérieure d'Art de Nice du même nom qu'ils ont conduite sur deux ans, puis dans un numéro de la revue *Techniques & Culture* dédié à ce concept, ainsi qu'au cours de l'exposition, *Bricologie. La souris et le perroquet*, au centre d'art de la Villa Arson en 2015.

1. Appropriation d'objets trouvés

Le bricoleur, dans le langage courant, est une dénomination plutôt péjorative. Bricoler cela veut dire faire quelque chose maladroitement, sans avoir les bons outils et donc avec des résultats moyens. Le bricolage, c'est en général quelque chose d'instable : on bricole pour que cela tienne jusqu'à ce que l'on fasse de véritables travaux. Pourtant, le bricolage, il me semble, correspond précisément à ce que fait un artiste-imprimeur. Après le sous-chapitre précédent sur la notion d'amateur, nul doute que l'artiste-imprimeur est un artiste qui valorise des termes péjoratifs. Pour dépasser ce côté péjoratif,

[489] Claude LEVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, France, Pocket, 1962.

comme avec la question de l'amateur et la pensée de Bernard Stiegler, il nous faudra revenir à la pensée d'un philosophe.

La définition du bricoleur a été donné par Claude Lévi-Strauss en 1962 : « la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures »[490]. Mais cette définition n'est complète qu'une fois que Lévi-Strauss pose la figure opposée du bricoleur, l'ingénieur : là où le bricoleur pense « des projets et des idées non dans l'abstrait, mais dans le concret, à partir d'un stock d'objets trouvés constitué au fur et à mesure. L'ingénieur, lui, construit les objets nécessaires à la réalisation de son idée. »[491] Cette définition, impressionnante de par son actualité, explique un ensemble foisonnant de pratiques artistiques. Mais commençons par disséquer cette définition.

Claude Lévi-Strauss soulève ici deux concepts qui me sont chers. D'abord, le résidu. Comme le signale Lévi-Strauss, le bricoleur travaille non pas à partir d'outils conçus pour son projet, mais à partir de « résidus », de lambeaux, de cendres. Cela rejoint la pensée que nous avons développée dans le sous-chapitre consacré à la notion de « *restance* ». Le deuxième concept que soulève cette définition et qui croise un concept précédemment mis en lumière, c'est celui de l'hétérogénéité. Dans sa définition, Lévi-Strauss parle de « matériaux hétéroclites », Patrice Maniglier posant même ceci : « Le bricolage constitue « le modèle même d'une logique de l'hétéroclite »[492]. Cela rejoint le concept d'« *hétérochronie* » développé plus tôt.

Mais ce qui apparaît en premier lieu dans cette définition, c'est d'abord la question de l'appropriation. Un bricoleur, c'est celui qui se sert dans ce qu'il trouve. Cette définition fait écho au travail de Wade Guyton – j'en reviens une nouvelle fois à cet artiste, mais c'est que, selon moi, il est un modèle exemplaire d'artiste-imprimeur. Chez lui, les « moyens du bord » sont les imprimantes jet d'encre dont il disposait très vraisemblablement dès ses études à l'University of Tennessee puis au Hunter College[493] : « il était attiré par l'art qui reniait l'aspect manuel, et il faisait partie de la première génération d'étudiants en art dont on n'exigeait pas de savoir s'en servir. »[494] Autrement dit, Wade Guyton ne s'est pas forcément senti attiré par l'impression comme médium, mais il s'est approprié les outils de son environnement, ou du moins ceux dont il disposait à cette époque et qui étaient le plus

---

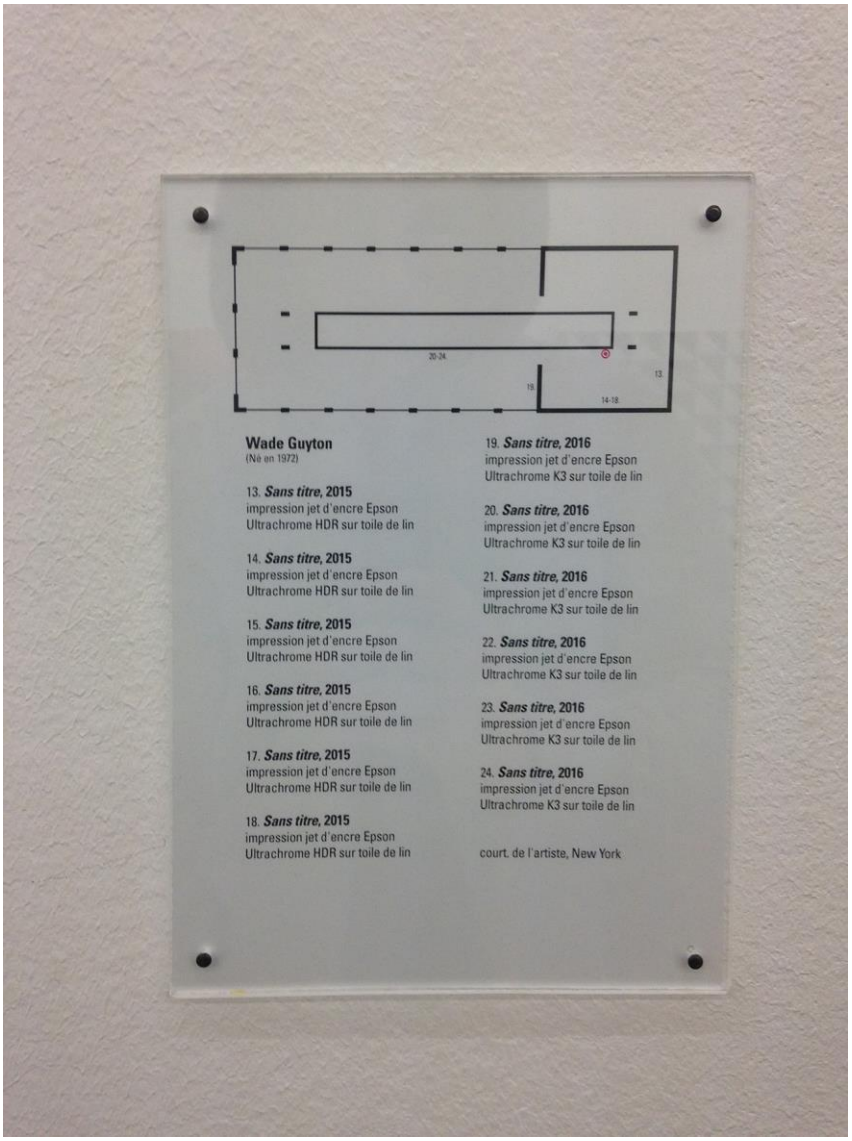
[490] *Ibid*., p. 31.
[491] Thomas GOLSENNE, « Bricologie. La souris et le perroquet », *op. cit*., p. 133.
[492] Patrice MANIGLIER, *Le vocabulaire de Lévi-Strauss*, Paris, France, Ellipses, 2002, p. 8.
[493] PETZEL GALLERY, « Biography of Wade Guyton », URL complète en biblio.
[494] Scott ROTHKOPF (dir.), COLLECTIF, *Wade Guyton*, *op. cit.* « *[T]he art he was drawn to largely disavowed the hand, and he was among the first generation of art students who weren't really required to make much use of theirs.* »

commodes pour créer et discuter de la circulation des images et des signes de son époque, sans avoir à passer par l'utilisation de sa main.

Dans ce contexte, les imprimantes jet d'encre sont donc « les résidus de constructions et de destructions antérieures » dont parle Claude Lévi-Strauss. Cela me rappelle ce que disait récemment Wade Guyton au sujet de ses machines dans un entretien accordé à Nicolas Trembley en 2016 avant son exposition personnelle au MAMCO Genève : « Mes imprimantes ont été conçues pour remplacer la photographie qu'on développait en chambre noire… une sorte d'opération commerciale hostile déguisée en progrès technologique et en amélioration de l'image. »[495] Soit, pour faire la synthèse entre Wade Guyton et Claude Lévi-Strauss, les imprimantes sont les résidus d'une « construction » commerciale « hostile » entraînant délibérément la « destruction » d'une pratique « antérieure ».

Selon moi, une des particularités de cet artiste tient au fait qu'il donne dans les descriptions de ses œuvres la marque et le modèle d'imprimante qu'il utilise. Ainsi, on peut lire sur le communiqué de presse de sa dernière exposition personnelle à sa galerie parisienne, la galerie Chantal Crousel, ceci : « [l]'imprimante est maintenant une Epson 9900, le modèle qui remplace la Epson 9600. L'encre est l'UltraChrome avec la technologie Vivid Magenta™ » ou sur les cartels de son exposition personnelle au MAMCO Genève : « impression jet d'encre Epson Ultrachrome HDR sur toile de lin » (cf. figure n°89 ci-après). Ces informations indiquent qu'il utilise du matériel impersonnel, commercial, industriel, qui n'appartient pas spécifiquement aux artistes et qu'il n'a pas développé lui-même. Elles ne sont normalement pas communiquées car elles désacralisent l'œuvre. Cette transparence n'est donc pas anodine, parce qu'elle dépersonnalise son œuvre.

[495] « MAMCO / Wade Guyton », URL complète en biblio.



[Figure 89] Wade Guyton, *Wade Guyton*, 2016, vue d'exposition, détail cartel, Musée d'art moderne et contemporain de Genève, Léo Coquet

Cette démarche, selon moi, relève précisément de la volonté de s'inscrire dans une démarche appropriationniste. Pour le démontrer, je la mettrais en perspective avec la *Pictures Generation*, mais aussi avec le concept de « technique *ready-made* ». Ce concept fait évidemment référence aux « *ready-made* » de Duchamp, et j'entends par lui définir un certain rapport à la technique. Selon André Breton, un *ready-made* est un « objet usuel promu à la dignité d'art par le simple choix de l'artiste. »[496] Le concept de « technique *ready-made* » entend désigne une technique usuelle destinée à une utilisation commerciale classique[497]. Tout comme les objets que Marcel Duchamp a transformés en œuvres d'art,

[496] André BRETON et Paul ÉLUARD, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, France, José Corti Éditions, 1991.
[497] Wade Guyton emploie des imprimantes qui, de par leur taille et leur prix, sont principalement utilisées par des professionnels. Peu de particuliers en disposent chez eux. Pour autant, ces outils sont relativement ordinaires aujourd'hui, on en trouve chez de nombreux reprographes ayant pignon sur rue.

les imprimantes qu'utilise Wade Guyton sont de vulgaires imprimantes usuelles jusqu'au moment où il les utilise pour produire des œuvres. D'autre part, ce concept désigne une certaine attitude vis-à-vis de la technique employée. Wade Guyton utilise toujours la génération d'imprimantes la plus récente. Autrement dit, il ne développe pas d'attachement particulier aux machines elles-mêmes : elles sont remplaçables. Il en va de même pour les ready-made de Marcel Duchamp, comme l'urinoir qui a été plusieurs fois répliqué. Poursuivant cette même logique, ce concept désigne également l'indétermination. Comme nous le disions plus tôt, il est vraisemblable que Wade Guyton n'ait pas choisi de travailler avec des imprimantes par affinité ou par choix, mais bien par défaut, comme si c'était elles qui s'étaient imposées à lui. En effet, il a d'abord trouvé en elles un moyen commode pour produire des formes. Selon Scott Rothkopf, curateur au Whitney Museum et curateur de l'exposition *Wade Guyton OS*, l'artiste américain a vraisemblablement choisi de travailler avec des imprimantes jet d'encre parce que celles-ci se trouvait à sa portée, tout simplement : « [Wade Guyton] utilise des imprimantes et des ordinateurs pour travailler non pas parce qu'il est fasciné par ces machines mais parce qu'elles font partie de sa vie quotidienne de façon inextricable. Ces artistes et leurs collègues critiques, dont je fais partie, sont membres de la première génération à avoir grandi avec une imprimante sur leur bureau »[498]. Là encore, cela rejoint le concept de « *ready-made* » établi par Marcel Duchamp puisque, selon lui, « aucun motif, aucune préférence ne doit présider aux choix du ready-made. […] C'est le ready-made qui choisit »[499].

De mon point de vue, ce que ce concept de « technique *ready-made* » dégage de plus important au sujet du travail de Wade Guyton, c'est la notion d'appropriation. Rappelons que cet artiste a étudié l'art au contact des figures de la *Pictures Generation*[500] qui le précèdent : l'exposition fondatrice de l'appropriationnisme, *Pictures*, est organisée par le critique Douglas Crimp à la galerie *Artists Space* en 1977[501] ; Wade Guyton naît en 1972[502]. Il a donc nécessairement assimilé très tôt la notion d'appropriation. Si bien que cette notion a vraisemblablement été celle au travers de laquelle les artistes de la génération de Wade Guyton ont bâti la figure de l'artiste : « ces artistes acceptent certaines idées venant de l'histoire de la Pictures Generation. Ils acceptent le fait que notre culture de l'image ne soit pas nécessairement une culture de l'original, et ils utilisent les pratiques d'appropriation comme point de départ, et non comme position majeure. »[503] Autrement dit, si à la fin des années 1970 la pratique de

---

[498] Scott ROTHKOPF (dir.), COLLECTIF, *Wade Guyton*, *op. cit.* « [Wade Guyton] *uses printers and computers to make his work not because he's fascinated by them* per se *but because they are an inextricable part of his daily life. […] These artists and their critical colleagues, myself among them, are all members of the first generation to have grown up with printers on their desktops* ».

[499] Francis COHEN, « Le ready-made : à quel titre ? », *Cahiers philosophiques*, 2012, n° 131, pp. 37-48.

[500] Dont font notamment partie Richard Prince, Sherrie Levine, Louise Lawler, Cindy Sherman, Barbara Kruger.

[501] Hélène TRESPEUCH, « Sherrie Levine : de l'appropriationnisme au simulationnisme », *Marges. Revue d'art contemporain*, 1 novembre 2013, n° 17, pp. 44-53, doi:10.4000/marges.127, p. 44.

[502] PETZEL GALLERY, « Biography of Wade Guyton », *op. cit.*

[503] Johanna BURTON, Jeffrey DEITCH, Scott ROTHKOPF et James MEYER, *Painting Factory: Abstraction After Warhol*, New York, Etats-Unis d'Amérique, Skira Rizzoli, 2012. « *These artists accept certain ideas coming out of the history of Pictures.*

l'appropriation par les artistes de la *Pictures Generation* reflétait « une critique des médias [et] *a fortiori* de l'unicité et de l'originalité de l'œuvre d'art »[504], vingt ans plus tard, cette pratique est devenue ordinaire, banale, pour le Wade Guyton étudiant au Hunter College de New York[505]. D'autant plus qu'à l'heure du copier/coller numérique, l'appropriation de contenus et les techniques d'assemblages sont devenues des pratiques quotidiennes, populaire, communes. Wade Guyton s'inscrit dans ce contexte. Par l'utilisation du scanner, de navigateur internet et de logiciels informatiques, son œuvre constitue une analyse de la circulation des images et des signes aujourd'hui. Cette partie-là du travail de l'artiste américain a déjà été longuement commentée. Selon moi, le concept de « technique *ready-made* » apporte une autre lecture de son travail d'appropriation. En faisant siennes les imprimantes jet d'encre de la marque Epson, Wade Guyton fait écho à la pratique d'un bricoleur.

Avant de refermer ce sous-chapitre, nous constaterons donc qu'un artiste comme Wade Guyton, qui cherche avant tout à ne rien faire de sa main, peut être paradoxalement considéré comme un bricoleur à partir de la définition de Claude Lévi-Strauss. Mais c'est avant tout une filiation avec ma pratique qui se dessine en creux avec ce sous-chapitre. À l'image de l'artiste new-yorkais, ma pratique artistique est le fruit d'une rencontre fortuite avec certains outils, et notamment ceux de la sérigraphie. Je suis pour la première fois entré dans un atelier de sérigraphie en 2009, au Centre Saint-Charles. Plus tard, j'ai travaillé dans l'atelier de l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Besançon. Puis j'ai travaillé dans l'atelier du Barney Building de la New York University, avant de m'installer depuis quelques années à l'Atelier pour la ypographie et l'estampe des Lilas. Ainsi, depuis bientôt dix ans, cette pratique ne m'a plus quitté. La genèse de ma pratique artistique est née de ma négociation avec ce dont je disposais lorsque j'ai commencé à devenir un artiste : un atelier de sérigraphie. Mon identité est donc un bricolage, une négociation avec l'existant, avec ce dont je dispose et la façon dont je réussis à agencer ces résidus.

2. « Braconnage » de techniques

La définition du bricoleur par Claude Lévi-Strauss conduit également à une autre pratique : celle de l'assemblage. En effet, non seulement un bricoleur s'approprie ce qu'il trouve mais, pour arriver à ses fins, il assemble ses trouvailles. C'est ainsi qu'il trouve des usages inédits à différents objets en les assemblant. Par exemple : une perceuse et du papier de verre assemblés deviennent une ponceuse électrique. Le bricoleur est un adepte des collages inédits. Ces assemblages astucieux et roublards détournent les usages établis des matériaux et des outils utilisés. Ainsi l'appropriation mène-t-elle à un assemblage d'une chaîne opératoire qui cherche autant à détourner qu'à court-circuiter.

They accept that our image culture isn't necessarily original, and they use appropriative gestures as a kind of baseline, not as a major statement. »

[504] Hélène TRESPEUCH, « Sherrie Levine », *op. cit.*, p. 45.

[505] PETZEL GALLERY, « Biography of Wade Guyton », *op. cit.*

Pour revenir sur le travail de Wade Guyton avant d'évoquer des réalisations personnelles ou d'autres artistes, il est évident que ce dernier ne se limite pas à une simple appropriation des techniques. Wade Guyton ne s'arrête pas au fait de recycler une « technique *ready-made* ». Il s'emploie ensuite à dynamiter les usages préétablis des machines qu'il s'approprie. S'il est vrai qu'il utilise des machines commerciales dans sa pratique artistique, il est tout aussi vrai qu'il développe à l'intérieur de ces dernières des usages uniques. Il a basé sa pratique artistique sur une utilisation délibérément erronée des imprimantes de bureau. La stratégie la plus connue qu'il ait mise au point consiste à plier une bande de toile en deux, puis à imprimer l'image en deux fois de sorte à doubler la laize maximale des imprimantes qu'il utilise. Ainsi, on peut voir sur l'image ci-dessous que deux bords de la toile qui est imprimée sont de couleur bleue. Il s'agit d'une bande de ruban adhésif bleu qui sert à maintenir la toile pliée en deux à mesure qu'elle est imprimée. Cette stratégie est devenue la signature de Wade Guyton : c'est grâce à cette dernière qu'il a paradoxalement établi un usage personnel d'un outil industriel.

[Figure 90] Photographie documentaire présentant Wade Guyton (à gauche) dans son studio examinant une impression en cours avant son exposition personnelle au Whitney Museum, 2012, John Karsten Moran

La puissance évocatrice de sa pratique de détournement m'évoque de nombreuses autres stratégies. J'en citerais quelques autres ici : évidemment, la pratique du piratage (au sens du verbe « *to hack* ») et plus précisément à la notion de *jailbreak* (soit « débridage » ou « déverrouillage »). Cette dernière fait référence à un processus permettant aux utilisateurs d'appareils tournant sous le système

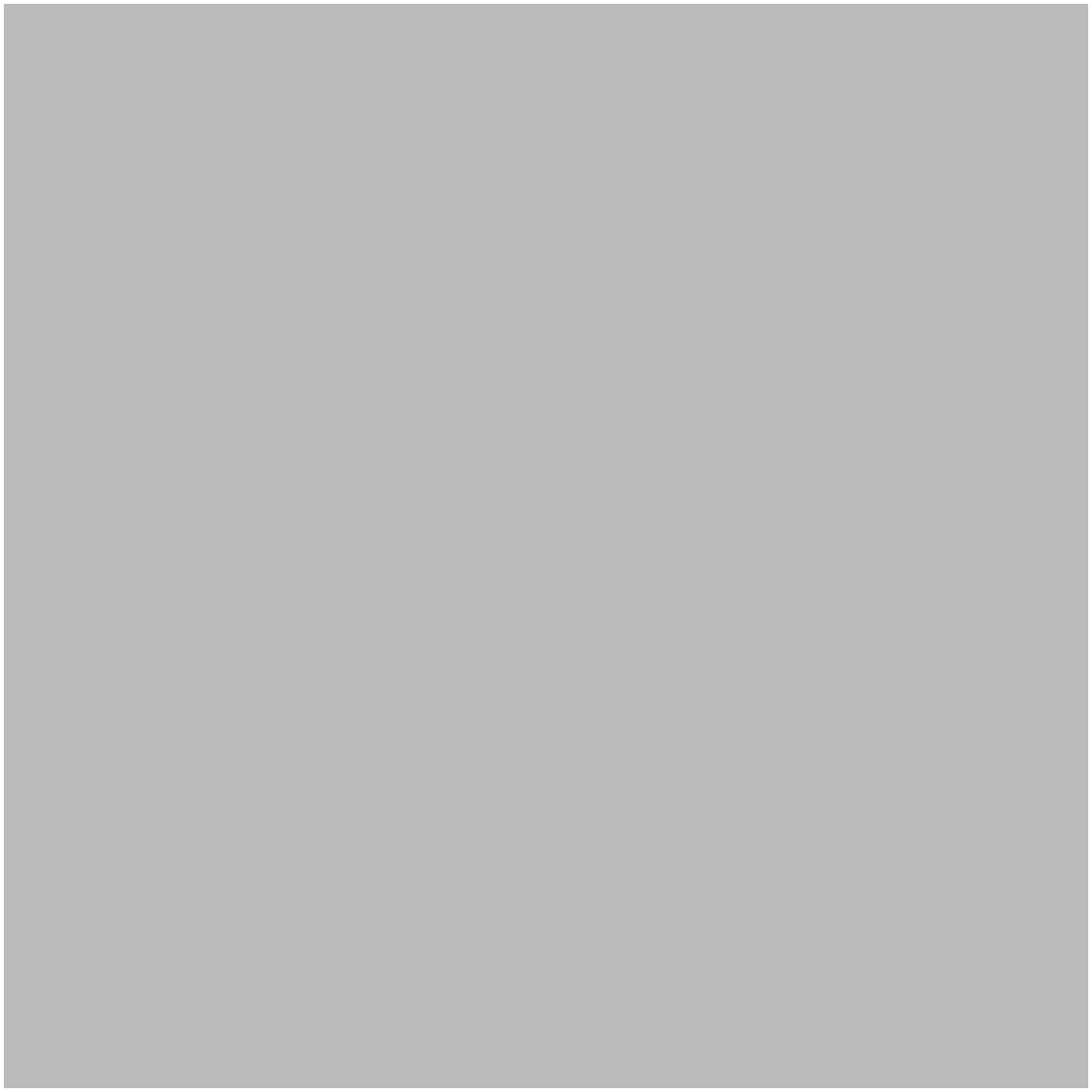
d'exploitation mobile d'Apple iOS (tels que l'iPad ou l'iPhone) d'obtenir un accès complet aux fonctionnalités du système d'exploitation, éliminant ainsi les restrictions et les sécurités posées par Apple – ceci permettant d'avoir accès gratuitement à toutes les contenus payants proposés par Apple. Le parallèle entre cette technique et celle de Wade Guyton est celui-ci : en cherchant à doubler la largeur des impressions que peuvent normalement produire ces machines, il double des entreprises comme Epson, de la même manière que les personnes ayant recours au *jailbreak* se défont des limites imposées délibérément par Apple.

Mais chez cet artiste, le bricolage sert avant tout à chercher le point de rupture de la machine, à ce qu'elle produise de l'erreur. Cela fait référence à la pratique du *circuit-bending*. Le *circuit-bending* (soit littéralement « court-circuitage ») est une pratique « qui consiste à volontairement court-circuiter des instruments de musique électroniques (jouets pour enfants munis de haut-parleur, petits synthétiseurs) pour créer des sons originaux. »[506] Cette pratique fait principalement référence à l'univers de la musique concrète et de la musique *noise* et fait référence aux pianos préparés de John Cage. On trouve dans l'univers strictement numérique une pratique relativement similaire nommée *data-bending* qui désigne la torsion de données. Cette pratique consiste à corrompre un fichier en en manipulant les données.

Ces deux pratiques conduisent à produire du *glitch* (« pépin » ou « événement inattendu » en français), un terme anglais qui désigne les bugs, les erreurs, les anomalies, les dysfonctionnements et les défaillances obtenus par corruption analogique (*circuit-bending*) ou numérique (*data-bending*). L'esthétique du *glitch* est marquée par des notions comme la dissonance et l'interférence.

Le recours à ce type d'anomalies graphiques peut s'expliquer par bien des raisons. Pour certains artistes, l'intérêt de générer du *glitch* consiste à montrer comment les machines voient le monde à l'heure à l'heure où elles sont chaque jour plus nombreuses à nous regarder. C'est le cas notamment de Chris Dorland, artiste installé à New-York et dont le travail est basé sur une chaîne opératoire hybride mélangeant des machines analogiques avec des machines numériques : « j'ai vraiment hâte de savoir comment les machines voient notre monde. Les machines regardent de plus en plus notre monde – et je trouve ça fascinant. »[507]

[506] Nicolas NOVA, « Démonter, extraire, combiner, remonter », *Techniques & Culture*, 2017, nº 67, pp. 116-133, p. 122.
[507] Chris DORLAND, « Glitch artist Chris Dorland talks transhumanism with author Carolyn Kane », entretien réalisé par Carolyn KANE, *Interview Magazine*, 2018, URL complète en biblio. « *I really look forward to expand just exactly what machine vision looks like. Machines are increasingly seeing the world—that's really interesting to me.* »

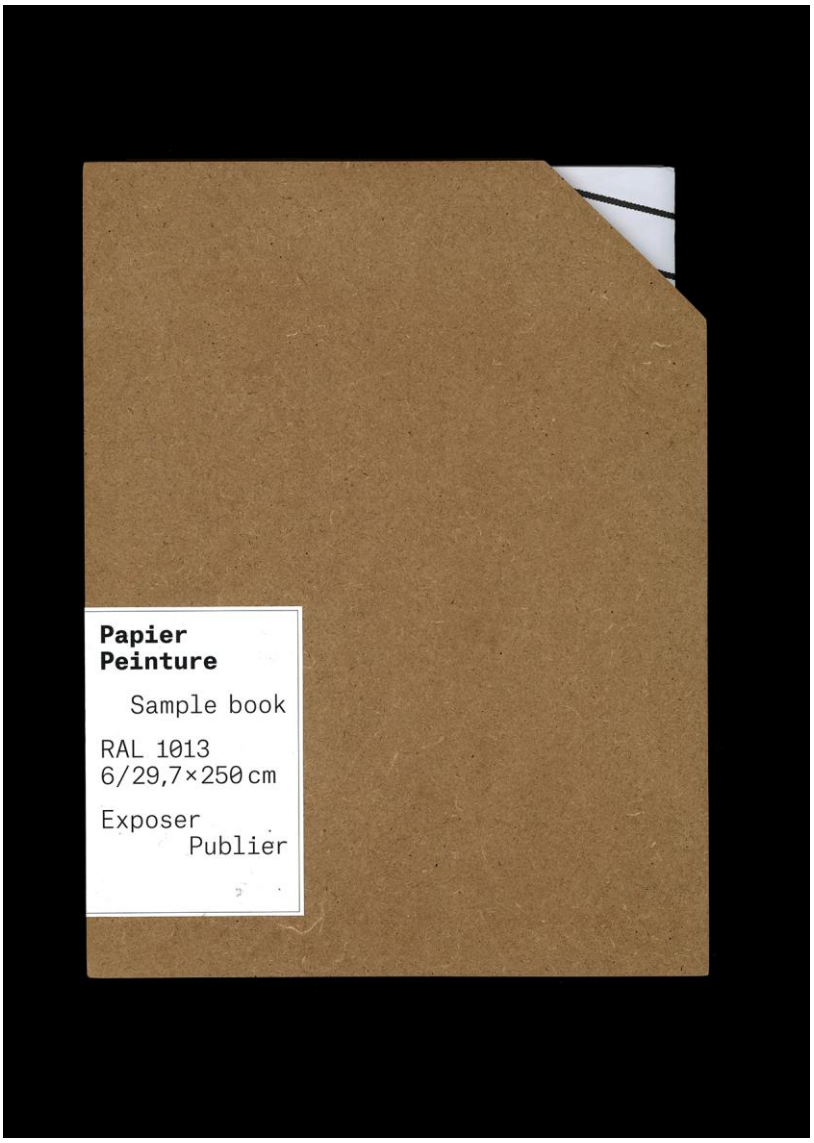


[Figure 91] Chris Dorland, *Untitled (coil whine)*, 2018, encre UV sur Alumacore, 223,5 x 203,2 cm, *Civilian*, vue d'exposition, Lyles & King

Bien que nos projets ne soient pas nécessairement liés sur un plan strictement visuel, je rejoins cet intérêt pour le *glitch* en tant qu'apparition du langage des machines. J'ai moi-même mis en place des modes opératoires voués à faire apparaître ces bugs, notamment lors d'un projet sur lequel nous ne nous sommes pas encore penchés, que j'ai commencé en 2013 et au cours duquel les notions de bidouillage, de « braconnage » et de *data-bending* ont fait concrètement irruption dans ma recherche : je veux parler de *Papier Peinture*.

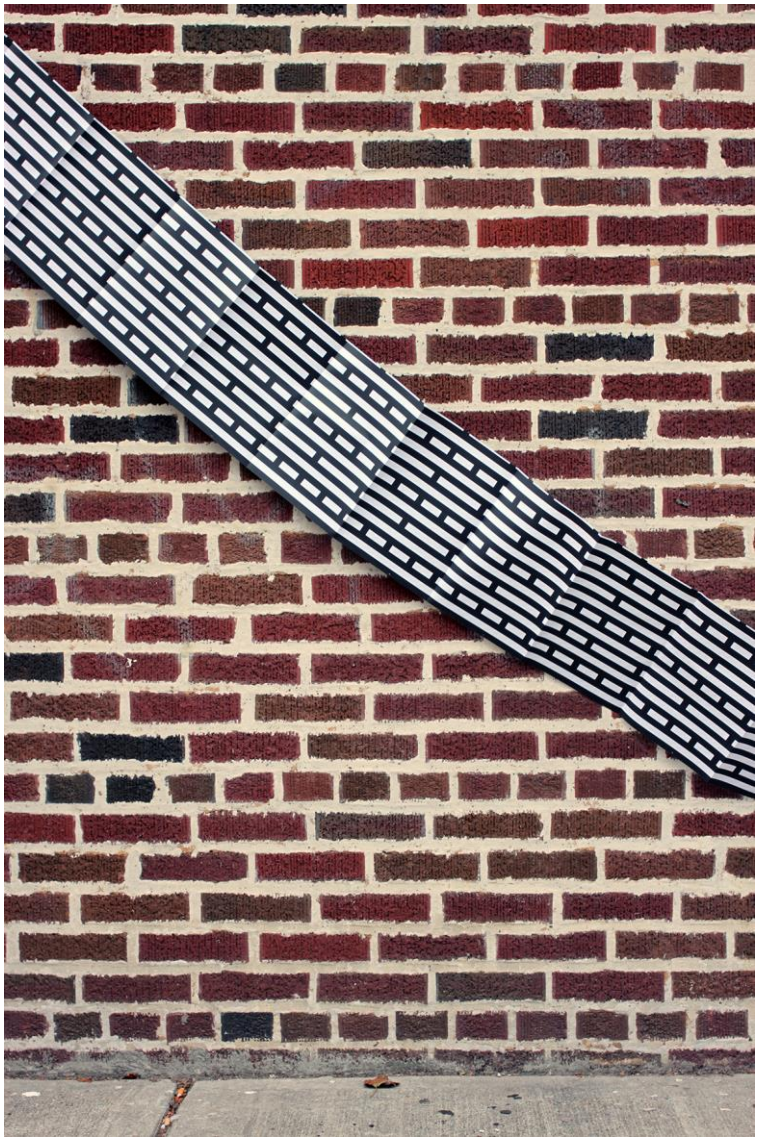
Papier peinture est un livre édité par ExposerPublier qui se tient à la frontière avec le multiple. Ce livre se compose d'un coffret en bois fabriqué sur mesure, contenant une déclinaison de six bandes de papier mesurant chacune 250 x 29,7 cm pliées « en accordéon » façon leporello. Sur une face de chacune de ces six bandes de papier est imprimé un motif différent, bien que relativement similaire. Il

s’agit, principalement, de lignes droites en noir et blanc. Le principe général de *Papier Peinture* repose sur la possibilité d’activer l’édition : ExposerPublier propose aux acquéreurs de cette édition de se servir des bandes de papier comme d’un papier peint à coller sur les murs, le plafond, le sol ou autre, d’un espace ou d’un objet de leur choix – les pages de cette édition ont ainsi pu être marouflées sur la carrosserie de la voiture de Sylvie Boulanger, directrice du CNEAI, pendant l’événement *Multiple Art Days* à la maison rouge. *Papier Peinture* peut donc, au choix, être activée par ExposerPublier sur invitation de l’acquéreur et en collaboration avec lui dans un espace de son choix, être activée par l’acquéreur lui-même, ou conserver sa forme initiale, l’ouvrage restant ainsi complet – sans compter la liberté que peut prendre le collectif ExposerPublier de l’activer de lui-même pour certaines occasions.



[Figure 92] ExposerPublier, *Papier Peinture*, 2016, livre d’artiste, impression à la demande, six leporellos imprimés en numérique en noir, coffret en médium naturel (MDF) 8 mm, vernis mat, 23×30,4×3,4 cm, ExposerPublier

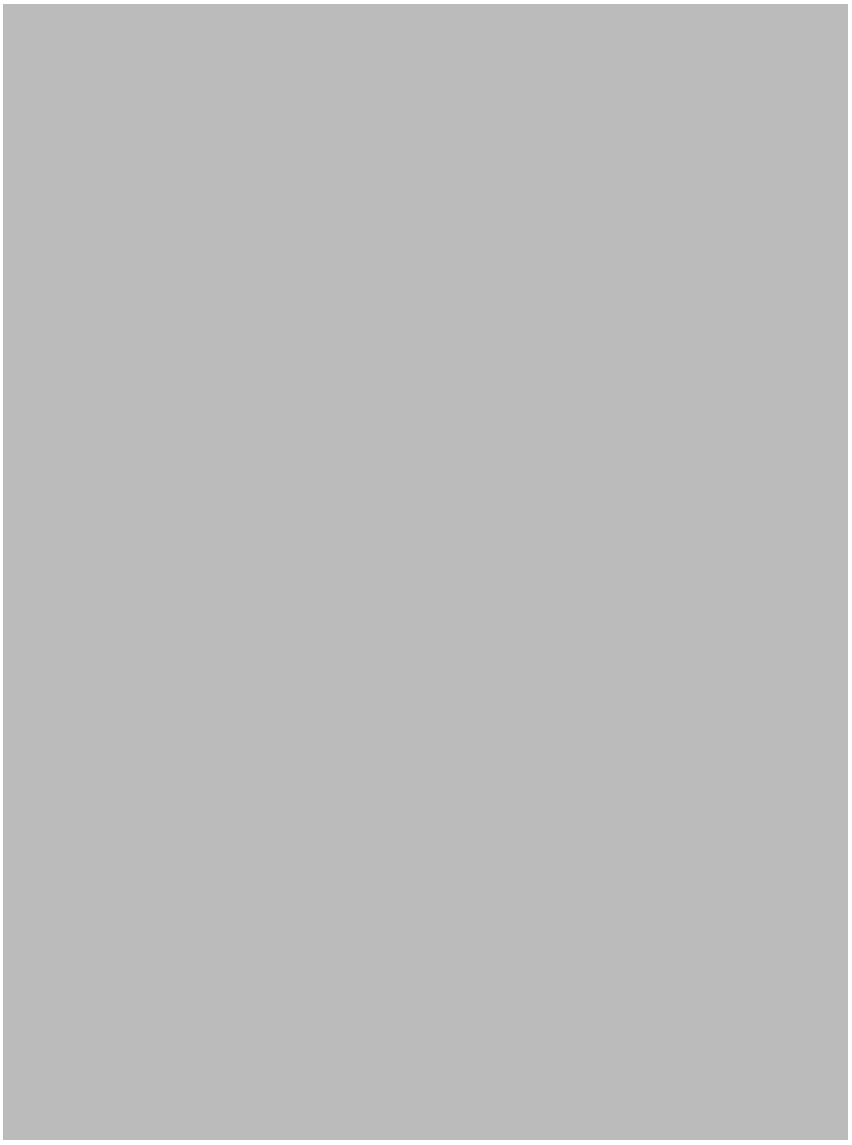
Mais ce qui nous intéresse ici concerne les motifs imprimés sur les bandes de papier. J'ai obtenu ces derniers en tramant des aplats de couleur sur le logiciel Photoshop. Tramer un aplat de couleur n'a *a priori* aucun sens puisque l'on se retrouve avec un fichier noir et blanc qui ne donne qu'une vague idée de la nuance de gris de la couleur ainsi tramée. J'ai commencé à tramer des aplats de couleur sur Photoshop après une série d'impressions en sérigraphie de grand format, sur lesquelles les zones monochromatique de l'image avaient le plus attiré mon attention. En poursuivant mon enquête que je savais sans fin (le nombre de couleurs disponibles sur ce logiciel se comptant en millions), je me suis aperçu des irrégularités et particularités graphiques que produisait le logiciel. À partir d'une seule et même couleur et de consignes relativement similaires (c'est principalement en changeant la définition des fichiers – soit en modifiant les DPI – que je corrompais les trames), le logiciel générait des motifs incongrus et inattendus. J'obtenais par exemple des symboles ou des formes (de briques, notamment) alors même que je spécifiais la forme de la trame en lignes. Ce sont ces irrégularités, ces étrangetés, qui focalisaient toute mon attention. Ces dernières démontraient les paradoxes de l'univers numérique ; c'est la véritable nature des fichiers et couleurs numériques que je cherchais là à exposer.



[Figure 93] ExposerPublier, *Papier Peinture*, 2016, livre d'artiste, activation in situ, 2016, photographie documentaire, New York, ExposerPublier

Lors de la création d'ExposerPublier en 2014, le collectif a publié cette recherche sous la forme de l'édition *Papier Peinture* qui est devenue depuis une pièce emblématique de notre démarche puisqu'elle allie un usage éditorial et un potentiel d'exposition, allant ainsi, selon notre formule, « du mur au livre et du livre au mur ». Pour l'édition, nous avons choisi de restreindre le choix des couleurs à celles consignées dans le nuancier RAL (*Reichsausschuß für Lieferbedingungen*) car celui-ci est utilisé pour les peintures en bâtiment, rappelant ainsi le lien de cette édition avec le papier peint. Il existe six déclinaisons à l'heure actuelle de la collection *Papier Peinture*. À sa manière, cet objet correspond lui aussi à une recherche de détournement, de disruption, de disjonction de l'univers du numérique en le ramenant à ses paradoxes.

L'intérêt de fabriquer du *glitch* revient aussi à insérer une part d'« incertitude opérationnelle »[508] dans un processus méthodique et automatisé. C'est le cas notamment de Wade Guyton qui obtient ses œuvres sur papier selon un principe aléatoire : dans un premier temps, l'artiste arrache des pages de magazines de design et de livres d'art, puis il charge ces dernières dans le bac à papier de son imprimante. De cette manière, lorsqu'il imprime des images ou des formes depuis son ordinateur, il n'a aucune idée de la composition qui va être produite. Ces artistes s'inscrivent dès lors dans une longue histoire de l'utilisation du hasard dans l'art, de Marcel Duchamp à François Morellet en passant par les dadaïstes.



[Figure 94] Wade Guyton, *Untitled*, 2002, impression jet d'encre Epson DURABrite sur une page de livre, 26.4 cm x 18.7 cm, Ron Amstutz

[508] Jacques MONOD, *Le hasard et la nécessité: essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2014, p. 128.

Nul doute que Wade Guyton et Chris Dorland partagent un goût prononcé pour l'inattendu, l'erreur, l'imprévu, de la notion de *glitch*. L'utilisation du hasard chez ces artistes se rapproche ainsi de l'art génératif[509], « une pratique où l'artiste crée un procédé, par exemple un ensemble de règles langagières, un programme informatique, une machine ou tout autre mécanisme qui est par la suite mis en marche, avec un certain degré d'autonomie, entraînant la création d'une œuvre d'art issue de ce procédé. »[510] Selon moi, cet intérêt tient notamment à leur réflexion autour de la problématique de l'agentivité de l'artiste. Ainsi, Chris Dorland se pose à lui-même cette question dans une récente interview accordée à *Interview Magazine* à l'occasion de son exposition personnelle à la galerie new-yorkaise Lyles & King : « comment est-ce que je peux mettre en place un dispositif qui permet à la machine de mener seule son propre travail de sorte à ainsi réduire de plus en plus mon intervention dans le processus ? »[511] Si ces artistes se servent de l'aléatoire et de l'imprévu, c'est parce que ces notions leur permettent de se tenir à distance. Cette génération d'artistes[512] assume de n'avoir pas à composer ses images, ils reconnaissent volontiers qu'ils ne sont pas bon à cela et qu'ils préfèrent s'en remettre à un rôle d'agent qui accompagne un processus préalablement mis en place : « [c'est] l'idée que le processus prenne en main quelque chose qu'un artiste ne saurait pas faire seul, quelque chose qu'il ou elle trouverait pénible ou se sentirait gêné(e) de faire. Imaginons que vous êtes un jeune artiste qui a grandi avec les artistes des années 1980 comme Sherrie Levine et Richard Prince, que vous avez un intérêt pour Donal Judd, et que vous ne savez pas vraiment faire quoi que ce soit, que vous êtes sceptique au sujet de votre abilité à faire quelque chose […] alors, une façon de contourner votre gaucherie pour déposer une marque sur un support pourrait être de mettre en place un processus qui le fait pour vous. »[513]

Je rejoins ce que ces artistes ont mis en place. « C'est difficile de trouver quoi faire d'intéressant ou de censé à une époque qui n'est pas dictée par de grands récits. C'est un peu la mêlée générale dans le monde de l'art en ce moment – tout est permis. C'est précisément pourquoi les détails comptent, et

---

[509] Abraham André MOLES et Elisabeth ROHMER-MOLES, *Art et ordinateur*, Paris, France, Blusson, 1990.

[510] Philip GALANTER, « What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory », URL complète en biblio. « *Generative art refers to any art practice where the artist uses a system, such as a set of natural language rules, a computer program, a machine, or other procedural invention, which is set into motion with some degree of autonomy contributing to or resulting in a completed work of art.* »

[511] Chris DORLAND, « Glitch artist Chris Dorland talks transhumanism with author Carolyn Kane », *op. cit.* « *How can I set it up so that the machine is doing its own thing and take more and more of my own agency out of it?* »

[512] Wade Guyton est né en 1972. Chris Dorland est né en 1978.

[513] Johanna BURTON, Jeffrey DEITCH, Scott ROTHKOPF et James MEYER, *Painting Factory*, *op. cit.* « [It's] *the idea of process taking care of something an artist wouldn't know how to take care of on his or her own, something he or she might otherwise feel uncomfortable or embarassed addressing. Let's say you're a young artist who grew up thinking about '80s artists like Sherrie Levine and Richard Prince, and you have some interest in Donald Judd, and you don't really know how to make anything, and you're skeptical about your ability to compose a picture [...] well, one way of sidestepping your selfconsciousness about creating some kind of incident on the surface might be to come up with a process that does this for you.* »

les artistes finissent par mettre en place des règles et des structures. »[514] Pour moi, créer du *glitch*, court-circuiter des systèmes, est avant tout une méthode : d'abord, je mets en place ou je m'approprie une grille, un protocole. Grâce à cette grille, je ne navigue plus à vue, j'ai quelque chose sur quoi me reposer, quelque chose que je peux subvertir. Cette grille est un labyrinthe que j'ai construit pour moi-même et dont je me propose de sortir par tous les moyens – je me pose ainsi en héritier de Dédale « l'inventeur du labyrinthe et des automates […] en Grèce ancienne »[515]. Les techniques que j'emploie dans ma pratique artistique sont ces labyrinthes, ces grilles, que je cherche à faire disjoncter, à trouver leurs point de rupture. C'est ce que j'appelle l' « *imprint-bending* » soit le court-circuitage des techniques d'impression pour faire apparaître de l'erreur, du *glitch*. Je pense que je fonctionne ainsi car j'ai besoin de règles et qu'elles font partie de mon processus : la règle est pensée pour pouvoir être transgressée ; j'apprends une technique pour trouver comment je vais la subvertir. Cela a probablement à voir avec le fait que j'ai reçu une formation en design avant de suivre une formation artistique, mais pour moi, la véritable liberté de création ne s'offre qu'une fois que je connais les contraintes auxquelles je dois m'astreindre.

Pour certains artistes, le recours au *glitch*, au *circuit-bending* ou plus généralement au bidouillage – qu'il soit analogue ou digital – tient davantage à leur contestation de l'ordre établi par les grandes entreprises et à la volonté de résister à l'univers clos circonscrit par leur parc de machines et de logiciels, contre lesquels s'élèvent de nombreux artistes et designers. Parmi ces derniers, je citerai notamment le groupe de recherche PrePostPrint formé par Sarah Garcin et Raphaël Bastide (précédemment réunis, aux côtés de Bachir Soussi Chiadmi, sous le nom d'Outils Libres Alternatifs) et aujourd'hui rejoint par plusieurs chercheurs. Ils revendiquent l'importance de la culture libre dans l'univers du numérique et, au travers de divers workshops et colloques, s'engagent dans une mission pédagogique à destination des designers et des artistes. Partant du constat que « les logiciels de mise en pages et d'édition sont figés, fermés, souvent coûteux, cloisonnés et cloisonnants, et parfois peu ergonomiques »[516], les membres de ce laboratoire se sont réunis pour élaborer ensemble « [des] procédés de création graphique et [des] systèmes de publication libres considérés comme « alternatifs » ou « non conventionnels », particulièrement s'ils sont conçus avec les technologies du web. »[517] Parmi ces procédés alternatifs d'édition, le groupe de recherche s'intéresse notamment à l'utilisation du langage « HTML », habituellement employé pour programmer les sites internet, pour réaliser de la mise en page en lieu et place d'un logiciel comme InDesign. Ainsi, ces chercheurs réussissent à imprimer des documents directement depuis des navigateurs internet, sans passer par la formation d'un document

[514] Scott ROTHKOPF (dir.), COLLECTIF, *Wade Guyton*, *op. cit.* « *It's a struggle to figure out how to make something interesting or meaningful in a time that isn't dedicated by big discourses. It's sort of a free-for-all in the art world now – anything is allowed. That is precisely why very little matters, so the responsibility falls on the artist to generate rules and structures.* »
[515] Thomas GOLSENNE, « Bricologie. La souris et le perroquet », *op. cit.*, p. 130.
[516] Antoine FAUCHIE, « Workshop PrePostPrint Chercher, manipuler, partager, imprimer », *Strabic*, 2017, URL complète en biblio.
[517] PREPOSTPRINT, « Site du groupe de recherche PrePostPrint », URL complète en biblio.

PDF. L'intérêt de ces pratiques divergentes est multiple. D'abord, potentiellement, cela offre une grande liberté de création. Mais c'est surtout d'un point de vue des possibilités de travail à plusieurs que ce projet est innovant. En utilisant InDesign, plusieurs designers ne peuvent travailler ensemble sur un même fichier. Avec ces outils, c'est la perspective d'un travail collectif qui s'ouvre, et surtout d'une économie de fichiers (il n'est plus question de s'envoyer des fichiers, souvent lourds, si ces derniers sont accessibles à tous, tout le temps) – démontrant une nouvelle fois combien le web ne remplace pas l'imprimé, mais que la relation entre ces deux « médiasphères » n'en est qu'à ses débuts.

Le point commun à toutes ces pratiques, pour reprendre le vocabulaire de Michel de Certeau, c'est le « braconnage ». Le concept de braconnage de Michel de Certeau remet en cause le supposée passivité des consommateurs. « [L]a consommation […] ferait figure d'activité moutonnière, progressivement immobilisée et "traitée" grâce à la mobilité croissante des conquérants de l'espace que sont les médias. Fixation des consommateurs et circulation des médias. Aux foules, il resterait seulement la liberté de brouter la ration de simulacres que le système distribue à chacun. Voilà précisément l'idée contre laquelle je m'élève »[518]. Selon lui, l'usager, le consommateur, n'est jamais passif. Ce qui nous ramène au concept d'une lecture active développée plus tôt : « [b]ien loin d'être des écrivains, fondateurs d'un lieu propre, héritiers des laboureurs d'antan mais sur le sol du langage, creuseurs de puits et constructeurs de maisons, les lecteurs sont des voyageurs ; ils circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits, ravissant les biens d'Égypte pour en jouir […]. Le lecteur est le producteur de jardins qui miniaturisent et collationnent un monde. [...] Barthes lit Proust dans le texte de Stendhal ; le téléspectateur lit le paysage de son enfance dans le reportage d'actualité. »[519] Pour expliquer sa pensée, Michel de Certeau emploie une image : « Qui a lu de Certeau est familier avec l'idée du « braconnage culturel », qui assimile les « producteurs de biens culturels » à des propriétaires terriens qui imposent leur conduite au public (grâce à la réglementation des usages et des accès) et compare en revanche les consommateurs à des « braconniers » qui viennent sur les terres voler des biens pour composer leur quotidien. Les propriétaires élaborent des stratégies, des actions de contrôle de l'espace, pour piéger les dominés qui, eux, mènent des actes de résistance (par exemple, zapper en regardant la télévision, marcher dans la ville, lire et écrire, etc.) qui sont en quelque sorte des micro-libertés face au pouvoir. »[520] Le braconnage est une technique d'émancipation : Wade Guyton s'émancipe des contraintes imposées par Epson, PrePostPrint s'émancipe de l'hégémonie d'Adobe, les propriétaires d'iPhone s'émancipent des contrôles d'Apple en débridant leurs téléphones, Chris Dorland s'émancipe de sa propre agentivité. Tous bricolent des usages à l'intérieur de modes

[518] Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*, *op. cit.*, p. 240.
[519] *Ibid.*, p. 250-251.
[520] Jean-Paul LAFRANCE, « Michel de Certeau : un mystique enraciné dans l'expérience quotidienne », *Hermès, La Revue*, 2007, nº 48, pp. 74-74, p. 74.

opératoires exclusifs ; je perpétue pour la part cette dynamique, à la recherche de la rupture du fichier avec pour objectif que cela nous permette de révéler comment les machines voient le monde.

L'artiste-imprimeur navigue donc au milieu des stratégies, des ruses et des modes opératoires dont le but est de faire disjoncter les systèmes établis. Ainsi, pour l'artiste-imprimeur le détournement devient une méthode : « S'il y a bien quelque chose de commun aux artistes modernes et à leurs successeurs contemporains, malgré l'immense diversité de leurs approches de l'art, c'est l'adoption du détournement comme méthode (de techniques, de matériaux, d'objets et d'images). »[521] Ce qui resitue une nouvelle fois la pratique des artistes-imprimeurs comme une pratique contemporaine et actuelle.

3. Conjuguer le passé au futur

J'aborderai à présent une troisième stratégie de détournement entreprise par les artistes-imprimeurs – stratégie consistant à employer des outils plus ou moins obsolètes. Par le passé, la qualité d'une œuvre d'art a pu être indexée à son caractère innovant, l'art fonctionnant alors selon le modèle moderniste du progrès. Bien entendu, ce modèle a essuyé de nombreuses critiques et il en essuie d'autant plus aujourd'hui, à l'heure de l'anthropocène et d'une prise de conscience écologique générale où le culte de la nouveauté peine à cacher l'inavouable de l'obsolescence programmée. En art cependant, le caractère innovant des œuvres est encore régulièrement célébré, notamment au sujet des nouvelles technologies, de l'art numérique et de l'impression 3D, comme le démontre le succès de l'exposition *Imprimer le monde*[522] organisée en 2017 au Centre Pompidou.

Avec cette grille de jugement, la pratique des artistes-imprimeurs au XXI[ème] siècle ne suscite que très peu d'attention. Des artistes se sont dressés contre l'injonction à l'innovation adressée aux artistes par le marché de l'art. Avec le recul dont je dispose aujourd'hui, je pense pouvoir compter Andy Warhol parmi ces artistes. En effet, lorsqu'il s'est mis à utiliser la sérigraphie dans les années 1960, cette technique était implantée dans le secteur artistique aux États-Unis depuis déjà une trentaine d'années : « des livres sur la sérigraphie ont été publiés dès le milieu des années 1920, donc, dès les années 1930, on ne manquait pas d'informations techniques. Sur demande du [*Federal Art Project*[523]], Velonis publia un livret de 27 pages en 1938 nommé *Technical Problems of the Artist : Technique of*

[521] Thomas GOLSENNE, « Bricologie. La souris et le perroquet », *op. cit.*, p. 130.
[522] L'exposition *Imprimer le monde* s'est tenue du 15 mars au 19 juin 2017 au Centre Pompidou. Les commissaires de l'exposition étaient Marie-Ange Brayer et Olivier Zeitoun. Cette exposition réunissait une jeune génération d'artistes, designers et architectes qui se sont emparés de l'impression 3D comme outil critique d'expérimentation. Elle a fait l'objet d'un catalogue. Marie-Ange BRAYER (dir.), COLLECTIF, *Imprimer le monde*, Orléans, France, Editions HYX, 2017.
[523] On trouve en 1933, inclus dans le programme *New Deal*, la *Work Progress Administration* qui disposait d'un budget dédié à l'amélioration des infrastructures. Un pour cent de ce budget était reversé au *Federal Art Project* qui le distribuait ensuite aux artistes sous formes de bourses. En 1935, s'ouvre à New York, le *Poster Division* du *Federal Art Project*. Celui-ci met en place un atelier de sérigraphie afin de créer et d'imprimer dans ses locaux des posters graphiques à l'aide de la sérigraphie, avant de d'entreprendre une mission pédagogique auprès des artistes vouée à leur faire découvrir les possibilités de cette technique. Guido LENGWILER, *A history of screen printing*, *op. cit.*, p. 408-409.

the Silk Screen Process, qui s'adressait directement aux artistes. »[524] De plus, la sérigraphie telle que la pratiquait Andy Warhol ne s'inscrit pas dans une logique de progrès technique, sa technique était bien trop bâclée – surtout si on la compare à des sérigraphies avec plusieurs passages qui tentent de rivaliser avec la peinture à l'huile datant des années 1930.

Pratiquer la sérigraphie aujourd'hui n'a évidemment pas le même sens que lorsque Andy Warhol la pratiquait à son époque : il utilisait la sérigraphie pour mécaniser la chaîne opératoire de l'œuvre d'art là où aujourd'hui, la sérigraphie telle que je la pratique est une technique manuelle et salissante, soit précisément tout ce qu'Andy Warhol détestait. Si bien que, si je devais poursuivre la logique d'Andy Warhol avec les outils d'aujourd'hui, je n'utiliserais assurément pas la sérigraphie, mais plutôt un ordinateur et une imprimante comme le fait Wade Guyton ou, mieux encore, je n'imprimerais pas mes images, mais je les vendrais sur une clef USB en laissant aux collectionneurs et aux institutions le soin de les imprimer à ma place, à l'image de Kelley Walker[525]. D'un point de vue strictement technique, le processus d'impression en sérigraphie que j'emploie dans ma pratique est pourtant sensiblement le même que celui mis en place par Andy Warhol et Gerard Malanga dans la Factory : les images sont tirées à la main avec l'aide, au mieux, d'une presse manuelle. Mais parce que le contexte a changé, l'écho que produit nos pratiques n'est pas le même. Si bien qu'en schématisant l'histoire de cette technique on obtiendrait trois générations d'artistes sérigraphes : la première génération (années 1930-1950) utilisait cette technique pour produire des estampes, la deuxième génération (années 1960-1980) pour travailler la reproduction de l'œuvre d'art et la troisième génération, à laquelle j'appartiens, l'utilise pour renouer avec une pratique manuelle à l'heure du numérique.

Se pose alors la question de savoir comment nommer ces artistes. Je pencherais pour l'utilisation d'une expression employée en musique pour qualifier certaines pratiques alternatives d'enregistrement : je veux parler du *Lo-Fi*. L'expression *Lo-Fi* résulte de la contraction des termes *low fidelity* (« basse fidélité ») et désigne un certain style de musique alternative utilisant des méthodes d'enregistrement délibérément déficientes. Ce courant musical s'oppose au *Hi-Fi*, contraction de *high fidelity* (« haute fidélité »), une expression qui désigne la qualité supérieure des équipements employés. Plus récemment, l'artiste Gregory Chatonsky a proposé un concept peut-être plus adapté à ces pratiques divergentes : la « disnovation ». Ce concept, selon lui, entend proposer une autre façon de penser la « novation » : « [l]a disnovation met en jeu la distinction même entre le nouveau et l'ancien : il y a une réserve d'avenir dans le passé. C'est ainsi que les technologies passées peuvent ne pas passer, qu'on peut ranimer des objets

[524] *Ibid.*, p. 413. « *Books about commercial screen printing had been available since the mid-1920s, so there was no lack of technical information by the 1930s. At the urging of the [Federal Art Project], Velonis published a 27-page booklet in 1938 titled* Technical Problems of the Artist : Technique of the Silk Screen Process*, which was aimed specifically at creative artists.* »

[525] Au début de sa carrière, dans les années 1990, Kelley Walker vendait ses compositions sur CD-Rom. L'acheteur était libre d'utiliser, d'imprimer ou de modifier les images à sa guise. COLLECTIF, *Wade Guyton, Guyton-Walker, Kelley Walker*, Bregenz, Autriche, Kunsthaus Bregenz, 2014, p. 165.

obsolètes et les zombifier »[526]. Autrement dit, la « disnovation » entend désigner les pratiques des artistes qui s'emploient à réactiver d'anciennes techniques et n'ont pas foi dans les utopies du « solutionnisme technologique »[527].

Au-delà d'une réflexion sur ma pratique de la sérigraphie, j'ai voulu mettre en application ces réflexions dans un projet concret et collectif. J'ai pu le faire au cours de deux workshops nommés *Ateliers #01 — vecteurs*[528] et *Ateliers #02 — signal*, que j'ai montés en étroite collaboration avec le graphiste et enseignant Aymeric Dutheil. Je voudrais revenir plus particulièrement sur le premier susdit, ce dernier ayant un lien plus particulier avec le médium imprimé – le second se portant davantage sur le son.

Atelier #01 — vecteurs est un workshop organisé pour le compte de l'association Signes[529] qui s'est tenu du 7 au 11 septembre 2015 à l'école de Condé à Paris, que j'ai monté avec Aymeric Dutheil sur son invitation. Ce workshop payant était ouvert à tous, mais plus particulièrement destiné aux étudiants et jeunes professionnels, graphistes et artistes. Il s'agissait du premier volet de ce que l'association Signes imaginait devenir les « Ateliers Signes », des workshops portant sur la place de l'outil dans la création graphique et plastique contemporaine – ce projet s'est finalement arrêté après le deuxième workshop et mon départ conjoint à celui d'Aymeric Dutheil de cette aventure.

Pour ces deux workshops, Aymeric et moi-même étions en charge, en amont du workshop, de choisir l'outil avec lequel nous allions proposer aux participants d'expérimenter, de définir les enjeux théoriques du workshop et d'établir une liste d'intervenants extérieurs possibles. Puis, pendant la semaine de travail intensif, nous étions assistés par Bernard Baissait pour la prise en charge de la coordination du workshop et du suivi des travaux des participants, ainsi que de l'encadrement des interventions de conférenciers invités. Cette semaine se concluait par une exposition dont l'objet était de présenter les recherches graphiques, plastiques et scientifiques développées au cours du workshop, ainsi que par la publication d'une édition distribuée gratuitement.

Nous sommes partis d'un constat : l'outil numérique apparu dans le champ des arts graphiques dans les années 1980 a permis une libération visuelle et facilité nombre de processus techniques, mais il a aussi fermé beaucoup de portes. Désormais, la chaîne de travail informatique domine et, pour

---

[526] Gregory CHATONSKY, « Disnovation », URL complète en biblio. L'artiste français fait ici directement référence au projet *Zombie Media* de Garnet Hertz et Jussi Parikka.
[527] *Ibid.*
[528] Ce workshop a fait l'objet d'un article dans le premier numéro de la revue *Back Office* des éditions B42. Léo COQUET, Aymeric DUTHEIL et Bernard BAISSAIT, « Atelier #01 — Vecteurs », *Back Office*, 2017, n° 1, pp. 123-127.
[529] Signes est une association à but non lucratif, dont l'objet d'étude est l'histoire du graphisme et de la typographie. Autrefois revue de référence en matière de graphisme, Signes est aujourd'hui un site internet (signes.org). La vocation de ce portail est de mettre en place une documentation historique éditorialisée de la création typographique et graphique du XV^ème^ siècle à nos jours. Par ailleurs, le site se propose de publier des textes de recherche (« des études ou de simples découvertes ») autour d'un thème que le comité éditorial renouvelle chaque année. Les membres fondateurs de l'association Signes sont : Bernard Baissait, Nathalie Bazoche, Aymeric Dutheil, Yolaine Médélice et Michel Wlassikoff.

productive qu'elle soit, elle place certaines solutions techniques en situation de monopole, évacuant de fait tout questionnement sur l'outil. Des solutions logicielles transversales, destinées à tous les acteurs de la chaîne graphique, s'imposent comme autant de « standards de l'industrie » difficiles à contourner.

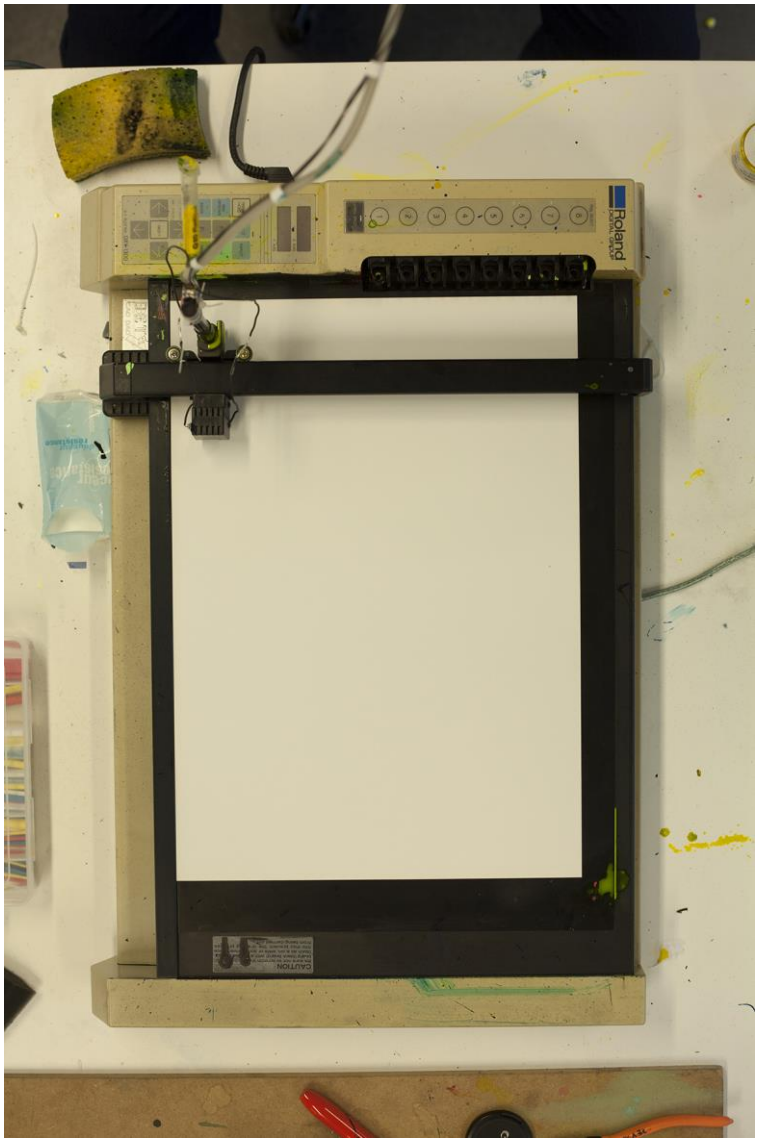
L'évolution des imprimantes personnelles en est un bon exemple. Les imprimantes matricielles fonctionnaient à l'aide d'un protocole de communication standardisé par IBM, et entièrement documenté pour le grand public. Chaque machine était livrée avec un manuel technique, détaillant les instructions gérées par la machine, ainsi qu'un certain nombre d'exemples de code informatique susceptibles de répondre à des besoins spécifiques de l'utilisateur. On avait donc une technologie *de facto open-source* bien que propriétaire.

On est aujourd'hui bien loin de ce paradigme. Les systèmes d'exploitation contemporains emploient des espaces colorimétriques et des algorithmes de compression d'image propriétaires. Les formats de fichier fermés n'offrent aucune transparence et empêchent la portabilité du travail. Les pilotes d'impression sont parmi les logiciels les plus opaques qui soient. L'utilisateur subit l'impression comme un processus passif. C'est donc à cette problématique que s'est adressé *Atelier #01 — vecteurs*.

Pour ce workshop, nous avions choisi de mettre à la disposition des participants du workshop durant la semaine d'atelier une table traçante Roland XY-Plotter DXY-1300. Les participants étaient libres de réaliser un projet personnel ou collectif pendant le workshop avec pour seules contraintes celles imposées par la machine. Ce type de table traçante a été commercialisé à la fin des années 1980. À l'époque, sa capacité à s'interfacer aux logiciels de dessin architectural faisait d'elle l'outil d'impression de dessin technique la plus innovante. La Roland DXY-1300 est une table traçante compacte optimisée pour imprimer jusqu'au format A3. La machine présente sur son flanc gauche un panneau de contrôle rudimentaire – avec, malgré tout, un bouton « pause » qui s'avère particulièrement pratique –, deux afficheurs LCD indiquant la position (X, Y) de la plume, et un chargeur à plumes doté de huit emplacements. La machine nous a été fournie avec un jeu de feutres calibrés, de couleur rouge, jaune et vert. Le chargement du papier sur le plan de travail électrostatique, assurant le maintien du papier en position pendant l'impression, se fait manuellement. La tête d'impression se décompose en deux parties : d'abord, un bras légèrement surélevé de la surface d'impression se déplace sur un axe horizontal (X). Sur ce bras, vient se déplacer verticalement (Y) un porte-plume commandé par un électroaimant. L'électroaimant permet au porte-plume d'avoir deux positions : en position haute (« *Pen Up* ») la plume n'entre pas en contact avec le papier, cela permet de déplacer la plume sans tracer ; *a contrario*, pour tracer, le porte-plume doit être en position basse (« *Pen Down* ») afin de mettre en contact la plume avec le papier.

Aujourd'hui, le terme « traceur » est employé pour désigner des machines qui, sur un plan strictement technique, n'ont plus aucun rapport avec les tables traçantes du type de la Roland DXY-1300. En effet, derrière le mot « traceur » se trouvent des imprimantes jet d'encre ou laser incapables de

lire un fichier vectoriel, mais interprétant uniquement des données raster. Si le mot est resté malgré l'évolution technologique, c'est simplement parce que ces nouvelles machines ont progressivement remplacé les tables traçantes pour l'impression de dessins techniques et de plans d'architecture. Si l'on veut trouver des machines utilisant le même fonctionnement qu'une table traçante, il faut se tourner vers les machines de type gravure laser. Mais à la différence des machines de gravure laser, les tables traçantes présentent l'avantage d'être assez rudimentaires pour être aisément détournées.



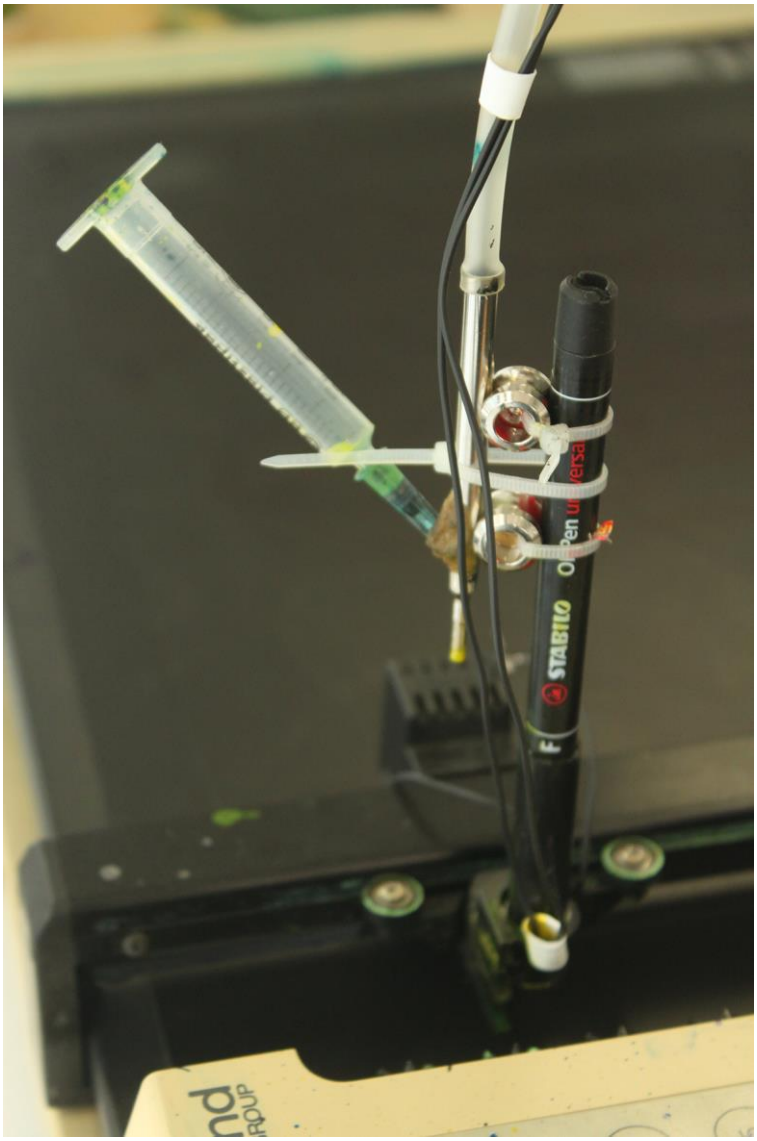
[Figure 95] Signes, *Atelier #01 — vecteurs*, 2015, workshop, photographie documentaire, vue du dessus de la table traçante Roland DXY-1300, École de Condé, Léo Coquet

La contrainte principale qu'impose cette table traçante demeure l'emploi exclusif d'instructions de dessin vectorielles – d'où le nom de l'atelier. Nous n'imposions pas de méthode, mais nous avons fourni deux protocoles permettant une certaine souplesse. Le premier – majoritairement employée au

cours de la semaine d'atelier –, fonctionnait ainsi : les participants généraient un fichier uniquement composé de vecteurs au moyen d'Illustrator, logiciel de dessin vectoriel édité par Adobe, ou d'Inkscape, logiciel libre de dessin vectoriel, puis le fichier était converti en HP-GL (Hewlett-Packard Graphics Langage), un langage graphique ouvert, seul langage que la Roland DXY-1300 est en capacité d'interpréter. Le second revenait quant à lui à travailler directement avec le langage graphique HP-GL dans un éditeur de texte. La spécification HP-GL contient de nombreuses instructions et abstractions de dessin similaires à d'autres langages graphiques comme le SVG. Mais elle comporte aussi des instructions spécifiques à son fonctionnement, telles que : « prendre plume », « baisser plume », « aller à la position (X, Y) », « lever plume ». Dans les deux cas, la dernière étape consistait à transmettre le fichier « .hpgl » directement à la machine, sans passer par un pilote ou une interface de configuration, pour que la machine se mette – enfin – à l'œuvre. La difficulté pour les participants était donc de générer un fichier HP-GL correctement formaté, pouvant être transmis à la machine.

À l'achat de la Roland DXY-1300 sur un site de vente entre particuliers, son précédent propriétaire, chercheur au CNRS, nous a également fourni un jeu de feutres calibrés qui étaient vendus avec la machine. A l'époque, les fabricants des tables traçantes, mais aussi certains fabricants de matériel de dessin technique, se sont mis à commercialiser des mines calibrées pour les porte-plumes des tables traçantes. Changer de mine permettait d'avoir un trait plus épais ou plus fin, d'imprimer sur un type de papier différent ou encore d'imprimer avec différentes couleurs. Notre objectif, avec Aymeric Dutheil, était d'inviter les participants à développer de nouvelles mines afin qu'ils s'approprient la table traçante et en personnalisent l'usage. Nous avons donc mis à leur disposition une sélection d'outils et de matériaux de sorte qu'ils bricolent leurs propres outils à embrancher sur le porte-plume de la Roland DXY-1300 : calames, pinceaux mousses, pastels gras, éponges, feutres, etc. Un aérographe a même été spécialement conçu pour la machine durant le workshop.

Les mines personnalisées ont donné plus ou moins de satisfaction à leurs concepteurs : les pastels gras, trop cassants, n'ont pas trouvé preneur, ni les calames, jugés trop compliqués à alimenter en encre. C'est bien dommage, car ces deux outils ont un fort pouvoir évocateur et auraient trouvé une résonnance nouvelle, anachronique et synthétique avec ce workshop. Les feutres sont indéniablement les outils les plus pratiques et efficaces, ils ont évidemment été les plus utilisés. Mais la bonne surprise est venue des pinceaux mousses qui se sont révélés être des outils particulièrement pertinents pour l'exercice de ce workshop. Finalement assez souples à mettre en place sur la machine mais particulièrement riches graphiquement, ces pinceaux ont été, à mesure que le workshop avançait, de plus en plus utilisés. Après de timides premières tentatives des premiers jours, les participants se sont progressivement tournés vers cet outil pour enfin occuper le format franchement.

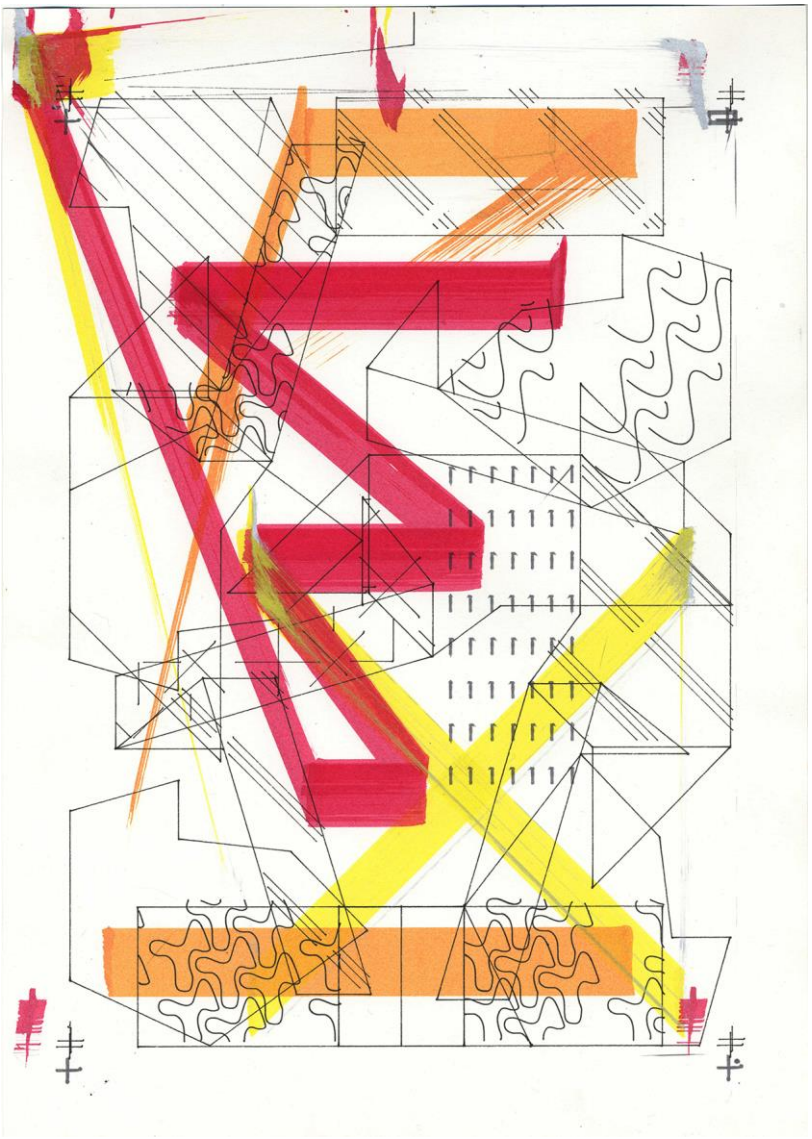


[Figure 96] Signes, *Atelier #01 — vecteurs*, 2015, workshop, photographie documentaire, détail de la mine de l'aérographe bricolé pendant le workshop, École de Condé, Léo Coquet

Atelier #01 — vecteurs s'est tenu sur la première semaine complète du mois de septembre 2015, du lundi 7 au vendredi 11. Le programme de cette semaine fut plus que chargé non seulement pour les participants, mais tout particulièrement pour les coordinateurs du workshop. Car parallèlement à notre mission d'accompagnement des participants au workshop, nous nous étions donné pour challenge avec Aymeric Dutheil de présenter au lendemain du workshop, soit le samedi 12 septembre, une exposition et une édition-bilan de l'*Atelier #01 — vecteurs*. Mais alors, pour quelles raisons publier à chaud de telles productions qui n'en sont pourtant encore qu'à l'état de recherche ? Principalement pour deux motifs : ne pas se cantonner au rôle passif d'accompagnement mais être nous-même moteur du workshop, et se rapprocher de l'état d'urgence dans lequel les participants sont plongés, avec pour but de créer une émulation créative de groupe. Nous affirmions de ce fait notre profonde conviction dans la richesse du travail en collectif. Dans un second temps, ce choix devait permettre de révéler aux

participants la dimension que prend la documentation sur le travail visuel d'aujourd'hui, affirmer l'importance de prendre en charge ce travail dès la conception du projet.

Durant le workshop, nous nous sommes donc pliés avec exigence à la documentation de la production graphique et plastique des participants à mesure que celle-ci était générée. Pour cela, l'équipe a employé divers outils afin de réunir des informations spécifiques aptes à témoigner au mieux des projets de chacun des participants. Dans cette optique, chaque tirage, après impression, a été systématiquement scanné, enregistré et légendé. L'environnement de travail du workshop a quant à lui été régulièrement filmé et photographié, notamment pendant les phases d'impression et de customisation des mines, mais aussi pendant les conférences des intervenants. Les participants ont enfin été invités à régulièrement effectuer des captures d'écran de leur poste de travail personnel pendant le workshop – nous nous sommes également prêté au jeu en générant des captures d'écran du poste de travail mis à disposition pour le calibrage des fichiers et l'envoi de ces derniers à l'imprimante. Ce processus de travail a généré une collection de fichiers numériques dont la pertinence reflète la diversité des natures d'images qu'elle présente : des numérisations à échelle 1 avec les scans des impressions, des photographies documentant l'environnement de travail de l'atelier et les captures d'écran restituant l'environnement numérique partagé de travail.



[Figure 97] Signes, *Atelier #01 — vecteurs*, 2015, workshop, scanographie documentaire d'une recherche de Léa Elkrief, École de Condé, Léo Coquet

Cette somme de documents a servi de base iconographique à la constitution de l'édition que Louise de Montalembert, graphiste indépendante et participante au workshop, et nous-mêmes, les membres de l'équipe de coordination du workshop, se sont chargés de monter pendant la semaine d'atelier. Cette édition avait pour objectif de répondre au cahier des charges que nous avions établi : faire cohabiter les différentes natures d'images documentaires, accompagnées des textes de présentation de la recherche et d'une impression originale produite au cours du workshop. Si le fait d'intégrer des textes à l'édition était une évidence, inclure un tirage original ne l'était pas : cela impliquait que les participants acceptent de se séparer d'une partie de leur production, les éditions étant librement diffusées au public présent pendant l'exposition. Cette décision ne pouvait se faire sans leur accord. S'ils ont collectivement décidé de faire cet effort, c'est d'abord par leur désir de faire vivre ces impressions chez d'autres en leur permettant de repartir avec des échantillons originaux plutôt que de les conserver. Cela

montre l'importance de la démarche conceptuelle de ce workshop en tant qu'événement pédagogique plutôt que comme un temps de création d'un objet fini.

Selon moi, étoffer l'édition du workshop d'un tirage original est loin d'être une décision anodine. Des captures d'écran, pour montrer la conception des fichiers sur ordinateur, aux tirages originaux, en passant par les photographies et les scanographies pour présenter les phases d'expérimentation, l'édition du workshop présente ainsi l'ensemble de la méthodologie de travail de l'atelier. Mais surtout, l'édition fait écho au message que nous souhaitions adresser avec ce workshop : le créatif occupe un rôle actif au sein de l'ensemble de la chaîne graphique et adopte une position critique vis-à-vis des standards que l'industrie impose, quitte à ré-envisager les modes de production et à se munir de ses propres outils – aussi rudimentaires soient-ils.

Cependant, s'installer ainsi à la tête de la chaîne graphique tout entière n'est pas chose aisée au moment de faire face aux conclusions d'une telle expérience. Car s'il est assez facile de modifier les outils de tracé utilisés par la Roland DXY-1300 grâce à son caractère rudimentaire – une imprimante récente aurait été beaucoup plus compliquée à modifier –, il est particulièrement difficile de se plier à la rigueur que la machine impose à la création du fichier. Si une erreur se glisse dans la rédaction du fichier, l'imprimante ne pourra pas le lire. Pendant la semaine du workshop, nombre de fichiers n'ont tout bonnement pas pu être imprimés. Pour autant, il ne s'agit que de cas exceptionnels liés à la prise en main des premiers jours, notre travail étant précisément d'accompagner les participants afin d'éviter les cafouillages de ce genre. En revanche, il était très fréquent de voir l'impression se faire par fragments, une particularité récurrente avec l'utilisation d'Illustrator. Ceci s'explique par le fait que, à la différence des imprimantes d'aujourd'hui, la Roland DXY-1300 n'interprète pas les fichiers qui lui sont envoyés : la machine trace donc chaque vecteur en dépit du bon sens et révèle ainsi les abstractions et les raccourcis utilisés par Adobe dans le formatage de ses fichiers propriétaires. Résultat ? La tête d'impression pouvait s'y prendre à plusieurs fois pour tracer une forme. Par exemple, avec un cercle : un premier arc de cercle puis un second, mis bout à bout.

L'expérience que nous avons proposée avec l'*Atelier #01 – vecteurs* était ainsi une invitation à repenser les chaînes opératoires d'aujourd'hui à partir des outils d'hier et, pour reprendre les mots de Gregory Chatonsky, « à réintégrer des notions telles que l'imperfection, le ralentissement, l'inefficacité ou l'opacité au cœur de nos visions du futur »[530]. L'œuvre de l'artiste-imprimeur consiste donc à dévoiler et à exploiter des usages inattendus des outils et des machines qu'il emploie, à mettre à jour des « *affordances* dissimulées ». Le concept d' « *affordance* » a notamment été énoncé par James Gibson[531], et plus tard par Donald Norman[532] ; il se traduit par la notion de potentialité qu'offre un objet lorsqu'on

[530] Gregory CHATONSKY, « Disnovation », *op. cit.*
[531] James Jerome GIBSON, Olivier Traduction PUTOIS et Claude ROMANO, *Approche écologique de la perception visuelle*, Bellevaux, France, Éditions Dehors, 2014.
[532] Donald A. NORMAN, *The design of everyday things*, Londres, Royaume-Uni, The MIT Press, 1998.

se présente à lui[533]. Parmi les différentes possibilités qu'offre un objet, on distingue une « *affordance* trompeuse », une « *affordance* perceptible » et une « *affordance* dissimulée ». Prenons l'exemple d'une porte. L'« *affordance* trompeuse » d'une porte se révèle lorsqu'on pousse spontanément une porte alors que celle-ci s'ouvre dans l'autre sens. L'usage qu'elle semble indiquer est trompeur. L' « *affordance* perceptible » d'une porte désigne au contraire le fait que l'on ouvre naturellement une porte sans avoir besoin de lire un écriteau indiquant « pousser » ou « tirer ». L'usage qu'elle indique est celui recommandé. L'« *affordance* dissimulée », enfin, consiste à se servir de la porte pour un usage à l'origine imprévu de l'objet. Par exemple, l' « *affordance* dissimulée » d'un écran de sérigraphie consisterait à se servir de celui-ci comme d'une cloison dans un espace d'exposition. La ruse de l'artiste-imprimeur est donc semblable à celle du bricoleur et de l'usager qui braconnent avec les outils qu'ils emploient des pratiques alternatives dissimulées.

[Figure 98] Maxime Rossi, *Sister Ship*, 2015, vue d'exposition, Centre d'art contemporain La Halle des bouchers

En conclusion, ces deux sous-chapitres nous ont amenés à poser de façon très claire trois manières de se confronter à la pratique du *printmaking* : la position de l'artisan, la position de l'ingénieur et la position du bricoleur. Lorsqu'un graveur réalise une estampe selon les protocoles définis, c'est un artisan : il fait preuve d'un savoir-faire technique traditionnel et reconnu qu'il perpétue. Lorsqu'un imprimeur réalise une commande, c'est un ingénieur : il met en œuvre un mode opératoire (qui peut être innovant ou bricolé) de façon à réaliser une idée. Enfin, lorsqu'un artiste se lance avec une première

[533] Sylvie PARRINI-ALEMANNO, « Histoire et évolution des phénomènes émergents dans les approches interactionnelles », *Revue internationale de psychosociologie*, 2007, nº 29, pp. 11-33, p. 29.

idée dans la pratique d'une technique d'impression et en ressort avec une forme qui résulte d'une rencontre entre son idée première et la matière, alors c'est un artiste-imprimeur. Les frontières entre ses trois positions, j'en suis conscient, sont poreuses mais elles permettent de saisir la position depuis laquelle je pense ma pratique.

Enfin, ces derniers développements m'amènent à penser, contre toute attante, que l'archétype de l'artiste-imprimeur est moins Andy Warhol que Robert Rauschenberg. Pour le comprendre, commençons par poser que, bien que ces deux figures tutélaires de l'art américain aient été portées sur la question de la reproduction, leurs œuvres synthétisent deux sensibilités distinctes vis-à-vis du médium imprimé : chez Warhol, la reproduction est pensée sur le régime de la multiplication[534] ; chez Rauschenberg, c'est le régime du transfert[535] qui préside. Or selon moi, cette question du transfert est corrélative de la question du contact qui elle-même est au cœur de cette présente recherche. De plus, à la différence de Warhol qui reproduit des images avec la sérigraphie, Rauschenberg emploie une variété de techniques. Ainsi, il ne multiplie pas seulement l'image mais également les régimes d'empreintes. Cette opposition entre Warhol et Rauschenberg survit selon moi dans ce qui se joue entre l'œuvre de Guyton et la mienne. Celui-ci est le digne héritier de Warhol : il reproduit des images par le biais d'une technique qui constitue sa signature là où, de mon côté, je travaille à l'instar de Rauschenberg à multiplier les régimes d'empreintes. Pour autant, il serait vain de désigner qui est un artiste-imprimeur et qui ne l'est pas. L'ambition de cette recherche n'est pas de forger une nouvelle figure de l'artiste comme ont pu l'être l'artiste-entrepreneur, l'artiste-éditeur et l'artiste-curateur. Il s'agit avant tout d'exprimer la sensibilité artistique qui m'habite. Ainsi, les artistes que je cite en exemples ne sont pas à ranger dans une nouvelle case mais sont autant de polarités qui ont d'une manière ou d'une autre participé à constituer celui que je suis.

Pour finir, ce chapitre nous a donc amenés à reconsidérer la place du processus de création. Parce que l'artiste-imprimeur développe ses propres usages des outils, il devient plus important encore de prendre en compte le processus de création dans l'appréciation de l'œuvre. Celle-ci n'est dès lors que l'aboutissement, voire parfois le document du processus. Là où certains artistes dissimulent ou ne communiquent pas sur leur processus de création, l'artiste-imprimeur, à l'inverse, considère qu'il est particulièrement important de le dévoiler parce que l'œuvre ne pourrait être appréhendée correctement sans celui-ci. C'est pourquoi un nombre important d'artistes-imprimeurs met en récit sa chaîne de production. C'est précisément ce point de la pratique des artistes-imprimeurs que je développerai dans le prochain chapitre.

[534] William GANIS, *Andy Warhol's serial photography*, Cambridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, University Press, 2004.
[535] Youssef ISHAGHPOUR, *Rauschenberg: Le monde comme images de reproduction*, Tours, France, Farrago, 2003.

III. L'ARTISTE-IMPRIMEUR, UN ARTISTE DE LA MISE EN RECIT

Avec le précédent chapitre, nous avons démontré que l'œuvre des artistes-imprimeurs « (par opposition aux artisans ou aux artistes traditionnels) réside en ce qu'ils inventent leur propre chaîne opératoire ; et c'est là, plus que dans leur style, que se tient leur singularité. »[536] Ceci nous a amené à réfuter la conception moderne de l'art qui veut que la technique soit cachée puisqu'elle n'est pas le fait de l'artiste, mais de l'artisan : « le paradoxe de la technique : elle est partout bien qu'elle reste dans l'ombre de l'art. »[537] Nous avons ainsi remis en question le fait que « [l]e travail d'analyse de la chaîne opératoire des artistes n'est quasiment jamais fait par les historiens ou les critiques d'art »[538]. Ceci découlant du fait que « [c]omme le résume très bien Tim Ingold : selon l'opinion commune, la technique fonctionne, l'art signifie. Pour les historiens de l'art, qui cherchent à étudier la signification des œuvres d'art, il est donc assez légitime de laisser de côté le domaine des techniques. La question qu'ils adressent aux œuvres et aux artistes est : "Pourquoi ?", rarement "Comment ?" »[539]

La pratique des artistes-imprimeurs consiste donc en partie à montrer ce qui d'ordinaire est occulté, dissimulé, secret : la technique, la « chaîne opératoire » – concept inventé par André Leroi-Gourhan[540] –, le processus, la logique interne. Les artistes-imprimeurs sont donc des adeptes du dévoilement, du « décarrossage ». Par « décarrossage », j'entends désigner la pratique qui consiste à ôter la carrosserie d'un objet ou d'une machine – disons d'un artéfact – pour avoir accès à la mécanique et à l'ossature.

Cette pratique est partagée par un nombre de plus en plus important de designers. Elle se développe en réaction à l'opacité des objets qui nous entourent. Le terme « opacité » désigne toutes les stratégies mise au point par des grandes entreprises, visant à nous amener à remplacer leurs objets défectueux plutôt qu'à les réparer. Pour les designers qui s'opposent à ces stratégies, leur travail consiste non seulement à produire des objets de qualité, mais également à rendre le fonctionnement des objets accessibles à leurs propriétaires. C'est le cas par exemple du projet *Impro* développé par le designer Paul Morin, qui consiste en une imprimante dépouillée que le designer a pensée de sorte qu'elle soit réparable par son propriétaire : « il suffit d'enlever le capot pour voir tous les blocs techniques à l'intérieur, et l'on comprend alors facilement le fonctionnement de l'objet, et s'il y a une panne, on peut l'identifier rapidement et changer la pièce défectueuse »[541] affirme-t-il. Pour ces designers, la question

[536] Thomas GOLSENNE, « Les chaînes opératoires artistiques », *op. cit.*
[537] Thomas GOLSENNE, « Bricologie. La souris et le perroquet », *op. cit.*
[538] Thomas GOLSENNE, « Les chaînes opératoires artistiques », *op. cit.*
[539] *Ibid.*
[540] André LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole, La mémoire et les rythmes*, *op. cit.*
[541] Juliette MANTELET, « Contre l'obsolescence programmée, ce jeune designer a inventé l'imprimante « increvable » », *We Demain*, 2018, URL complète en biblio.

du « démontage », de l'accessibilité et de la médiation du fonctionnement des objets entre en jeu dès la conception de leurs objets.

Chez l'artiste-imprimeur, la pratique du « décarrossage » sert à mettre en récit la « chaîne opératoire » des œuvres qu'il produit. L'importance de la narration « découle de l'idée qu'un artefact détient une signification culturelle non pas tant par son aspect, ses qualités plastiques, bref son style, que par les choix techniques et matériels qui président à sa fabrication et à son utilisation. »[542] Dans ce contexte, la mise en récit est cruciale. C'est pourquoi les artistes-imprimeurs mettent en place différentes stratégies afin d'exposer leurs chaînes opératoires.

Dans un article publié chez Mousse Magazine[543], Jacob King propose une autre image que celle du « décarossage » qui me semble tout aussi juste. L'auteur met en relation la pratique des artistes qui mettent en récit leurs chaînes opératoires avec les cafés new-yorkais qui propose des cafés dont l'origine est spécifiquement tracée. Dans ces derniers, chaque café est présenté spécifiquement. Est expliqué aux clients où et comment ont été cultivées, transportées, torréfiées et moulues les graines de café. Une stratégie commerciale qui consiste à présenter le café non pas seulement comme un produit, mais aussi comme le résultat d'un travail artisanal. L'auteur compare cette tendance à ses visites de galeries où il trouve de plus en plus des œuvres qui consiste en des artefacts qui servent de support à la mise en récit d'une chaîne opératoire. Il prend ainsi exemple des « *fold paintings* » de Tauba Auerbach. Pour l'auteur de cet article, cet intérêt pour la matière vient contrebalancer l'esthétique des écrans. Un propos que je mets en perspective à celui de Nicolas Bourriaud qui pense que la rematérialisation de l'art passe non pas par la production d'objets « ce qui serait tombé dans le piège de la réification, mais [par la production de] supports d'expériences : l'art, en s'efforçant de briser la logique du spectacle, nous restitue le monde en tant qu'expérience à vivre. »[544] Restituer des expériences : voilà précisément l'objectif de la mise en récit des chaînes opératoires.

[542] Thomas GOLSENNE, « Les chaînes opératoires artistiques », *op. cit.*
[543] Jacob KING, « Single-Origin Art », *Mousse Magazine*, 2015, nº 48, pp. 284-293.
[544] Nicolas BOURRIAUD, *Postproduction*, *op. cit.*, p. 26.

[Figure 99] Tauba Auerbach, *Tetrachromat*, 2011, vue d'exposition, Bergen Kunsthall, Vegard Kleven

Plusieurs de ces stratégies narratives ont déjà été abordées au cours de cette présente recherche, notamment dans le sous-chapitre *L'artiste-imprimeur, de la « post-production » à la « bricologie »* à propos de l'œuvre *Just in Time, or a Short History of Production* de Xavier Antin. Il y était question des outils et des matrices que l'artiste-imprimeur exposait comme de véritables sculptures. Dans le chapitre *L'art imprimé vers un* post-studio Art, nous sommes revenus sur les expériences menées notamment par ExposerPublier et sur les concepts d' « *action-printing* » et de « nouvel impressionnisme » pour présenter différentes stratégies d'artistes-imprimeurs performant l'impression. Nous sommes également revenus dans le chapitre *Les stratégies de la « bricologie »* sur le travail de Wade Guyton et plus particulièrement sur ce qui l'amène à donner dans ses cartels les détails techniques des encres utilisées pour ses impressions. Il y était notamment question de sa dernière exposition personnelle à sa galerie parisienne, la galerie Chantal Crousel, qui consistait en la réplication exacte de sa précédente exposition personnelle à la galerie. Le propos de cette nouvelle exposition tenait justement en un changement de la « chaîne opératoire » : cette fois-ci, l'artiste disposait d'une nouvelle imprimante et d'une nouvelle encre.

[Figure 100] Wade Guyton, *Sans titre*, 2008, vue d'exposition, galerie Chantal Crousel, Martin Argyroglo

[Figure 101] Wade Guyton, *26 avril - 7 juin 2008*, 2014, vue d'exposition, galerie Chantal Crousel, Florian Kleinefenn

Le point commun de ces stratégies : elles consistent en la mise en récit des procédés techniques édifiés par les artistes pour obtenir des artéfacts. Nommons ces procédés des « chaînes opératoires narratives ». Comme je viens de le démontrer, j'ai déjà donné un nombre important d'exemples de « chaînes opératoires narratives » (Xavier Antin, Wade Guyton, ExposerPublier, mes expérimentations personnelles, etc.) au cours de cette recherche. Ce chapitre sera donc le lieu de développer sur une typologie bien précise parmi celles-ci. Nous allons nous intéresser aux « chaînes opératoires narratives » qui ne s'appliquent pas *aux* œuvres mais *à* l'œuvre toute entière d'un artiste – ce que l'on pourrait appeler des « *méta*-chaînes opératoires ». Pour illustrer ce concept, je décrirai le système protocolaire

de classification des pièces que j'ai mis en place dans ma pratique artistique depuis 2016. Ce dernier n'est rien de moins qu'une énième contrainte créative à laquelle je me suis moi-même astreint et contre laquelle je vais devoir me retourner afin de sortir du labyrinthe dans lequel je me suis délibérément enfermé. Ce protocole se décompose en trois parties. Chacune de ces trois parties fera l'objet d'un sous-chapitre. Ce chapitre sera donc principalement tourné vers ma pratique personnelle, bien que je convoque quelques autres démarches pour étayer mon propos.

1. « Étude », une séquence de l'expérimentation

La première séquence du système de classification protocolaire que j'ai mis en place et qui donne lieu à ce premier sous-chapitre se nomme « Étude ». Elle part d'un constat : ma formation en Arts Appliqués à l'École Boulle a posé comme précepte le fait de conceptualiser ma production. La réalisation d'un objet devait passer par une idée : l'idée, le concept, étaient primordiaux, la production n'étant que la réalisation de cette idée. La praticité n'était là que pour faire advenir l'idée dans sa forme aboutie : pratiquer se résumait à résoudre des problèmes, à mettre en forme une idée, à concrétiser une hypothèse. La place réservée à la praticité et à l'expérimentation avec la matière était limitée : il s'agissait avant tout de prototyper la construction d'un projet, qui devait d'abord passer par une construction logique et non sensible. Si bien que lorsque je me suis lancé dans des études d'art, j'ai logiquement été frustré de constater combien la praticité, le fait de travailler plastiquement une idée, de plonger dans la matière, déplaçait toujours cette idée. Je me laissais toujours emporter quelque part, loin de ce que j'avais initialement prévu. La matérialisation d'une idée entraînait forcément une modification de cette dernière : il y avait toujours un écart entre le dessein et sa réalisation.

Pour remédier à cette frustration, j'ai donc établi une méthodologie que j'ai appliquée à l'ensemble de mon travail. L'idée a été de déconnecter ma pratique – l'étape de réalisation –, de la conceptualisation, mais aussi de ne plus travailler sur des projets distincts les uns des autres comme si chaque idée était assez forte pour exister seule. Ma démarche m'a toujours semblé plus forte lorsqu'elle est soutenue par l'ensemble de mes expérimentations. Le principe a donc été de ne passer à la réalisation, à la production, à l'impression, sans me soucier de ce que serait la forme finale. Je me suis donné de la latitude pour expérimenter, essayer, rater, recommencer, et pour privilégier l'instinctif et l'indéterminé.

Ce temps d'expérimentation, c'est l'étape « Étude ». Chaque expérimentation est nommée et numérotée. Prenons l'exemple des trois cyanotypes que j'ai réalisés lors de l'atelier que j'animais au FRAC Île-de-France. Ces trois cyanotypes forment ce que je nomme une « suite ». Une suite est un ensemble d'œuvres réunies sous un titre. Pour les cyanotypes en question, j'ai nommé cette « suite » : *Eidôlon*. À l'intérieur de cette « suite », chacune des toiles contient dans son titre la mention « étude » ainsi qu'un numéro distinctif, par exemple : *Eidôlon (étude #1), Eidôlon (étude #2), Eidôlon (étude #3).*

Le fonctionnement d'une « suite » est proche d'un *hashtag* : il s'agit d'un dossier ouvert qui peut être complété à l'avenir par de futures entrées. Si je produis une nouvelle pièce qui, selon moi, poursuit le travail entamé avec ces cyanotypes, j'inclurai celle-ci dans *Eidôlon*. En mettant en place ce principe, je me donne l'opportunité d'organiser mon travail autour de plusieurs thématiques : la « suite » *Eidôlon* traite ainsi des notions de présence d'absence, de spectralité, d'ombres ; la « suite » *Concrétion* est dédiée aux notions d'archive, de sédiment et de résidu ; la « suite » *Palimpseste* porte sur les notions d'épaisseur, d'hétérochronie et de constellation, etc. Le fonctionnement en « suite » me permet d'avoir une certaine constance dans ma recherche puisque chaque nouvelle entrée se propose de réinterpréter et de re-convoquer ce que j'ai produit par le passé tout en me donnant la liberté de travailler sur plusieurs thématiques à la fois.

Ce principe reprend en partie celui mis en place par l'artiste R.H. Quaytman. À partir de 2001, cette artiste américaine a conçu un protocole de travail strict : chaque nouvelle exposition qu'elle conçoit donne lieu à un chapitre d'un livre imaginaire. Le fonctionnement par « chapitres » qu'a mis en place R.H. Quaytman modifie l'attention que l'on porte à ses œuvres : on n'aborde pas les oeuvres de cette artiste les unes après les autres, mais en bloc – tout comme l'œuvre d'Hilma af Klint. Cela change considérablement le statut des œuvres en question : celles de R.H. Quaytman s'affirment dès lors moins comme des pièces auto-suffisantes, avec tout ce que cela implique d'ego et d'autorité, mais comme un entrelacement de pièces interconnectées.

[Figure 102] R.H. Quaytman, *Chapter: 12 iamb*, 2009, vue d'exposition, Miguel Abreu Gallery, de gauche à droite : *#6. Chapter 12: iamb, (lateral inhibitions in the perceptual field)*, sérigraphie, gesso sur bois, 133 × 82.2 cm, 2008 ; *#7. Chapter 12: iamb*, sérigraphie, gesso sur bois, 101.6 × 63 cm, 2008 ; *#8. Chapter 12: iamb*, sérigraphie, gesso sur bois, 82.2 × 51 cm, 2008 ; *# 9. Chapter 12: iamb (blind smile)*, sérigraphie, gesso sur bois, 50.8 x 50.8 cm, 2008

En revanche, à la différence des « chapitres » de R.H. Quaytman, les « études » ne sont pas des séries closes. Chez R.H. Quaytman, chaque « chapitre » est un ensemble d'œuvres fermé et cohérent. Chez moi, les « études » sont des « suites », c'est-à-dire qu'elles sont amenées à perpétuellement être réinvesties, enrichies de nouvelles entrées. Chaque « suite » d'« étude » circonscrit un thème de recherche que je suis librement amené à augmenter, à développer – en réponse à ma volonté première de ne pas avoir à penser à une forme finie et complète lorsque j'expérimente. Les « études », comme leur nom l'indique, sont autant d'expérimentations libres autour de thèmes définis.

Cela correspond à l'idée selon laquelle les « études » mettent en récit l'univers de l'atelier. J'entends par là le fait que, devant une de mes pièces portant la mention « étude », on se trouve comme devant une pièce dans un atelier d'artiste : le statut de cette pièce est comme en suspens entre l'œuvre autonome et l'expérimentation, le test, l'essai. C'est pourquoi les « études » déploient un environnement ouvert sans forcément produire un ensemble cohérent. Les « études » sont en ce sens des expérimentations que seule relie une thématique générale qui reste, à ce moment-là du protocole, assez vague. C'est avec la seconde étape de mon protocole que la notion d'un ensemble émerge.

2. « Volume », une séquence du « méta-récit »

La seconde séquence de ce processus consiste à réunir au moins deux « études » ensemble. Je nomme ces assemblages des « volumes ». À la différence du fonctionnement d'une « suite », les « volumes » sont des regroupements d'« études » clos. C'est-à-dire qu'une fois que j'ai formé un « volume » avec deux « études » ou plus, je ne peux pas ajouter *a posteriori* de nouvelles « études » à ce « volume ». D'un point de vue pratique, les « volumes » fonctionnent, comme les « études », autour de thématiques, et plusieurs « volumes » peuvent être réalisés sur une même thématique, d'où la nécessité de numéroter chaque itération. Le fonctionnement du titre est également le même que celui des « études ». À titre d'exemple, je décrirai ici *Limbes (volume #3)* pour lequel j'ai assemblé les « études » suivantes : *Palimpseste (étude #50), Wreckage (étude #1), Wreckage (étude #10), Wreckage (étude #11)* et *Wreckage (étude #12).*

[Figure 103] Léo Coquet, *Limbes (volume #3)*, 2018, ciment, plâtre, papier, impression laser, impression UV, photographie documentaire, approximativement 20 x 30 cm, Léo Coquet

Le principe des « volumes » est de réaliser des compositions formelles à partir d'une sélection d'« études ». Pour *Limbes (volume #3)* l'exercice de composition est double : il s'agit d'abord d'une composition à partir des différentes valeurs de gris – le spectre de la variation de gris allant du plâtre (l'élément le plus clair qui se trouve en haut et en bas de la composition) à l'impression UV en noir sur la plaque de ciment (l'élément le plus foncé qui se trouve au centre gauche) en passant par la plaque de ciment vierge et l'impression laser sur papier (les deux éléments qui se recouvrent au centre). Mais *Limbes (volume #3)* est également un exercice de composition sculpturale. Les « volumes » de la « suite » *Limbes* jouent en effet sur différentes compositions à partir des formes et des contre-formes – ces dernières ayant été obtenues aléatoirement en brisant les plaques de ciment et de plâtre – des « études » de la « suite » *Wreckage* et la forme rectangulaire des cartes postales de la « suite » d'études *Palimpseste*. En revanche, la qualité sculpturale de *Limbes (volume #3)* ne lui est pas propre, au

contraire : c'est une notion qui traverse l'ensemble des « volumes ». Pour moi, cette étape est en effet un terrain de jeu pour me confronter à l'œuvre en volume, d'où le nom de cette séquence – qui joue sur un double sens : à la fois sur cette notion d'espace donc, mais également sur la notion de compilation. Cela se traduit tout particulièrement par la création, pour chaque « volume », d'un *display* qui relie ensemble les « études » au sein d'une structure autonome.

Je conçois le rôle de ces *displays* comme analogue à celui de la reliure d'un livre : il s'agit de donner du liant à des artéfacts indépendants et disparates. Le *display* de *Limbes (volume #3)* qui réunit cinq « études » simplement posées les unes sur les autres, est aujourd'hui encore à l'état de recherche, mais l'objectif est le suivant : il devra servir de terrain de jeu pour ces artefacts. Il s'agira d'un plan de travail surélevé sur lequel la composition de ce « volume » pourra être librement reconfigurée à chaque nouvelle exposition, à la manière des étagères de R.H. Quaytman sur lesquelles l'artiste entrepose une sélection de ses œuvres que le public est librement invité à exposer au mur adjacent. En dehors des temps d'exposition, les *displays* devront enfin servir de boîtes d'archives pour les « volumes » auxquels ils se rattachent, tout comme la couverture d'un livre en protège le contenu. Le statut de ces *displays* est donc à la fois interne et externe à l'œuvre, ce qui se rapproche du concept de « *parergon* » développé par Jacques Derrida dans *La Vérité en Peinture*. Avec celui-ci, le philosophe décrit le rôle singulier du cadre de l'œuvre d'art : « [u]n *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. »[545] Le *display* opère ainsi à la fois à la distinction entre l'œuvre et l'espace lorsque l'on regarde l'espace, tout s'effaçant de l'œuvre pour se fondre dans l'espace lorsque l'on regarde l'œuvre.

[545] Jacques DERRIDA, *La vérité en peinture*, Paris, France, Flammarion, 2010, p. 63.

[Figure 104] R. H. Quaytman, *Iamb: Chapter 12, Excerpts and Exceptions, with Painting Rack*, 2001-2009, sérigraphie, peinture à l'huile, gesso, bois et étagère en bois, dimension et installation variable, Museum of Modern Art

En mettant en place la séquence « volume » et son corollaire « *display parergonal* » dans le système interne de ma pratique artistique, j'ai implicitement implémenté dans mon travail la cérémonie de l'*unboxing*[546]. Le déballage suscite un grand intérêt chez moi. Je pense même que mon attrait pour les livres d'artistes et pour les « *displays parergonaux* » est en grande partie motivé par le plaisir du déballage, du déploiement du contenu, par ces jeux d'expansion et de compression. Dans mon travail en solo et en collectif, ce principe de déploiement se manifeste très fréquemment. Ainsi, la plupart des éditions que nous réalisons avec ExposerPublier développent une stratégie de déploiement. Je pense notamment à *Carte(s) Mémoire(s)* que l'on a vu dans le chapitre *Lecture, la manipulation au cœur de l'imprimé*, ou à *Papier Peinture* que nous avons vu dans le chapitre *Les stratégies de la « bricologie »*. Du côté de mon travail en solo, c'est le même son de cloche avec notamment *Histoires en pièces — Faire Tourner* que l'on a vu dans le chapitre *L'archive vivante, un rapport mémoriel aux documents imprimés*. Les gestes que convoquent la manipulation et le déploiement des images m'intéressent tout particulièrement, mais c'est surtout la contraction, la réversibilité, la convertibilité de l'œuvre qui me séduisent. Ainsi, mon intérêt pour l'*unboxing* n'est donc pas porté par le plaisir miroir que produisent ces vidéos en donnant au spectateur l'impression de posséder les objets déballés, mais sur l'expansion d'un objet à première vue homogène, sur la capacité d'un objet compact à se déployer dans l'espace, la logique complexe d'emboîtage et les combinaisons multiples possibles.

Revenons à présent plus précisément sur *Limbes (volume #3)*. Pour autant qu'il s'agisse d'une composition formelle, cette association d'« études » met bout à bout plusieurs fragments qui ne peuvent

[546] Le terme *unboxing* est un anglicisme désignant initialement un type de vidéos publiées sur Internet, dans lesquelles des personnes se filment en train de déballer les produits qu'elles viennent d'acheter.

s'empêcher d'initier ne serait-ce que l'amorce d'un récit. Ceci s'explique selon moi par le fait que les « études » que ré-assemblent ces « volumes » sont de « l'histoire objectivée » – pour reprendre ici l'expression énoncée par Carl Andre : « le matériau, c'est de l'histoire objectivée. »[547] Pour moi, chaque « étude » est un fragment d'histoire qui s'incarne dans la matière, car derrière chaque « étude » il y a l'histoire de l'image qui y est imprimée, l'histoire du support sur lequel est imprimée cette image et l'histoire de la chaîne opératoire que j'ai mise en place pour imprimer cette image. Ce principe de fabrication d'un récit à partir de fragments dérive du concept de « cartepostalisation » énoncé par Jacques Derrida[548]. Avec celui-ci, le philosophe français emploie une image : le texte d'une carte postale, à la différence d'une lettre, est visible par tous. Si bien que le texte, ne serait-ce que par fragments, se dissémine auprès des différents intermédiaires durant le convoi postal. Le concept de « cartepostalisation » de l'écrit désigne donc le devenir fragmentaire et disséminateur de tout écrit. Ce principe préside également à la relation entre les « études » et les « volumes ». En effet, les « études » sont comme les textes des cartes postales : elles mettent en place des récits dont les « volumes » s'emparent, ne serait-ce que par fragments, avant de les ré-agencer au sein de « méta-récits ».

Ainsi, *Limbes (volume #3)* ne rassemble pas seulement une carte postale figurant une scanographie du sol en béton ciré du FRAC Île-de-France (*Palimpseste (étude #50)*), un fragment d'image d'une sculpture d'Atlas (*Wreckage (étude #1)*) et les matières brutes du ciment et du plâtre (les versos de *Wreckage (étude #10)*, *Wreckage (étude #11)* et *Wreckage (étude #12)*). *Limbes (volume #3)* rassemble cinq « études » qui sont autant de fragments d'histoires qui composent le seuil d'un « méta-récit » mettant en scène un écosystème minéral retournant progressivement à l'état de poussière, un espace indéterminé, le « point gris » de Paul Klee ce « point fatidique entre ce qui devient et ce qui meurt »[549] plongé dans les limbes ; un monde en « grisaille »[550] non loin de celui que décline Pierre-Olivier Arnaud avec ses images désaturées et son concept de « désublimation »[551].

---

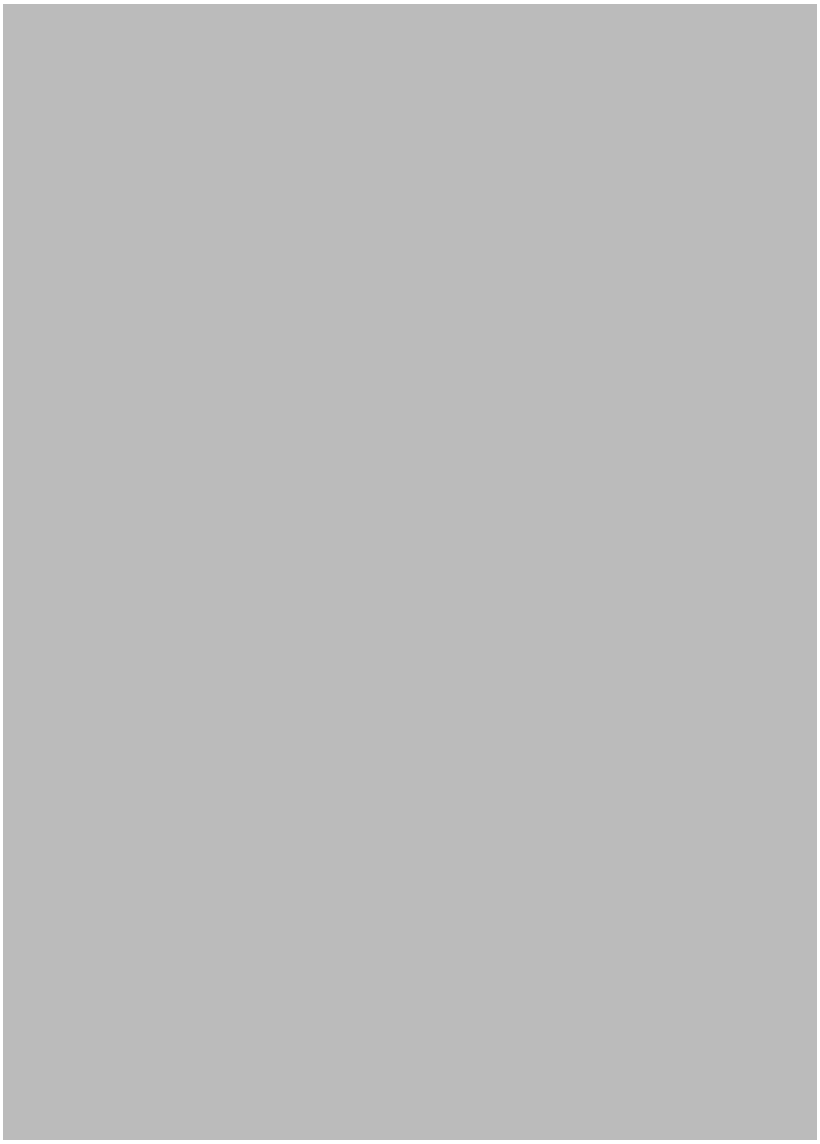
[547] Philippe VERGNE, Yasmil RAYMOND, Christophe CHERIX, Manuel CIRAUQUI et Brooke HOLMES, *Carl Andre: sculpture as place, 1958-2010*, New York, États-Unis d'Amérique, Dia art foundation, 2016, p. 237.

[548] Charles RAMOND, *Le vocabulaire de Jacques Derrida*, Paris, France, Ellipses, DL 2015, 2015. Manola ANTONIOLI (dir.), *Abécédaire de Jacques Derrida*, Mons (Belgique), Belgique, les Éd. Sils Maria, impr. 2007, 2007.

[549] Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne*, Pierre-Henri Éditeur scientifique GONTHIER (trad.), Paris, France, Gallimard, 1998.

[550] Une grisaille est une peinture monochrome en camaïeu de gris, utilisant des différences de nuances pour marquer les ombres, donnant ainsi l'illusion du relief et de la sculpture. Elle s'emploie ordinairement en amont de la réalisation d'une peinture. Voir Georges DIDI-HUBERMAN, « Grisaille », *Vertigo*, 2002, n° 23, pp. 28-38.

[551] Le concept de « désublimation » chez Pierre-Olivier Arnaud correspond à la désaturation des images en niveaux de gris que l'artiste fait subir à ses images de manière à en éliminer la distraction de la couleur. Ainsi, le spectateur peut regarder l'image pour ce qu'elle est vraiment, pour la voir mieux. Voir Jill GASPARINA, *Sans titre (Pierre-Olivier Arnaud)*, Lyon, France, Éditions Adéra, 2010.



[Figure 105] Pierre-Olivier Arnaud, *Sans titre (post 09)*, 2012, impression offset sur papier, 68 x 48 cm

Pour conclure sur la séquence « volume », je voudrais revenir sur l'origine de cette étape. Selon moi, cette étape du processus reflète la particularité qu'a l'image imprimée d'inciter à la collection. Nous avons déjà abordé cette question à plusieurs reprises au cours de cette recherche, c'est donc une conséquence logique que de retrouver ce principe dans le système de mon travail. Il en a été question dans le chapitre *L'archive vivante, un rapport mémoriel aux documents imprimés* dans lequel nous remarquions que deux images mises l'une à côté de l'autre ne peuvent s'empêcher de commencer le début d'un récit ; dans le chapitre *Une écriture du contact* lorsque nous remarquions que les estampes ont très tôt fait l'objet de collections[552], ainsi que dans le chapitre *Une écriture du temps* au sujet de l'œuvre d'Aby Warburg et de la science qu'il a mis en place : l'iconographie. À cette généalogie des

[552] Patricia RIBAULT, « Comment faire ? La technique comme pouvoir », *Techniques & Culture*, 2015, nº 64, pp. 32-45.

« usages stylistiques et conceptuels de l'image pré-existante »[553], il convient aujourd'hui d'ajouter une nouvelle génération d'artistes qui a émergé du milieu de l'art contemporain à la fin des années 1990, les « artistes iconographes »[554]. La pratique artistique de ces derniers a pour caractéristique d'employer comme matériau brut des images trouvées, chinées et/ou devenues anonymes qu'ils manipulent, articulent et assemblent sur différents supports (projection, collage numérique, photographie de photographie, ré-impression, expositions, revues, éditions) selon des affinités formelles ou thématiques et sous la forme de constellations – ce qui croise les concepts d' « hétérochronie » et de « constellation » développés plus tôt. On compte notamment parmi ces artistes Pierre Leguillon, Documentation Céline Duval, Batia Suter.

À l'instar des œuvres des artistes iconographes, les « volumes » sont des constellations de différentes typologies d'images : différentes techniques d'impression, différentes natures d'image (empreinte, photographie, typographie, scanographie) et différentes sources, puisque je ne suis pas l'opérateur de toutes les images que j'imprime. En fonctionnant ainsi, je sépare le moment de la production d'une pièce de celui de l'agencement d'une œuvre. Je me déleste de la gravité que représente la création d'une œuvre pendant le temps où je produis physiquement une pièce. C'est une manière de m'octroyer de l'espace pendant que j'expérimente. Une manière de donner de la latence à mon travail : quelque chose qui ne fonctionne pas tout de suite pourra dans ce système-là potentiellement fonctionner plus tard. Je divise l'autorité de la création en deux étapes, d'abord l'expérimentation, puis la composition, l'agencement.

3. « Lecture », une séquence pour situer l'œuvre

Enfin, le système de fonctionnement de mon travail s'organise autour d'une troisième et ultime séquence : la « lecture ». Le principe de fonctionnement des « lectures » est le même que celui des « études » et des « volumes » : il s'agit de « suites » que je peux librement augmenter. Avec cette dernière, j'intègre le contexte de présentation de mes pièces à mon système. Jusqu'ici, ce paramètre était resté absent de mes réflexions, la séquence « étude » consistant uniquement en la réalisation d'un artéfact sans aucune conceptualisation d'une quelconque extériorité et la séquence « volume », en une boucle d'« études » interconnectées mais hermétiques à leur environnement périphérique. La séquence « lecture » répond dès lors à une carence : la prise en compte du milieu dans lequel les pièces s'inscrivent.

---

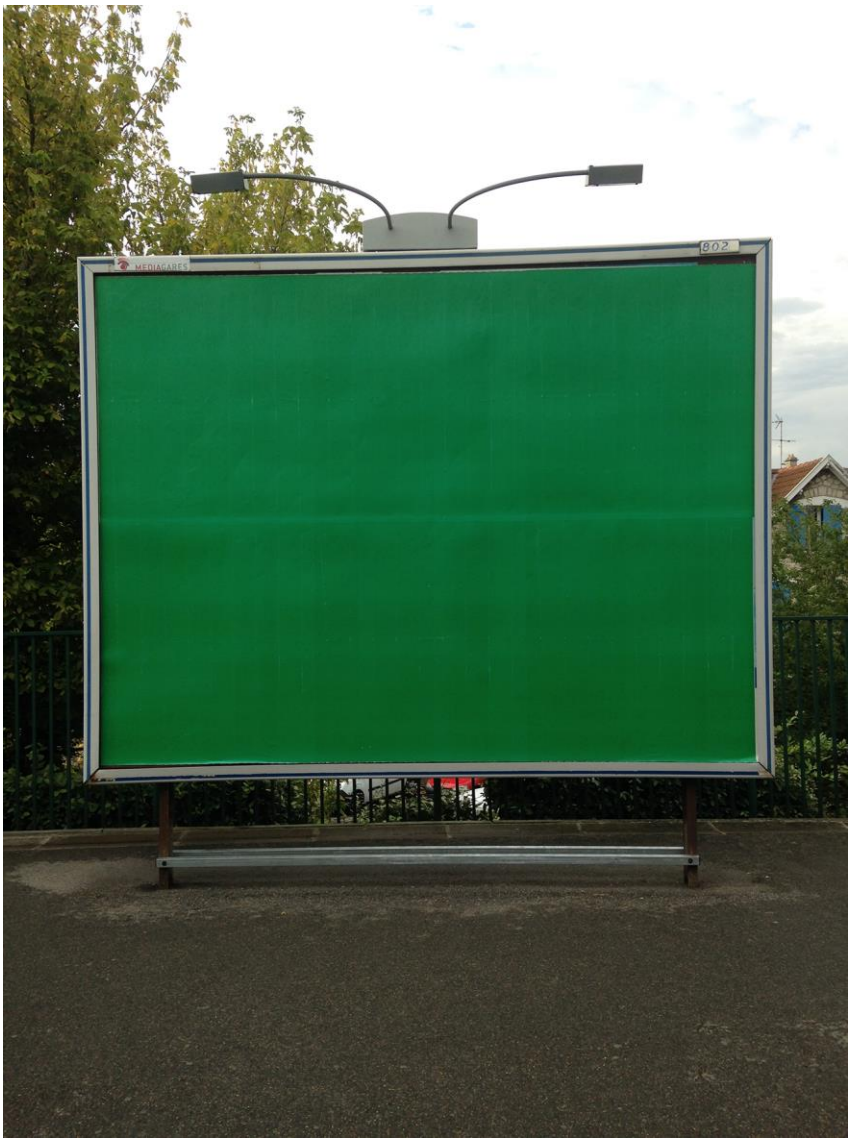
[553] Garance CHABERT, Aurélien MOLE, Ingrid LUQUET-GAD, François AUBART et Jan VERWOERT, *Les artistes iconographes*, *op. cit.*, p. 17.
[554] Garance CHABERT, Aurélien MOLE, Ingrid LUQUET-GAD, François AUBART et Jan VERWOERT, *Les artistes iconographes*, *op. cit.*

Les « lectures » consistent en l'exposition d'une ou plusieurs « études » dans un espace donné ; leur propos est d'entrer en discussion avec cet espace. Nous remarquions dans le chapitre *De l'impression à l'empreinte, un geste ancestral toujours présent* au sujet des mains négatives, combien l'impression avait un rapport à la notion d'échelle, d'étalon. Cette étape de mon travail poursuit et prolonge ce propos. Avec une « lecture », j'expose non seulement une impression ou un ensemble d'impressions, mais également un propos sur l'espace dans lequel je les inscris. De la même manière que les « volumes » produisent un « méta-récit » à partir de la rencontre entre plusieurs « études », les « lectures » produisent un « méta-récit » mais cette fois-ci à partir de la rencontre entre une ou plusieurs « études » avec leur environnement direct. Ainsi, une « étude » peut légitimement être exposée seule sur un mur et être présentée comme une « lecture », alors que dans un autre contexte, la même « étude » exposée sur un autre mur sera seulement présentée comme une « étude ».

À titre d'exemple, je présenterai les récentes entrées de la « suite » d'« études » nommée *Eidôlon*. Cette « suite » a déjà été abordée dans le chapitre *Une écriture de l'écart*. Il s'agissait de cyanotypes de compositions florales. Les nouvelles « études » de cette « suite » poursuivent ce rapport au végétal, mais de manière différente, puisqu'elles consistent en l'impression d'affiches monochromes. La mise en œuvre de ces nouvelles « études » prend comme point de départ les affiches monochromes d'ordinaire de couleur verte ou bleue – même si j'en ai également croisé des noires, des oranges et des jaunes – que l'on peut régulièrement apercevoir dans les couloirs du métro parisien. Je suis devenu particulièrement sensible à ces aplats de couleurs vives qui contrastent avec les affiches publicitaires habituelles du métro. Lors de mes déplacements, je restais toujours attentif aux nouvelles affiches monochromes. Celles-ci ont une curieuse caractéristique : les rythmes et les assemblages de couleurs fortuits qu'elles produisent lorsqu'elles sont affichées en série, ainsi que leur inscription dans leur environnement direct, fonctionnent étrangement presque toujours.

Curieux de connaître l'origine de ces affiches, j'ai effectué quelques recherches sur Internet, qui m'ont amené à penser que ces affiches étaient vraisemblablement placardées sur les emplacements publicitaires n'ayant pas trouvé d'annonceur. Pour expliquer ce phénomène, plusieurs suppositions sont possibles. En premier lieu, la multiplication des écrans comme support publicitaire dans les couloirs du métro. Ces nouvelles plateformes concurrencent les affichages papier, si bien que certains emplacements trouvent moins facilement d'acheteurs. La zone géographique importe également : on trouve plus d'affiches monochromes dans les stations de banlieue, le RER et dans les stations ou les couloirs peu passagers. Enfin, leur nombre semble varier en fonction des saisons. L'été est particulièrement sujet à ce phénomène, car Paris y est alors déserté de ses habitants. Or, les publicitaires préfèrent afficher leurs publicités lorsqu'ils sont sûrs de toucher un maximum de personnes. Autant de raisons qui font que ces monochromes de couleurs vives fleurissent de plus en plus, notamment à certaines périodes de l'année et à certains endroits de la région Île-de-France.

L’idée qui a germé est donc que ces affiches poussent comme de la mauvaise herbe dans les friches que sont les emplacements publicitaires laissés en jachère, à l’ombre du capitalisme marchand. Ces monochromes attestent d’un abandon, d’une désertion et matérialisent un terrain vague – que les graffeurs ne manquent pas d’exploiter. Leurs vives couleurs nous alertent non pas pour diffuser un message, mais pour en signaler paradoxalement le manque. Autrement dit, ces affiches sont réduites au silence, mais elles ne manquent pas de le faire savoir. Elles sont des marques de l’absence et en cela, elles poursuivent la « suite » d’ « études » *Eidôlon*, qui traite de la notion de présence d’absence.



[Figure 106] Léo Coquet, 2017, photographie non éditée, Seine-et-Marne

Après avoir constitué une collection de photographies d’affiches monochromes que je croisais au gré de mes déplacements, je me suis décidé à en produire moi-même avec de nouvelles couleurs.

Pour cela, j'ai mis en place le protocole suivant : dans un premier temps, j'achète, pour chaque itération de la « suite » *Eidôlon*, une fleur de saison. Ensuite, je numérise cette fleur. À partir de la scanographie, je détermine au moyen d'un logiciel, la couleur de la fleur sur le nuancier Pantone. Enfin, j'imprime en un seul exemplaire un monochrome de la couleur obtenue sur dos bleu, le papier spécialement conçu pour ce type d'affiches, à l'un des formats des emplacements publicitaires (100 x 150 cm, 300 x 150 cm, 400 x 300 cm). Lorsqu'elles sont exposées, ces affiches doivent toujours être marouflées sur un mur, comme le sont les affiches publicitaires. Une affiche marouflée ne peut pas être récupérée après son exposition, elle est irrémédiablement déchirée. Si bien que chaque exposition de ces affiches engendre leur disparition. C'est également le cas avec les affiches marouflées de Pierre-Olivier Arnaud. L'artiste fait imprimer cent exemplaires de chacune de ses images. Ses œuvres consistent en ce stock de cent affiches. Le propriétaire peut ensuite librement afficher ces oeuvres quand il le souhaite. Une seule condition posée : une même image de Pierre-Olivier ne peut pas être activée à deux endroits au même moment. En engendrant la disparition des affiches, le protocole rappelle le caractère éphémère des fleurs dont il est ici question. Cela rappelle combien sa présence ne peut se penser sans son absence, combien le trait ne peut se penser sans son retrait. Soit à la fois l'épanouissement de quelque chose et, dans le même temps, la trace prochaine laissée par sa disparition.

Revenons-en à présent plus en détail sur le fonctionnement de la séquence « lecture ». Marouflée sur un mur, une affiche de la « suite » d'« études » *Eidôlon* met en récit le projet tel que je viens de le décrire. Mais si la même affiche est marouflée sur un mur en étant référencée comme une « lecture », alors celle-ci ne raconte plus seulement le projet dont il était question jusqu'ici, mais également ce qui se joue avec le contexte dans lequel elle s'inscrit. Les « lectures » sont donc pensées en fonction du lieu dans lequel elles s'inscrivent. Pour autant, elles ne sont pas rattachées à un unique lieu comme le sont les œuvres *in situ*[555]. Une même « lecture » peut être exposée à différents endroits, à condition que les différents espaces d'exposition dans lesquels elle prend place permettent de réactiver l'accrochage d'origine, de manière à retrouver la tension entre l'œuvre et l'espace. Chaque « suite » de « lecture » s'organise donc autour d'un certain rapport à l'espace. Dans une même « suite » de « lecture », les « études » employées dans l'installation peuvent changer. Ce qui compte, c'est de retrouver ce même rapport à l'espace.

Ce principe est relativement similaire à celui de l'activation de l'édition *Papier peinture*. Cette édition prend racine dans une expérimentation sur les limites de la représentation graphique de monochrome sur le logiciel Photoshop. Mais lorsqu'elle est activée, la mise en récit du projet qui a mené à l'édition passe au second plan. *Papier Peinture* sert alors de prétexte à un commentaire sur l'espace dans lequel il s'inscrit. C'est ainsi qu'en 2016, ExposerPublier a été invité à activer *Papier Peinture* dans la collection privée de Vincenette & Yves Manet. Notre proposition a consisté à maroufler les

[555] Daniel BUREN, *Daniel Buren: mot à mot*, Paris, France, Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Éditions de la Martinière, 2002, p. 28.

bandes de trames de l'édition sur les murs de leur collection, avec comme règle de toujours être recouvert en partie par les œuvres déjà présentes. Les bandes de *Papier Peinture* filaient ainsi entre les œuvres, créant des liens entre ces dernières et révélant le rythme de l'accrochage. On imagine aisément qu'un tel protocole pourrait être activé dans une autre collection. C'est ce principe qui préside avec les lectures : chaque « suite » de « lecture » établit un rapport entre les œuvres et l'espace, que chaque itération doit réinvestir dans un nouveau lieu.

[Figure 107] ExposerPublier, *Papier Peinture*, 2016, livre d'artiste, activation *in situ*, 2016, photographie documentaire, collection privée de Vincenette & Yves Manet, ExposerPublier

Que ce soit Wade Guyton et ses deux expositions à la galerie Chantal Crousel, ou le séquençage de ma pratique artistique, je conclurais ce chapitre en soulignant une nouvelle fois l'importance de la mise en récit dans le travail de l'artiste-imprimeur. Exposées, les boîtes noires des pratiques artistiques deviennent signifiantes. En cela, la mise en récit renverse le point de vue habituel que nous portons sur les œuvres et les artefacts : soudain, on ne regarde plus l'objet fini mais l'opérateur. Observer l'observateur, dévisager ce qui nous dévisage, examiner ce à travers quoi l'on expérimente le monde, cela participe à mettre en récit de l'intérieur un « techno-imaginaire »[556] basé sur un jeu de mise en abyme et de « méta-récits » en surplomb. Ainsi, l'artiste-imprimeur serait-il lui aussi un méta-auteur, à l'instar de l'artiste-éditeur et de l'artiste-curateur, mais d'un autre genre celui-ci : le méta ne désignant pas ici son rapport à la citation du travail d'autres artistes mais dans sa façon de mettre en scène depuis une position en surplomb son propre travail.

L'auto-réflexivité se trouve donc au cœur des pratiques d'artistes-imprimeurs. Pour autant, il ne s'agit pas de l'auto-réflexivité froide et tautologique de l'art conceptuel. La pratique de l'artiste-imprimeur emprunte à ces dernières le goût du processus, mais elle y intègre une approche plus personnelle, sensible et poétique. J'ai mis en place cette logique interne parce qu'elle agit pour moi comme un mécanisme de défense. Pour me défendre contre la dépendance de l'art à l'exposition à l'heure où : « [l]e centre de gravité des œuvres basculant nettement vers le dispositif et le processus de production, le concept d'exposition devient central. »[557] Le fonctionnement en « suites » donne l'opportunité aux œuvres de s'interpénétrer, de se répondre, de se prolonger et de s'amplifier. Et celui des « volumes » de créer un réseau indépendant, auto-suffisant. Ceci afin de perpétuellement réengager les concepts essentiels que je manipule dans ma pratique artistique que sont les notions de chaîne opératoire et de prisme (matérialisées par la « suite » *Matrice*), de présence et d'absence (matérialisées par la « suite » *Eidôlon*), de sédiment et d'archives (matérialisées par la « suite » *Concrétion*), de surimpression et d'hétérochronie (matérialisées par la « suite » *Palimpseste*), et les notions d'effacement et de mémoire (matérialisées par la « suite » *Wreckage*). Ces « suites » constituent la constellation de thématiques que mon travail entend aborder. Mises bout à bout, ces différentes polarités dessinent le portrait de l'artiste que je suis et le regard que je porte sur le monde.

[556] Riccardo VENTURI, « Les Images techniques et leur médium. Exposer la pensée de Vilém Flusser », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 2016, nº 46, URL complète en biblio.
[557] Anne CAUQUELIN, *L'art contemporain, op. cit.*, p. 115.

CONCLUSION

Cette étude intervient dans un contexte particulier : la situation qu'occupe aujourd'hui l'imprimé est contradictoire. D'un côté, force est de constater que sur sa capacité à reproduire et à diffuser, notions essentielles et constitutives de la révolution culturelle qu'a établie l'invention de l'imprimerie, la « graphosphère » est aujourd'hui supplantée par l'« hypersphère ». Pourtant, d'un autre côté, la pratique de l'impression en art n'a de cesse de se développer, comme en témoignent la multitude d'artistes, d'éditeurs et de collectifs développant une recherche sur l'art imprimé, les foires dédiées et les lieux qui lui sont consacrés. Cette recherche entend s'inscrire dans ce contexte actuel, s'y adresser et y apporter des éléments de réponses.

La première hypothèse que cette recherche s'est employée à démontrer est la suivante : l'impression est une survivance de l'empreinte. Pour en attester, j'ai entrepris, dans la première partie, une riche explication des techniques de l'impression démontrant, que ces dernières étaient toutes régies par un dénominateur commun : le contact. À partir de cette assertion, j'ai proposé de refocaliser l'attention portée à ces techniques sur leurs rapports à l'empreinte plutôt que sur leurs capacités à reproduire. Autrement dit, je propose de ne plus penser l'art imprimé comme l'art de la reproductibilité technique, mais comme un art de l'empreinte.

Cette mise au premier plan de la filiation entre l'empreinte et l'impression engage une redéfinition des propriétés esthétiques de l'art imprimé – ce que la première partie s'emploie justement à développer. Dans un premier temps, c'est la notion d'écart qui est mise en lumière, notamment au travers du concept de « présence d'absence ». Avec celui-ci, nous avons démontré qu'une empreinte n'est visible qu'après le retrait de ce qui s'imprime sur la surface. Ce qui implique que, devant une empreinte, on se trouve à la fois devant la preuve d'une présence et devant la preuve de l'absence de cette présence. L'imprimé, en tant que survivance de l'empreinte, poursuit un similaire jeu entre présence et absence, comme le démontre le vocabulaire technique de l'impression où il est question de positif et de négatif, de plein et de vide, de gravure et de graphie, de matrice et d'encre. Ce sont ces dualités qui nous ont permis d'affirmer que pratiquer l'impression, c'est orchestrer une poétique de l'écart.

Nous nous sommes ensuite occupés, sur la fin de la première partie, à démontrer que cette redéfinition contribue à faire de l'imprimé une singulière écriture du temps. En effet, reconnecter l'imprimé à l'empreinte, c'est rattacher cette pratique aux notions fondamentalement humaines que sont la mémoire, les archives, le souvenir – à savoir au temps et à son écriture. Nous avons dès lors étudié plusieurs projets artistiques en nous intéressant plus particulièrement à leur utilisation du médium imprimé pour écrire le temps. Dans ces projets, nous avons repéré que l'impression fonctionnait par strates et par recouvrement, et comment les images imprimées, les traces et les empreintes, participaient

à faire de notre monde un gigantesque palimpseste, un patchwork de temps où les temporalités ne se suivent pas mais se confrontent et se côtoient de façon poreuse. C'est ainsi qu'au contact des images imprimées, nous avons conçu une représentation alternative du temps qui ne fonctionne pas sur un mode linéaire, mais sur un mode « hétérochronique ». Ce qui nous a amenés à définir l'imprimé comme une écriture de l'« hétérochronie » participant à la représentation post-moderne et dé-colonialiste du temps.

Implicitement, cette première partie démontre que le rapport de force entre numérique et imprimé n'a finalement pas lieu d'être. En affirmant que l'imprimé produit des empreintes, ce que les supports numériques ne fabriquent pas, il devient évident que le numérique ne remplace pas l'imprimé. Au contraire, la dématérialisation des environnements due aux nouvelles technologies et à la prédominance des écrans, n'a rendu que plus critique le besoin de se saisir des formes imprimées, des empreintes et des traces pour nombre d'artistes. Enfin, de par cette prédominance du contact du corps de l'artiste-imprimeur qui immerge de son empreinte l'œuvre imprimée, l'œuvre de l'artiste-imprimeur entreprend un retour de l'auratique. Une aura en « présence d'absence » zombifiée et désubstantialisée par les techniques de reproduction.

La seconde hypothèse que cette recherche s'est employée à démontrer est celle-ci : l'impression est une pratique du vivant. Avec cette affirmation, j'ai cherché à défaire l'impression de son image archétypale d'objet fossile. Pour ce faire, j'ai entrepris, dans la deuxième partie, de présenter des projets mettant en jeu l'imprimé et des pratiques performatives, actives et vivantes.

Ces pratiques vivantes de l'imprimé se déploient selon deux modalités. Il y a les pratiques performatives d'impression d'un côté. Avec celles-ci, c'est une attention aux « gestes à l'œuvre »[558], aux gestes qui engendrent et inscrivent la trace imprimée, qui est portée. Ce sont ces gestes qui habitent les traces imprimées comme des spectres. Cette rémanence du geste apparaissant sous la forme d'une trace imprimée nous a conduits à une réflexion sur la performativité du geste technique, prolongeant ainsi le fait que la pratique de l'impression, comme toute pratique artisanale, consiste à apprendre et à affiner continuellement un ensemble de gestes répétés sans cesse. Les œuvres évoquées dans cette partie mettent en scène le geste technique, voire l'exposent dans plusieurs situations afin de le faire réagir aux contraintes des lieux. Ces expériences traduisent une volonté : celle de faire sortir la pratique de l'impression des ateliers et de s'employer à travailler « sur le motif ». Refusant la position en retrait de l'imprimeur, l'artiste-imprimeur s'empare donc des outils de l'imprimé pour ouvrir sa pratique à l'événement.

La seconde modalité de pratiques vivantes en art imprimé concerne les pratiques d'activation du support imprimé. Nous sommes dès lors passés des gestes à l'origine de la trace à ceux qui les accompagnent. Parce que l'imprimé est un objet peu coûteux et reproductible, il est depuis toujours

[558] Barbara FORMIS (dir.), COLLECTIF, *Gestes à l'œuvre, op. cit.*

librement manipulé. C'est ainsi tout une partie de l'histoire des supports imprimés qui se trouve liée au lexique de gestes qui en découle. Qu'il soit question du phénomène des foires de livres d'artiste et d'art imprimé qui se développent mondialement, des diverses pratiques de lectures actives et/ou en public expérimentés par les artistes-imprimeurs, ou des recherches autour du concept d'« archives vivantes », nous avons vu que les documents imprimés nous mettaient autant à l'œuvre pour les fabriquer que pour les consulter.

Cette seconde hypothèse s'inscrit ici comme une réaction au numérique : à la dématérialisation des environnements, l'artiste-imprimeur répond en infiltrant les lieux par des pratiques vivantes, en mettant en œuvre un espace de rencontre et en s'exposant aux contraintes d'une pratique en direct. Après avoir refusé la théorie de l'anachronisme du domaine de l'imprimé dans la première partie, la seconde partie poursuit en développant sur le réagencement de l'agentivité de l'art imprimé consécutif à l'entrée dans l'« hypersphère », démontrant une nouvelle fois qu'il n'y a pas lieu d'établir un rapport de forces entre l'imprimé et le numérique.

Enfin, la troisième hypothèse que cette recherche s'est employée à illustrer est la suivante : l'artiste-imprimeur est un bricoleur. Avec cette ultime proposition, j'ai cherché à libérer l'imprimeur de ses figures tutélaires que sont l'orfèvre, le technicien et l'artisan. C'est la troisième partie de cette recherche qui s'est emparée de cette hypothèse afin de déclencher la pleine définition de la figure de l'artiste-imprimeur, de son domaine de recherche qu'est l'art imprimé et de sa production : le « *printwork* ». Avec cet ultime éclaircissement, j'ai terminé d'installer l'artiste-imprimeur comme un artiste du faire, du « faire impression », du *printmaking*.

Cette partie de la recherche a présenté et valorisé la qualité disruptive des perturbations stratégiques des chaînes opératoires des outils de l'imprimé mises en place par les artistes-imprimeurs. Au travers de cette présentation, nous avons établi qu'un artiste utilisant l'impression était désigné comme artiste-imprimeur non pas en fonction de la virtuosité technique qu'il met en œuvre avec les outils de l'imprimé, mais plutôt en fonction de sa capacité à développer des bricolages distinctifs à partir d'outils et de techniques standardisés. Ce qui nous a permis subséquemment de définir l'art imprimé, par opposition à l'estampe, comme une pratique inclusive, ouverte aux expérimentations et avide de techniques alternatives ; ainsi que de tracer la frontière entre les artistes-imprimeurs, qui valorisent l'expérimentation et la sérendipité, et les imprimeurs, dont le travail consiste à réaliser une commande.

Ceci nous a amenés à définir la pratique de l'artiste-imprimeur comme nécessairement autoréflexive. En effet, parce qu'il met en place des processus alternatifs et questionne son médium, l'artiste-imprimeur s'engage à mettre en récit sa propre pratique. En cela, le terme d'artiste-imprimeur s'applique à plus forte raison à ma pratique – l'exercice que constitue cette recherche s'établissant précisément dans cette typologie de démarche médiatique.

Finalement, cette démarche disruptive ne manque pas de faire écho à l' « hypersphère ». En effet, au développement des nouvelles technologies correspond celui des figures de l'amateur et du contributeur. En faisant du bricoleur son étalon matriciel, l'artiste-imprimeur incorpore et transpose au médium imprimé ces attitudes contemporaines. Ainsi, les rapports entre numérique et imprimé sont passés du rapport de forces évité à l'intégration, en passant dans la seconde partie par le contrecoup et la répercussion.

L'impression est devenue mon éducation. Je regarde le monde au travers du prisme qu'est l'imprimé. Enchâsser à chaque impression, je trouve un portrait en négatif de ce que nous avons été, de ce que nous sommes et de ce que nous envisageons pour notre avenir. Au travers du prisme bien particulier qu'est l'imprimé, j'ai développé une sensibilité faite de plein et de vide, de positif et de négatif, de transparence et d'opacité, qui n'a de cesse de m'accompagner. Je ne retrouve nulle part ailleurs l'écriture singulière de l'impression. À la pensée de Jacques Derrida qui affirmait « il y a trace dès qu'il y a expérience »[559], cette recherche articule qu'« il y a impression dès qu'il y a du vivant ». Je veux dire que l'impression est et restera une pratique « sur-vivante ».

[559] Jacques DERRIDA, Daniel BOUGNOUX, Bernard STIEGLER et François SOULAGES, *Trace et archive, image et art, op. cit.*, p. 59.

ÉPILOGUE

Cette recherche a été le lieu d'un développement construit autour, grâce et par ma pratique artistique. Une pratique de l'impression à laquelle je m'identifie et me confonds aujourd'hui totalement. C'est pourquoi le terme d'artiste-imprimeur est celui qui correspond le mieux à ma pratique artistique. Une pratique débutée dix ans plus tôt, en 2008, dans l'atelier de sérigraphie du Centre Saint-Charles, et qui ne m'a plus jamais quitté depuis. Ce sont d'ailleurs les premiers mots qu'a prononcés Xavier Grégoire, l'enseignant en sérigraphie du Centre Saint-Charles, lors du premier cours de sérigraphie auquel j'ai assisté, qui résonnent en moi alors que je m'apprête à refermer cette présente recherche. Ce dernier expliquait en substance que l'impression n'avait que trop peu fait l'objet de recherches scientifiques. Effectivement, les rares publications concernant l'art imprimé se rapportent soit à l'estampe – dans ces publications, l'art imprimé y est abordé sur un mode historique –, soit aux livres d'artistes – or dans ces dernières c'est la pratique de l'édition qui est au cœur du sujet. L'impression est donc un parent pauvre de la recherche en art. Avec la présente étude, j'ai entrepris de répondre à ce vide.

TABLE DES MATIERES

Abstract 4

Sommaire 6

Préambule 8

Introduction 12

♦ UNE PRATIQUE DE L'EMPREINTE 16

I. UNE ECRITURE DU CONTACT 18

Ce chapitre s'emploie à démontrer l'hypothèse suivante : l'impression est une survivance de l'empreinte. Pour en attester, une riche explication des techniques de l'impression est déployée. Celle-ci démontre que les techniques de l'impression sont toutes régies par un dénominateur commun : le contact.

1. De l'impression à l'empreinte, un geste ancestral toujours présent 18
2. De l'empreinte à l'orfèvrerie, le glissement d'un savoir-faire 24
3. De l'orfèvrerie à l'estampe, la constitution d'une pratique codifiée 27
4. De l'estampe à la reprographie, le tournant opéré par les outils numériques 36

II. UNE ECRITURE DE L'ECART 44

Ce chapitre s'emploie à révéler combien l'écriture graphique de l'impression se forme autour de la question de l'écart. Les cinq sous-chapitres qui le compose déploient un à un cinq univers, mais parviennent tous au même constat : l'image imprimée fonctionne selon un régime antagoniste.

1. Entre plein et creux, la complémentarité quasi-sexuelle de l'empreinte 45
2. Entre présence et absence, l'imprimé ou le royaume des spectres 49
3. Entre ressemblance et dissemblance, les monstres de l'empreinte 58
4. Entre intimité et anonymat, l'universalité de la trace 63
5. Entre artisanat et acheiropoïète, des images produites sans les mains 73

III. UNE ECRITURE DU TEMPS 85

Ce chapitre s'emploie à rendre compte de situations précises où pratiquer l'impression fait surgir du temps. À mesure que les exemples sont dépliés, se révèle une intime relation au temps qui s'est institué avec et à partir de la pratique artistique de l'impression.

1. Les « images-rémanentes », une appréhension haptique du temps 86
2. Les « images-fantômes », l'incarnation spectrale du concept de « restance » 98
3. Les images-constellations, la matérialisation du concept d'hétérochronie 119

♦ UNE PRATIQUE DU VIVANT 150

I. L'ART IMPRIME VERS UN ART *POST-STUDIO* 152

Ce chapitre s'emploie à signaler la relation qui tend à se développer de plus en plus entre les imprimeurs, leurs environnements et leurs publics en revenant notamment sur le phénomène des salons du livre d'artiste, d'art imprimé et de multiples, ainsi que sur la multiplication des événements d'impression en public.

1. Les salons d'art imprimé, une nouvelle route de la soie 152
2. L'« *action-printing* », entre mission pédagogique et performativité du geste technique 158
3. Imprimer « sur le motif », le « nouvel impressionnisme » 165

II. LECTURE, LA MANIPULATION AU CŒUR DE L'IMPRIME 173

Ce chapitre s'emploie à dévoiler comment et pourquoi les images imprimées nous mettent à l'œuvre non seulement pour les produire mais également pour les accueillir. Démontrant ainsi que la trace imprimée est tout à la fois habitée par les gestes qui l'ont engendrée que de ceux qui l'ont aimée, regardée, manipulée et parfois même vénérée.

1. La lecture, de la « pratique passive » à la « pratique active » 174
2. Lire l'espace, les *Visites Performées #1* et *#2* de l'exposition *Table as a curator / Autour de table #01 — Nightstand / Table de chevet* 180
3. Lire dans l'espace, retour sur l'événement *Mémoire Vive #1* 189

III. L'ARCHIVE VIVANTE, UN RAPPORT MEMORIEL AUX DOCUMENTS IMPRIMES 204

Ce chapitre s'emploie à poursuivre la déconstruction des préconceptions au sujet de l'imprimé qui en font une pratique fossile en proposant une étude sur la notion d'« archive vivante ». Il sera question, au travers de celle-ci, de mettre à jour un certain rapport au temps, à l'Histoire et à la mémoire.

1. En finir avec la fétichisation des archives 212
2. Un droit à l'oubli 231
3. Des archives qui se rapprochent de la mémoire 240
4. Une archive dont l'autorité est partagée 243

♦ UNE PRATIQUE DE L'EMANCIPATION 249

I. DE L'ESTAMPE AU « *PRINTWORK* » 251

Ce chapitre s'emploie à opérer une critique de l'estampe, domaine de création jugé sclérosé. Cette critique est suivie d'une proposition de réajustement des rapports d'inclusion et d'exclusion des pratiques artistiques du domaine de l'art immprimé menant à la définition d'un champ de recherche élargi et de la figure de l'artiste-imprimeur.

1. L'estampe, une pratique exclusive 251
2. L'art imprimé, une pratique inclusive 257
3. L'artiste-imprimeur, de la « post-production » au « *craftmanship* » 264

II. LES STRATEGIES DE LA « BRICOLOGIE » 287

Ce chapitre s'emploie à exposer quelques-unes des solutions alternatives et autres bifurcations mises en place par les artistes-imprimeurs. Déconnectées des réseaux, ces « chaînes opératoires » artistiques bricolées entendent opérer au dehors du numérique pour mieux le questionner, l'interroger et le déconstruire.

1. Appropriation d'objets trouvés 287

2. « Braconnage » de techniques 292
3. Conjuguer le passé au futur 303

III. L'ARTISTE-IMPRIMEUR, UN ARTISTE DE LA MISE EN RECIT 315

Ce chapitre s'emploie à mettre en lumière le fait que les artistes-imrimeurs, en « décarrossant » leurs « chaînes opératoires », en se mettant à observer l'observateur, à dévisager ce qui nous dévisage, à examiner ce à travers quoi l'on expérimente le monde, entendent faire émerger un « techno-imaginaire » signifiant et poétique.

1. « Étude », une séquence de l'expérimentation 319
2. « Volume », une séquence du « méta-récit » 321
3. « Lecture », une séquence pour situer l'œuvre 327

Conclusion 333

Épilogue 337

Table des matières 338

Glossaire 341

Index 345

Table des figures 351

Bibliographie 357

Remerciements 391

GLOSSAIRE

ACTION-PRINTING : concept formé par l'auteur. Le terme est un détournement parodique de l'*action painting*. Désigne la pratique de l'impression en public où le geste technique est performé.

AFFORDANCE : notion désignant l'aptitude d'un objet à dévoiler son usage de manière implicite (James Gibson, Donald Norman).

AGENTIVITE : de l'anglais *agency*. Renvoie à la *puissance d'agir* émergente de la conscience réflexive d'un individu. Ce concept, utilisé notamment dans les études de genre (Judith Butler), permet l'étude des actes d'un sujet, de leurs conséquences sur la constitution de règles et de normes de son environnement, ainsi que sur l'auto-construction de son identité.

AMATEURAT : néologisme utilisé pour défaire la figure de l'amateur de son opposition au professionnel afin de l'opposer au consommateur. Conçu à partir de la philosophie des logiciels libres, ce terme désigne un changement de paradigme critique envers la notion de possession, prônant l'accès au code source et définissant les usagers comme de potentiels contributeurs fonctionnant en coopération (Bernard Stiegler).

ANACHRONISME : terme désignant le décalage entre le moment où survient un fait et le moment où il devrait ou aurait dû se produire.

ANTHROPOMETRIE : technique de mensuration du corps humain.

ARCHIVE : employé au singulier, le terme renvoie au concept signalant que le travail historique est dépendant de la manière dont les sources sont produites et donc limitées dans ce qu'elles peuvent dire (Michel Foucault).

ART ALLOGRAPHIQUE : désigne un art dont l'œuvre est inconditionnée à l'histoire de sa production. Par opposition à l'art autographique (Nelson Goodman).

ART AUTOGRAPHIQUE : Voir « art allographique ».

ART IMPRIME : domaine artistique balisé par l'auteur défini comme plus inclusif que celui de l'estampe, dont il constitue l'univers élargi. Il regroupe les pratiques contemporaines et alternatives du médium imprimé. Voir « *printwork* ».

ART PARIETAL : du latin *parietalis*, « relatif aux murs ». S'inscrit dans les études sur la préhistoire. Désigne l'ensemble des œuvres d'art au sens large réalisées par l'Homme sur des parois de grottes.

BRACONNAGE CULTUREL : concept formé à partir de l'idée selon laquelle l'activité des auteurs est de fonder des lieux dont ils deviennent propriétaires et sur lesquels les consommateurs naviguent en nomades et braconnent à l'envie (Michel de Certeau).

BRICOLAGE : désigne un mode de fonctionnement usant de la ruse et du détournement pour créer un outil ou un artefact à partir d'un contingent fini de matériaux hétéroclites et résiduels n'ayant pas de rapport avec le projet. S'oppose à l'ingénierie (Claude Lévi-Strauss).

CARTEPOSTALISATION : indique le devenir carte postale de tout écrit, soit sa fragmentation et sa greffe dans un autre contexte (Jacques Derrida). Voir « restance ».

CHAINE OPERATOIRE : concept affirmant qu'un artefact détient une signification culturelle non pas tant par son style que par les choix techniques et matériels qui président à sa fabrication et à son utilisation (André Leroi-Gourhan).

Circuit-bending : terme anglais, se traduit par « court-circuitage ». Désigne une pratique qui consiste à volontairement court-circuiter des appareils électroniques de façon à créer de nouveaux effets visuels ou sonores. Voir « *glitch art* », « *imprint-bending* ».

Disnovation : concept visant à déconstruire les ressorts idéologiques de l'injonction à l'innovation en mettant en jeu la distinction entre le nouveau et l'ancien (Gregory Chatonsky). Voir « média "zombifié" », « effet-jogging ».

Effet-jogging : concept démontrant le couplage du rétro et du néo, soit l'effet rétrograde du progrès technique, selon la dynamique suivante : la déstabilisation technologique suscite une restabilisation culturelle. Autrement dit, ce qu'outils et objets déverrouillent à chaque « bond en avant » technique, nos œuvres et nos mémoires le referment en un « bond en arrière » (Régis Debray). Voir « média "zombifié" », « disnovation ».

Exo-digital : concept formé par l'auteur à partir du préfixe exo, « externe », et « *digital* », « numérique ». Utilisé pour caractériser les pratiques artistiques opérant en dehors des réseaux pour en effectuer la critique. Voir « *post-digital* ».

Glitch art : terme anglais, « *glitch* » se traduit par « problème », « bogue », « dysfonctionnement », « pépin », « hic ». Le *glitch art* relève de l'esthétisation des erreurs et des accidents sur supports analogiques ou numériques obtenus soit par hasard, soit volontairement par corruption des données d'un fichier ou manipulations d'appareils électroniques. Voir « *circuit-bending* », « *imprint-bending* ».

Graphosphere : succédant à la « logosphère », elle est la seconde « médiasphère ». Elle correspond à la phase de la civilisation qui s'écoule de l'invention de l'imprimerie à celle de la télévision en couleurs et dans laquelle le mode de communication prédominant est l'écrit (Régis Debray). Voir « médiasphère », « hypersphère ».

Haptique : du grec *haptomai*, « je touche ». Désigne la science du toucher, par analogie avec l'acoustique ou l'optique.

Hardware : terme anglais, se traduit par « matériel ». Désigne l'ensemble de l'équipement matériel qui entre dans la constitution d'un ordinateur. Par opposition à « *software* ».

Heterochronie : du grec *chronos*, « temps » et hétéro, « autre ». En science, désigne la modification de la durée et de la vitesse du développement d'un organisme par rapport à celles de son environnement. Ce concept est utilisé par l'auteur comme figure pour représenter le concept de « temps » selon un point de vue post-moderne.

Heterotopie : du grec *topos*, « lieu », et hétéro, « autre ». Ce concept désigne des lieux qui localisent physiquement une utopie et hébergent l'imaginaire (Michel Foucault).

Hypersphere : mutation de la « vidéosphère », elle est la quatrième « médiasphère ». Son apparition remonte au milieu des années 1990 et nous y évoluons encore actuellement. L'« hypersphère » est la « médiasphère » de l'hypertexte et du Web. Elle est gouvernée par les algorithmes, la traçabilité et la pertinence. À la différence des précédentes « médiasphères », l'individu n'y est plus spectateur mais acteur, contributeur, utilisateur, joueur (Régis Debray, Louise Merzeau). Voir « médiasphère », « graphosphère ».

Image acheiropoïete : du grec *acheiropoïètos*, « non fait de main d'homme ». Les images acheiropoïètes sont miraculeusement données par Dieu lui-même, elles *tombent du ciel*. Dans la tradition chrétienne, ces images sont produites par un contact direct avec le corps du Christ ou bien par la force d'une apparition miraculeuse. Plus particulièrement chez les Orthodoxes, les images acheiropoïètes servent de matrice aux icônes qui en sont des reproductions.

IMAGES-CONSTELLATIONS : concept fondé par l'auteur pour désigner les images imprimées fonctionnant sur le modèle de l'hétérochronie. Conçu autour des palimpsestes et des macules, ces images font cohabiter plusieurs temporalités sur le même plan.

IMAGES-FANTOMES : concept fondé par l'auteur pour désigner les images imprimées mettant en jeu le principe de résurgence. Pensées à partir des phénomènes de souvenir chimique en lithographie et d'image fantôme en sérigraphie, ces images sont hantées par la réapparition de traces résiduelles d'une ancienne image.

IMAGES-REMANENTES : concept fondé par l'auteur pour désigner les images imprimées fonctionnant sans rafraîchissement. Proche du phénomène de persistance rétinienne, ces images captent le monde sur un rapport haptique et restituent non pas des instantanés mais des traînées de temps.

IMPRINT-BENDING : concept formé par l'auteur. Le terme est un détournement parodique du terme *circuit-bending*. Désigne l'usage délibérément impropre, autrement dit le court-circuitage volontaire, des techniques d'impression pour provoquer de l'erreur, du *glitch*. Voir « *glitch art* », « *circuit-bending* ».

MACULE : désigne une salissure ou une tache. En art imprimé plus spécifiquement et par métonymie, désigne la feuille de brouillon utilisée pour éviter le maculage.

MATRICE : désigne le milieu où quelque chose prend racine, se développe et se (re)produit. En art imprimé plus spécifiquement, désigne le support utilisé pour imprimer (écran de sérigraphie, pierre lithographique, planche gravée, plaque offset).

MEDIA « ZOMBIFIE » : caractérise les œuvres qui raniment des objets obsolètes, les dispositifs *low tech* (Garnet Hertz & Jussi Parikka). Voir « disnovation », « effet-jogging ».

MEDIASPHERE : concept permettant de distinguer dans l'histoire des systèmes de transmission culturelle quatre périodes, quatre paradigmes, qui mettent en place chacun en place un macro-système social centré sur une mnémotechnie (Régis Debray). Voir « graphosphère », « hypersphère ».

META-AUCTORIALITE : régime d'auctorialité subséquent à la mort de l'auteur qui a donné au lecteur, au producteur, au DJ, et à toutes les figures de l'*editing*, le rôle de créateur (Roland Barthes, Michel Foucault, Michel de Certeau, Nicolas Bourriaud). Voir « post-production », « braconnage ».

NOUVEL IMPRESSIONNISME : concept formé par l'auteur. Le terme est un détournement parodique de l'impressionnisme. Désigne la pratique située de l'impression hors atelier. Voir « *post-studio art* ».

PALIMPSESTE : support (manuscrit, notamment) sur lequel un premier texte a été effacé pour être recouvert par un second.

PERFORMATIVITE : résultat de la reconnaissance du potentiel performatif d'une action, d'un événement ou d'un objet. Désigne la projection de soi à travers un faire (Richard Schechner).

POST-DIGITAL : dans le domaine artistique, ce concept détermine une époque où la grande majorité des pratiques artistiques se font au moins en partie aux moyens des outils numériques, et désigne un changement de paradigme : ayant intégré ces nouvelles technologies, les artistes du « post-digital » se détournent du numérique comme sujet et se recentrent sur l'humain.

POSTPRODUCTION : régime de production aussi appelé « culture DJ » basé sur un travail de chaînage – d'agencement – de produits culturels pré-existants, et sur la remise en question de l'opposition

binaire entre la proposition de l'émetteur et la participation du récepteur (Nicolas Bourriaud). Voir « méta-auctorialité », « braconnage ».

Post-studio art : terme anglais, se traduisant par « art post-atelier ». Il qualifie les pratiques artistiques ne nécessitant pas d'atelier, mais aussi la pratique des artistes contraints de ne pas disposer d'ateliers, et enfin, la pratique des artistes ne disposant pas volontairement d'ateliers, afin d'expérimenter sur un territoire donné.

Presence d'absence : expression oxymorique élevée au rang de concept par l'auteur. Désigne l'antagonisme spectral qui habite les formes imprimées, à la fois marques de la présence et de l'absence (Georges Didi-Huberman). Voir « retrait ».

Printwork : détournement de la notion de « *bookwork* » (Ulises Carrión). Repris par l'auteur, ce terme supplée à l'estampe, domaine jugé restrictif et daté par l'auteur.

Restance : concept indiquant qu'il y a toujours quelque chose qui reste dans toute forme de communication. Et ce reste sera nécessairement divisé, déplacé, cité, greffé (Jacques Derrida). Voire « cartepostalisation ».

Retrait : concept jouant sur le double sens du mot : entre retirer et retracer. Il indique qu'il y a, dans tout événement, à la fois quelque chose qui s'enlève et quelque chose qui s'ajoute (Jacques Derrida). Voir « présence d'absence ».

Software : terme anglais, se traduit par « logiciel », « programme ». Désigne l'ensemble des instructions données à un ordinateur. Par opposition à « *hardware* ».

Typon : terme du vocabulaire de l'imprimerie, désigne l'ensemble des films positifs ou négatifs servant de masques pour insoler, puis graver chimiquement les matrices. Voir « matrice ».

Ur-imprimo : concept formé par l'auteur à partir du préfixe allemand *ur*, « ancien », et du latin *imprimo*, « imprimer », « presser ». Désigne la condition archaïque du médium imprimé, autrement dit sa filiation à l'empreinte, et institue cette dernière comme l'« aube des images » (André Leroi-Gourhan).

INDEX

A

A.G. Geiger Art Book Fair, 153
Agamben, Giorgio, 131, 132, 133, 188, 203, 357
Allemagne, 24, 25, 28, 74, 82, 130, 153, 229, 230, 237, 277, 358, 359, 365, 373, 374, 383, 384
Alloa, Emmanuel, 188, 203, 357, 365
Almendra, Wilfrid, 277
Amazon, 207
Ambroise de Milan, 202
Amerio, Sandy, 213, 377
Amico, Ala (d'), 82
Amiet, Pierre, 68, 357
Andre, Carl, 227, 228, 325, 354, 369, 374
Anti-Aufklarung, 153, 154
Antin, Xavier, 268, 269, 270, 285, 317, 318, 355, 371, 381, 383, 390
Antwerp Academy Art Book Fair, 153
Apple, 9, 41, 207, 281, 294, 302
Appropriation Art, 41
Argyroglo, Martin, 132, 139, 318, 352, 353, 356
Arles Books, 153
Arnaud, Pierre-Olivier, 325, 326, 330, 356, 373
Art&Flux, 1, 266, 366
Artists Space, 291
Asher, Michael, 102
Asie, 17, 19, 24, 25, 28, 361
Atelier La Banane, 159, 160, 164, 353, 379, 386
Atelier pour l'estampe et la typographie des Lilas, 119, 165, 352
Atkins, Anna, 53
Auerbach, Tauba, 316, 317, 356, 370
Autre Salon, 153

B

Baldwin, James, 70, 71, 358, 377
Barbéris, Isabelle, 214, 357
Bastide, Raphaël, 228, 229, 301, 354
Beau Geste Press, 265, 266, 267, 271, 355, 379, 383
Béguin, André, 24, 34, 36, 45, 46, 251, 254, 261, 358, 364
Benjamin, Walter, 148, 220, 221, 241, 255, 267, 354, 358, 376
Bergen Art Book Fair, 153
Bergson, Henri, 113
Berlin, 74, 82, 126, 130, 277, 358, 365, 373, 384
Bernheim, Simon, 161, 377
Biasi, Pierre-Marc, 205, 206, 367
Bibliothèque Kandinsky, 137, 154, 266, 353, 355, 391
Bismuth, Julien, 261, 262, 355, 385
Blanc, Jean-Luc, 138
Blümlein, Burkard, 287
Body Art, 36
Boltanski, Christian, 224, 225, 226, 227, 354, 358
Bon Art Book Fair, 153, 377
Bonin, Vincent, 217, 218, 358
Bonnard, Pierre, 31, 32
Borowski, Wieslaw, 247, 248
Botticelli, Sandro, 114
Boulanger, Sylvie, 296, 358, 379, 391
Bound Art Book + Zine Fair, 153
Bourriaud, Nicolas, 133, 144, 145, 146, 179, 241, 272, 278, 316, 343, 344, 358, 367
Brazzeal, Sofi, 183, 185
Breton, André, 290
Breuer, Marcel, 8
Brient, Benoit, 15, 150, 207, 387, 391
Buisson, Angélique, 230, 377, 386
Buren, Daniel, 192, 330, 373
Byrne, Erin, 220

C

Cage, John, 294
Cahiers de la Médiologie (Les), 12
Caillet, Aline, 212, 213, 367
Calle, Sophie, 66, 67, 73, 351, 383
Calot, Théophile, 273
Camus, Albert, 32
CAPC de Bordeaux, 267
Carrión, Ulises, 262, 263, 265, 344, 384
Castellas, Denis, 138
Cauquelin, Anne, 159, 332, 359
Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 8, 40, 49, 60, 66, 156, 225, 303, 330, 351, 354, 373
Centre National de la Recherche Scientifique, 23, 68, 205, 308, 357, 359, 378
Centre National des Arts Plastiques, 150
Centre National Édition Art Image, 154, 216, 296, 387, 391
Certeau, Michel (de), 140, 142, 249, 302, 341, 343, 359, 369, 370, 379
Cesarco, Alejandro, 239, 354, 386
Charmatz, Boris, 213
Charpin, Dominique, 68, 367
Chatonsky, Gregory, 278, 279, 282, 283, 286, 304, 305, 312, 342, 377
Chicago Art Book Fair, 153
Childe, Gordon, 209

Childress, Nina, 138
Chili, 131, 146, 153
Chine, 25, 33, 85
Cincinnati Art Book Fair, 153
Cité Internationale des Arts à Montmartre, 189, 200
Clot, Auguste, 31
Codex, 153
Collectif DIS, 281, 355
Consortium de Dijon, 8, 9, 41
Convert, Pascal, 235, 377
Coquet, Léo, 1, 20, 22, 53, 54, 56, 57, 95, 119, 135, 140, 141, 159, 224, 233, 238, 266, 284, 290, 305, 307, 309, 311, 322, 329, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 367, 387
Cortright, Petra, 280, 281
Cramer, Florian, 7, 262
Crimp, Douglas, 291
Cultural Traffic Arts Fair, 153
Currier & Ives, 32

D

Da Sylva, Laurent, 226, 227, 354
Dafflon, Stéphane, 138
DC Art Book Fair, 153
Debray, Régis, 12, 147, 342, 343, 360, 368
Degas, Edgar, 31
Delacroix, Eugène, 31
Deleuze, Gilles, 102, 360
Demnig, Gunter, 230, 378
Derrida, Jacques, 50, 55, 63, 79, 101, 104, 106, 107, 148, 173, 194, 207, 211, 231, 240, 243, 244, 323, 325, 336, 341, 344, 357, 360, 363, 365
Désert d'Atacama, 131
Detroit Art Book Fair, 153
Didi-Huberman, Georges, 13, 16, 45, 47, 48, 54, 58, 64, 78, 80, 86, 113, 114, 117, 118, 143, 188, 203, 325, 344, 357, 360, 361, 368
DOC, 161, 242, 377, 378, 387
Documentation Céline Duval, 327
Donachie, Kaye, 52, 138
Dorland, Chris, 294, 295, 300, 302, 355, 378, 387
Douard, David, 279, 280, 355, 382
Downsbrough, Peter, 109
Drawing Lab, 82
Duborgel, Bruno, 73, 74, 75, 361
Duchamp, Marcel, 48, 49, 65, 258, 274, 290, 299, 351, 360, 369
Dürer, Albrecht, 28, 29, 44, 360, 370
Dutheil, Aymeric, 305, 308, 309, 367, 392

E

Eat My Paper, 153
Ebbinghaus, Hermann, 113
Ehrenberg, Felipe, 265, 383
Epson, 9, 40, 41, 148, 289, 292, 294, 299, 302, 355, 380
Escourbiac, 264
États-Unis d'Amérique, 32, 33, 70, 135, 136, 230, 291, 358, 359, 362, 363, 365, 366, 373, 383
Ettlinger, Guillaume, 161, 377
Europe, 17, 19, 24, 25, 28, 32, 41, 85, 113, 154, 156, 245, 255, 257, 361, 368
ExposerPublier, 15, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 94, 95, 99, 108, 110, 111, 112, 113, 121, 123, 124, 126, 128, 142, 150, 151, 152, 154, 155, 157, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 173, 180, 181, 183, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 194, 196, 198, 199, 202, 203, 207,246, 247, 248, 249, 258, 259, 275, 277, 295, 296, 298, 317, 318, 324, 330, 331, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 385, 387, 391

F

Facebook, 7, 207
Fanchon, Sylvie, 138, 391
Fanzines ! Festival, 153
Fick, Bill, 25, 26, 33, 98, 361
Fish, Stanley, 180, 361
Flaugher, David, 108, 109, 111, 112, 113, 275, 352, 385, 391
Foire Adebabaï du Livre et de l'Image Imprimée, 153, 154, 156
Fonds Régional d'Art Contemporain d'Île-de-France, 51, 53, 54, 56, 63, 132, 137, 139, 237, 260, 319, 325, 351, 352, 353, 359, 384, 387, 391
Fonds Régional d'Art Contemporain Provence Alpes Côte d'Azur, 154, 155, 157, 353, 387
Formis, Barbara, 150, 249, 334, 361, 375
Fossati, Giuseppe & Gaspar, 234
Foster, Hal, 205, 368, 383
Foucault, Michel, 146, 243, 272, 341, 342, 343, 361, 365
Franceschi, Xavier, 137, 359, 391
François, Michel, 17, 79, 85, 145, 146, 148, 173, 207, 210, 229, 231, 242, 244, 299, 327, 336, 359, 360, 361, 362, 363, 368, 369, 371, 373, 378, 383
Fréchuret, Maurice, 55, 58, 120, 121, 361, 382
Freire, Cristina, 216
Frenchfourch, 161
Freud, Lucian, 113

G

Gaillard, Cyprien, 235, 369, 383
Galeria Civica de Modène, 55
Galerie 80WSE, 109, 283, 284, 355, 364
Galerie Buchholz, 82
Galerie Chantal Crousel, 40, 289, 317, 318, 332, 356, 387
Galerie de la Rotonde Stalingrad, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 99, 162, 165, 166, 167, 169, 170, 181, 187, 208, 351, 352, 353, 391
Galerie Escougnou-Cetraro, 282, 355, 385, 391
Galerie Foksal, 245, 247, 248, 372
Galerie Houg, 193, 194, 198, 200, 202, 354

Galerie Michel Journiac, 108, 113
Galerie Toselli, 102
Galerie92, 283
Gallard, Madeleine, 265
Garcin, Sarah, 301
Geffriaud, Mark, 131, 132, 146, 352, 372
Genet, Jean, 70, 183, 185, 361, 366
Genette, Gérard, 120, 361
Géricault, Théodore, 31
Gervais, Alban, 182, 386
Gerz, Jochen, 229, 371
Gfeller + Hellsgård, 126, 127, 128, 131, 352, 381
Ghent Art Book Fair, 153
Gibson, James, 312, 341, 362
Glissant, Edouard, 147, 179, 211, 362
Golsenne, Thomas, 14, 270, 274, 276, 287, 288, 301, 303, 315, 316, 369
Gongle, 156, 391
Gontier, Vincent, 226, 227, 378
Gonzalez-Torres, Felix, 64, 65, 66, 73, 351
Google, 7, 207, 281, 389
Goya, Francisco, 31
Gozlan, Laura, 282, 355
Grabowski, Beth, 25, 26, 33, 98, 361
Grégoire, Xavier, 337
Grojnowski, Daniel, 74, 75, 369
Groupe d'Études en Art Conceptuel et Conceptualismes, 216
Gutenberg, Johannes, 25, 26, 38, 64, 255, 257, 264, 364, 372
Guyton, Wade, 8, 9, 10, 11, 18, 39, 40, 41, 42, 43, 80, 148, 155, 171, 172, 249, 252, 253, 259, 260, 263, 267, 285, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 299, 300, 301, 302, 304, 317, 318, 332, 351, 354, 355, 356, 359, 362, 373, 380, 381, 383

H

Halbwachs, Maurice, 113
Hamm, Daniel, 71, 72
Hammons, David, 58, 60, 351, 378
Haring, Keith, 32
Hauser, Thomas, 82, 380, 390
Haute École des Arts du Rhin, 121, 123, 124, 126, 236, 277, 352, 355, 391
Hellion, Martha, 265, 383
Hemingway, Ernest, 32
Hering, Ewald, 113
Hippone, Augustin (d'), 176, 202
Hollande, 28, 29
Hopper, Edward, 32
Hunter College, 288, 292
Husserl, Edmond, 113
Huyghe, Pierre, 102, 103, 104, 352, 373, 376

I

I Never Read, 153
Immelé, Anne, 82, 84, 256, 386
Independent Art Book Fair, 153
Independent Pages, 153
InDesign, 301
Ingold, Tim, 176, 177, 178, 315, 362
Institut Supérieur des Beaux-Arts de Besançon, 292
Internet, 7, 101, 144, 179, 236, 271, 278, 279, 280, 281, 283, 285, 286, 324, 328, 352, 370, 377
Italie, 24, 25, 29, 77, 153, 359, 366
Ito, Parker, 279, 355

J

Jackson, Jesse, 32, 70, 365
Jacquet, Hugues, 275, 362
Japon, 33, 104, 153, 154
Johns, Jasper, 32
Journoux, Julien, 109
Joyce, James, 32, 71, 364
Judd, Donald, 300
Jullien, François, 85, 146, 362

K

Kahrs, Johannes, 138
Kelsey, John, 8, 40, 130, 373, 383
Khiasma, 161, 162, 163, 164, 166, 208, 246, 247, 248, 353, 354, 388, 391
Kim, Ju-Young, 121, 391
King, Jacob, 295, 300, 316, 355, 370, 373
Kiosk Independent Publishers Fair, 153
Klee, Paul, 32, 325, 362
Klein, Yves, 60, 61, 62, 351, 373, 379
Knowles, Alison, 216, 370
Krauss, Rosalind, 81, 84, 362
Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, 114, 117

L

Labarre, Albert, 24, 26, 257, 363
Lamy, Léa, 236, 238, 278, 279, 354, 359, 370, 392
Land Art, 36
Laylock, Ross, 65
Le Marché Noir, 153
Lebart, Luce, 74, 77, 78, 360, 383
Ledoux, Claude Nicolas, 187, 365
Lefebvre, Antoine, 169, 267, 272, 273, 274, 353, 360, 375, 391
Léger, Fernand, 32, 231, 363
Leguillon, Pierre, 327
Lencquesaing, Alice (de), 182, 183, 185, 186, 353, 391
Lengwiler, Guido, 33, 303, 363
Lenot, Marc, 235, 373
Leroi-Gourhan, André, 17, 315, 341, 344, 363
Lesourd, Elodie, 138
Lespes Muñoz, Elena, 215, 216
Levine, Sherrie, 41, 291, 292, 300, 372
Lévi-Strauss, Claude, 287, 288, 289, 292, 341, 363
Lewitt, Sol, 11
LeWitt, Sol, 11, 171, 274
Lézard Graphique, 264, 388

Ligon, Glenn, 70, 71, 72, 73, 253, 254, 259, 260, 267, 351, 355, 362, 373, 381, 388
Lippard, Lucy, 11
Liu, Benjamin, 220, 221, 354
Londres, 71, 114, 313, 364, 381, 383
Los Angeles Art Book Fair, 153, 155
Lothe, José, 24, 28, 45, 370
Louis, 182, 391
Loyals Only, 158, 159, 160, 353
Ludovico, Alessandro, 7, 13, 225, 262, 363
Lund, Marie, 104, 106, 352

M

Mailaender, Thomas, 82, 383, 390
Maison des Artistes, 251, 252, 253, 254, 263, 379
Maistre, Xavier (de), 139, 200, 363
Malenfant, Nicole, 27, 28, 363
Manet, Édouard, 31, 274, 330, 331, 356
Manet, Vincenette & Yves, 330, 331, 356
Manguel, Alberto, 188, 189, 363
Maniglier, Patrice, 288, 363
Marker, Chris, 237
Marseille, 153, 154, 155, 375
Martial, 182, 186, 353, 391
Martin, Bernhard, 28, 132, 138, 139, 188, 203, 275, 318, 352, 353, 356, 357, 368
Masure, Anthony, 207, 369, 376, 386
Matisse, Henri, 32
Matta-Clark, Gordon, 135, 136, 137, 145, 353, 373, 383
Mayor, David, 265, 383
Mazingue, Andrew, 158, 159, 164, 353, 379
McLuhan, Marshall, 7, 64, 364
Melbourne Art Book Fair, 153
Melot, Michel, 24, 28, 31, 34, 36, 46, 251, 254, 255, 256, 261, 364, 370
Merce Cunningham, 213
Merzeau, Louise, 12, 13, 207, 235, 236, 342, 368, 371
Mésopotamie, 68, 209, 354, 380
Michael Cane, Shannon, 155, 379, 381
Miró, Joan, 32
Mise en Pli, 153
Mispelaëre, Marianne, 169, 353, 383, 389, 391
Mœglin-Delcroix, Anne, 192, 199, 358, 369, 375, 376
Montalembert, Louise (de), 311, 392
Motard, Alice, 265, 267, 379
Mréjen, Valérie, 237, 384
Multiple Art Days, 153, 154, 155, 157, 296
Musée Ayasofya, 233, 234, 381
Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo, 214, 215, 371
Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 281
Musée d'Art Moderne et Contemporain de Genève, 8, 41, 80, 252, 289
Museum of Modern Art, 11, 60, 64, 65, 324, 351, 356, 359, 366
Museum of Modern Art PS1, 11, 155

N

Neale Hurston, Zora, 70, 362
New Museum of Contemporary Art, 41
New York, 8, 11, 15, 32, 58, 64, 65, 70, 109, 134, 135, 136, 137, 153, 154, 155, 228, 283, 291, 292, 298, 303, 325, 351, 353, 354, 355, 358, 359, 362, 364, 365, 366, 373, 374, 378, 379, 380, 383
New York Art Book Fair, 11, 153, 154, 155, 380
New York University, 8, 15, 109, 292
Newman, Barnett, 40
Norman, Donald, 16, 313, 341, 364

O

Offprint, 153, 155, 157, 381, 389
Outils Libres Alternatifs, 301
Owens, Craig, 205

P

Palais de Tokyo, 105, 260, 280, 355
Pantin, 126, 153, 154
Papier Brûlant, 153
Paris, 1, 7, 8, 12, 13, 15, 17, 19, 23, 24, 25, 26, 28, 31, 32, 40, 50, 51, 53, 54, 58, 60, 61, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 74, 77, 78, 81, 85, 86, 95, 102, 108, 113, 114, 120, 127, 130, 131, 133, 134, 136, 139, 140, 145, 146, 147, 148, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 172, 174, 175, 178, 180, 183, 187, 192, 193, 194, 210, 221, 231, 237, 243, 257, 267, 272, 273, 275, 277, 281, 283, 287, 288, 290, 299, 300, 305, 323, 325, 328, 330, 352, 353, 355, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 373, 375, 376, 378, 379, 381, 383, 384, 385, 387, 388
Paris Ass Book Fair, 153
Paris Print Club, 161
Parmiggiani, Claudio, 55
Pastoureau, Michel, 29, 371
Paulin, Pierre, 260, 261, 355, 367
Pécoil, Viencent, 40, 381
Peñafiel Loaiza, Estefania, 96, 97, 235, 352, 373, 381
Perec, Georges, 187
Pétrel, Aurélie, 109, 189, 191, 192, 194, 195, 197, 200, 201, 202, 354, 386, 391
Photoshop, 9, 41, 111, 297, 330
Pia, Secondo, 77, 78, 82, 83, 351, 385, 389, 391
Picasso, Pablo, 32
Pictures Generation, 290, 291
Platon, 201
Pollock, Jackson, 32
Polycopies, 153
Pomian, Krzysztof, 232
Poppositions, 153
Pouvreau, Paul, 277
PrePostPrint, 301, 302, 378, 380, 387

Prince, Richard, 41, 291, 300, 373
Print Van Paris, 160, 378
Printed Matter, 11, 153, 154, 155, 380, 389
Proust, Marcel, 85, 113, 302, 365
Puces Typographiques, 153

Q

Quaytman, R. H., 320, 321, 323, 324, 356, 378
Quistrebert, Florian & Michael, 138

R

Raguénès, Loïc, 138
Raimondi, Marcantonio, 28, 44
Raphaël, 28, 115, 228, 229, 301, 354
Rauschenberg, Robert, 32
Rebel Rebel, 153, 154, 155, 157, 353
Règlement Général sur la Protection des Données RGPD, 207, 235
Reich, Steve, 71, 357
Reinhardt, Ad, 40
Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, 29, 30, 367
Renoir, Auguste, 31
Restany, Pierre, 61
Revue Médium, 12, 42, 84, 206, 255, 360, 367, 368, 370, 371
Ricciotti, Rudy, 277
Roché, Simon, 160
Rolling Paper, 153
Rondé, Pia & Saleil, Fabien, 82, 83, 351, 389, 391
Rossi, Maxime, 260, 313, 356, 367, 389
Rothkopf, Scott, 8, 41, 288, 291, 300, 301, 358, 371, 373
Roumagnac, Vincent, 109
Rutault, Claude, 109

S

Sabatier, Benjamin, 267, 376
Saint Kéramion, 74, 78, 79
Saint Mandylion, 74, 78, 79
Saint Suaire de Turin, 76, 77, 78
Salamon, Lorenza, 25, 26, 365
San Francisco Art Book Fair, 153
Sartre, Jean-Paul, 32
Schellenberg, Theodore R., 210
Schongauer, Martin, 28
Sebald, W.G., 237, 364
Sebilleau, Caroline, 15, 207, 284, 355, 385, 387, 391
Semon, Richard, 113
Senefelder, Aloys, 31
Sennett, Richard, 275, 276, 365, 370
Signes, 208, 305, 307, 309, 311, 356, 390
Simon, Joshua, 160, 161, 277, 365, 377, 391
Singapore Art Book Fair, 153
Sirjacq, Julien, 161, 377
Soon, 153
Soussi Chiadmi, Bachir, 301
Stella, Frank, 40
Ste-Marie, Richard, 27, 28, 363
Stiegler, Bernard, 79, 148, 173, 268, 269, 270, 271, 276, 288, 336, 341, 365, 380, 381
STIPA, 264
Strasbourg, 121, 236, 384
Sultan Abdülmecid, 234
Sultan Mehmed II, 234
Surfaces Utiles, 241, 354
Suter, Batia, 327

T

Tanizaki, Junichirô, 104, 106, 107, 365
Tate Modern, 71, 155, 381
Tériade, 32
The Andy Warhol Museum, 218, 219, 220
The Bells Angels, 161
The Human Connectome Project, 69
The London Art Book Fair, 153
The Small Publishers' Fair, 153
Tillmans, Wolfgang, 82, 374, 390
Toma, Yann, 1, 8, 267, 366, 375, 376, 391
Toronto Art Book Fair, 153
Toulouse-Lautrec, Henri de, 31
Trembley, Nicolas, 40, 41, 289, 380
Tritz, Sarah, 287
Troemel, Brad, 16
Turowski, Andrzej, 247, 248

U

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1, 8, 108, 221
University of Tennessee, 288

V

Valéry, Paul, 32
Valton, Jérôme, 161, 377
Van der Weidje, Erik, 154
Vancouver Art Book Fair, 153
Varda, Agnès, 81
Vedrine, Wilfried, 283, 285
Venlet, Richard, 242, 378
Verhagen, Erik, 9, 80, 148, 171, 172
Vierkant, Artie, 16
Vignon, Paul, 76, 77, 351, 366
Villa Arson, 287
Volumes, 153

W

Walker, Kelley, 304, 359
Warburg, Aby, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 143, 144, 145, 326, 352, 360, 366, 368
Warhol, Andy, 32, 36, 217, 218, 219, 220, 221, 230, 240, 254, 291, 303, 304, 354, 358, 373
Weiner, Lawrence, 109, 274
Welch, Chris, 265
Wespi-Tschopp, Oschon, 160
Whitney Museum of American Art, 8, 9, 10, 11, 43, 291, 293, 351, 355, 373
Wiels Art Book Fair, 153
Wiener Secession Künstler, 102, 103, 352

Wool, Christopher, 128, 129, 130, 131, 259, 260, 268, 352, 373, 384, 387
Wrbican, Matt, 219, 220, 221, 354

Y

Yann Toma, 267, 375, 376, 391

Z

Zinecinnati, 153

TABLE DES FIGURES

[FIGURE 1] WADE GUYTON, WADE GUYTON OS, 2012-2013, VUE DE L'EXPOSITION, WHITNEY MUSEUM, RON AMSTUTZ 10
[FIGURE 2] LEO COQUET, MATRICE (#0), 2016, IMPRESSION PARIETALE, SERIGRAPHIE, ENCRE A SERIGRAPHIE, 27 X 35 CM, LEO COQUET 20
[FIGURE 3] LEO COQUET, MATRICE (#0), 2016, IMPRESSION PARIETALE, SERIGRAPHIE, ENCRE A SERIGRAPHIE, 27 X 35 CM, LEO COQUET 22
[FIGURE 4] MARCEL DUCHAMP, MOULE A PIECES POUR FEUILLE DE VIGNE FEMELLE, 1950, MOULE A PIECES EN 5 ELEMENTS, PLATRE, 13,5 X 27 X 23,5 CM, MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE CENTRE POMPIDOU 49
[FIGURE 5] LEO COQUET, « LES PETITS RENDEZ-VOUS DU SAMEDI », 2017, PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE DE L'ATELIER, FRAC ÎLE-DE-FRANCE, LEO COQUET 53
[FIGURE 6] LEO COQUET, « LES PETITS RENDEZ-VOUS DU SAMEDI », 2017, PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE DE L'ATELIER, FRAC ÎLE-DE-FRANCE, LEO COQUET 54
[FIGURE 7] LEO COQUET, « LES PETITS RENDEZ-VOUS DU SAMEDI », 2017, PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE DE L'ATELIER, FRAC ÎLE-DE-FRANCE, LEO COQUET 56
[FIGURE 8] LEO COQUET, EIDOLON (ETUDE #4), 2018, IMPRESSION UV SUR PLEXIGLASS, 21 X 30 CM, LEO COQUET 57
[FIGURE 9] DAVID HAMMONS, BODY PRINT, 1975, PIGMENTS SUR PAPIER, 74 X 60 CM, MUSEUM OF MODERN ART 60
[FIGURE 10] YVES KLEIN, ANTHROPOMETRIE LE BUFFLE (ANT 93), 1961, PIGMENT ET RESINE SUR PAPIER CONTRECOLLE SUR TOILE, 178 X 280 CM, COLLECTION PRIVEE 62
FIGURE [11] FELIX GONZALEZ-TORRES, UNTITLED, 1991, PHOTOGRAPHIE, PANNEAU D'AFFICHAGE, DIMENSIONS VARIABLES, VUE DE L'INSTALLATION A NEW YORK EN 2012 A L'OCCASION DE L'EXPOSITION PRINT/OUT AU MUSEUM OF MODERN ART, THE FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION, DAVID ALLISON 64
[FIGURE 12] SOPHIE CALLE, L'HOTEL, 1981, INSTALLATION COMPOSEE DE 7 DIPTYQUES ET UN TEXTE, EPREUVES CHROMOGENES CONTRECOLLEES SUR PAPIER, EPREUVES GELATINO-ARGENTIQUES CONTRECOLLEES SUR PAPIER, DIMENSIONS VARIABLES, MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE CENTRE POMPIDOU 66
[FIGURE 13] GLENN LIGON, COME OUT STUDY #12, 2014, SERIGRAPHIE SUR TOILE, 91,5 X 122 CM, RON AMSTUTZ 72
[FIGURE 14] GIUSEPPE ENRIE, NEGATIF DU SAINT-SUAIRE DE TURIN, 1931-1933, FONDS PAUL VIGNON, BIBLIOTHEQUE DE FELS 76
[FIGURE 15] PIA RONDE & FABIEN SALEIL, À L'OMBRE D'UNE ARCHITECTURE INCERTAINE, 2014, STENOPE, PEINTURE PHOTOSENSIBLE SUR VERRE, ENCRE, NEON, BOIS, 130 X 160 CM, COLLECTION PRIVEE 83
[FIGURE 16] EXPOSERPUBLIER, TABLE AS A CURATOR / AUTOUR DE LA TABLE #02 — PRINTPRESS / TABLE DE SERIGRAPHIE, 2015, PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE, CYANOTYPE EN INSOLATION DIRECTE, GALERIE DE LA ROTONDE, EXPOSERPUBLIER 87
[FIGURE 17] EXPOSERPUBLIER, TABLE AS A CURATOR / AUTOUR DE LA TABLE #02 — PRINTPRESS / TABLE DE SERIGRAPHIE, 2015, PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE, CYANOTYPE EN INSOLATION DIRECTE, GALERIE DE LA ROTONDE, EXPOSERPUBLIER 88

[Figure 18] ExposerPublier, Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de serigraphie, 2015, photographie documentaire, mur-archive lors de la troisieme semaine d'exposition, galerie de la Rotonde, ExposerPublier 89
[Figure 19] ExposerPublier, Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de serigraphie, 2015, video servant a insoler un ecran de serigraphie, capture d'ecran, galerie de la Rotonde, ExposerPublier..... 91
[Figure 20] ExposerPublier, Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de serigraphie, 2015, video servant a insoler un ecran de serigraphie, capture d'ecran, galerie de la Rotonde, ExposerPublier..... 92
[Figure 21] ExposerPublier, Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de serigraphie, 2015, photographie documentaire, insolation par video-projection d'un ecran de serigraphie, galerie de la Rotonde, ExposerPublier 94
[Figure 22] ExposerPublier, re-enactment de l'insolation d'un ecran de serigraphie par video-projection, 2017, photographie documentaire, Paris, Leo Coquet 95
[Figure 23] Estefania Peñafiel Loaiza, No Vacancy, 2011, projection video en boucle sur ecran a surface phosphorescente, son, dimensions variables..... 97
[Figure 24] Estefania Peñafiel Loaiza, No Vacancy, 2011, projection video en boucle sur ecran a surface phosphorescente, son, dimensions variables..... 97
[Figure 25] ExposerPublier, Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de serigraphie, 2015, photographie documentaire, ecran de serigraphie avec image fantome, galerie de la Rotonde, ExposerPublier 99
[Figure 26] Image trouvee par l'auteur sur Internet 101
[Figure 27] Pierre Huyghe, Timekeeper, 1999, intervention murale in situ, dimensions variables, Wiener Secession 103
[Figure 28] Marie Lund, Dip, vue de l'exposition, galerie Laura Bartlett 106
[Figure 29] ExposerPublier, Exchange Program #1 — ExposerPublier / David Flaugher, 2015, document de recherche, ExposerPublier 112
[Figure 30] Aby Warburg, Atlas Mnemosyne « version 1-79 », Panneau 79, 1929, The Warburg Institute 116
[Figure 31] Leo Coquet, 2015, photographie documentaire d'une session d'impression, Atelier pour l'estampe et la typographie des Lilas, Leo Coquet 119
[Figure 32] ExposerPublier, Pratiques Documentees #1, 2017, photographie documentaire du workshop, Haute École des Arts du Rhin, ExposerPublier..... 123
[Figure 33] ExposerPublier, Pratiques Documentees #1, 2017, photographie documentaire du workshop, Haute École des Arts du Rhin, ExposerPublier..... 124
[Figure 34] ExposerPublier, Pratiques Documentees #1, 2017, edition du workshop, ExposerPublier..... 126
[Figure 35] Gfeller + Hellsgård, Sans titre, 2017, livre d'artiste, piece unique, capture d'ecran de la video de presentation de l'edition presentee sur le site internet du duo, URL en biblio. 128
[Figure 36] Christopher Wool, ILLUMInations, 2011, vue d'exposition, Biennale de Venise . 130
[Figure 37] Mark Geffriaud, Deux mille quinze, 2017, film synchronise de 29 minutes, bande sonore de 22 minutes, obturateur motorise, edition de 2 (+1 A.P.), vue de l'exposition Deux mille quinze, FRAC Île-de-France, Le Plateau, Martin Argyroglo 132
[Figure 38] Leo Coquet, 2013, photographie non editee, Los Angeles..... 135

[Figure 39] Gordon Matta-Clark, Walls Paper, 1973, livre d'artiste, edite par Buffalo Press, New York, Bibliotheque Kandinsky 137
[Figure 40] (un mural, des tableaux), 2015, vue de l'exposition, FRAC Île-de-France, Le Plateau, Martin Argyroglo 139
[Figure 41] Leo Coquet, Palimpseste (etude #50), 2017, carte postale, impression laser sur papier Fedrigoni Old Mill 300 g/m², 14,8 x 10,5 cm, vue recto 140
[Figure 42] Leo Coquet, Palimpseste (etude #50), 2017, carte postale, impression laser sur papier Fedrigoni Old Mill 300 g/m², 14,8 x 10,5 cm, vue verso 141
[Figure 43] ExposerPublier, Constructions Collectives n°1, 2017, atelier collectif de fabrication de fanzines, salon Rebel Rebel #2, FRAC PACA, ExposerPublier 157
[Figure 44] Leo Coquet & Andrew Mazingue, Loyals Only, 2015, photographie documentaire, environnement de travail, Stephanie Candy Rosie 159
[Figure 45] Atelier La Banane, festival Days Off, 2018, photographie documentaire, environnement de travail, Philarmonie de Paris, Jean-Baptiste Mossa 160
[Figure 46] ExposerPublier, Re-vue n°0, 2018, photographie documentaire, session d'impression en serigraphie collective, Khiasma, Romain Goetz 164
[Figure 47] ExposerPublier, Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de serigraphie, 2015, photographie documentaire, environnement de travail, galerie de la Rotonde, ExposerPublier 166
[Figure 48] ExposerPublier, Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de serigraphie, 2015, photographie documentaire, environnement de travail, galerie de la Rotonde, ExposerPublier 167
[Figure 49] ExposerPublier, Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de serigraphie, 2015, photographie documentaire, visite de Marianne Mispelaëre et Antoine Lefebvre, galerie de la Rotonde, ExposerPublier 169
[Figure 50] ExposerPublier, Table as a curator / Autour de la table #02 — Printpress / Table de serigraphie, 2015, photographie documentaire, environnement de travail, galerie de la Rotonde, ExposerPublier 170
[Figure 51] ExposerPublier, Table as a curator / Autour de la table #01 — Nightstand / Table de chevet, 2015, vue d'exposition, ExposerPublier 181
[Figure 52] ExposerPublier, Table as a curator / Autour de la table #01 — Nightstand / Table de chevet, 2015, photographie documentaire de l'evenement Visite performee #2, Alice de Lencquesaing interprete des passages de la piece Le Balcon, ExposerPublier 183
[Figure 53] ExposerPublier, Table as a curator / Autour de la table #01 — Nightstand / Table de chevet, 2015, vue d'exposition, ExposerPublier 185
[Figure 54] ExposerPublier, Table as a curator / Autour de la table #01 — Nightstand / Table de chevet, 2015, photographie documentaire de l'evenement Visite performee #1, Martial Marquet lit son texte invitant le public a lire l'espace, ExposerPublier 186
[Figure 55] ExposerPublier, Carte(s) Memoire(s), 2016, livre d'artiste, 50 exemplaires (+15 E.A.), photographie documentaire de l'edition, ExposerPublier 190
[Figure 56] ExposerPublier, Carte(s) Memoire(s), 2016, livre d'artiste, 50 exemplaires (+15 E.A.), photographie documentaire de l'edition, detail de la carte sonore #02 avec utilisation du calque, ExposerPublier 191

[Figure 57] ExposerPublier, Carte(s) Memoire(s), 2016, livre d'artiste, 50 exemplaires (+15 E.A.), photographie documentaire de l'exposition Memoire Vive #1, Galerie Houg, Aurelie Petrel 194
[Figure 58] ExposerPublier, Carte(s) Memoire(s), 2016, livre d'artiste, 50 exemplaires (+15 E.A.), scannographie documentaire de l'edition, detail de la carte topographique #07, ExposerPublier 196
[Figure 59] Aurelie Petrel, Cartes Blanches, 2015-2016, cycle d'evenements, photographie documentaire, Carte Blanche #7, Cite internationale des arts, Aurelie Petrel 197
[Figure 60] ExposerPublier, Carte(s) Memoire(s), 2016, livre d'artiste, 50 exemplaires (+15 E.A.), scannographie documentaire de l'edition, detail de l'affiche #07, ExposerPublier 198
[Figure 61] ExposerPublier, Carte(s) Memoire(s), 2016, livre d'artiste, 50 exemplaires (+15 E.A.), photographie documentaire de l'exposition Memoire Vive #1, Galerie Houg, Aurelie Petrel 202
[Figure 62] Sceau-cylindre d'Ibni-Sharrum, Mesopotamie, 2350 a 2000 avant J.-C. environ, 3,9 cm de hauteur, Musee du Louvre, Bruce White 209
[Figure 63] Archive Study Center, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Dean Kaufman 219
[Figure 64] Out of the box avec Benjamin Liu et Matt Wrbican, 2015, photographie documentaire, ouverture publique de la Time Capsule 524, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Abhinav Gautam 221
[Figure 65] Leo Coquet, Concretion (etude #1), 2017, livre d'artiste, exemplaire unique, 273 pages, 22 x 11 x 6 cm, Leo Coquet 224
[Figure 66] Christian Boltanski, Les archives de Christian Boltanski, 1965-1988, Metal, lampes, fils electriques, photographies noir et blanc et couleur, papier, dimensions variables, 1989, Musee National d'Art Moderne Centre Pompidou, Philippe Migeat 225
[Figure 67] Laurent Da Sylva, Layers of Darkness n°2, 2018, materiaux divers, 23 x 32 x 102,5 cm, Laurant Da Sylva 227
[Figure 68] Carl Andre, Equivalent I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, 1966, briques refractaires, vue d'exposition, Tibor de Nagy Gallery, New York 228
[Figure 69] Raphaël Bastide, Installations Versionnees, 2014, photographie documentaire, workshop a l'École Superieure d'Art et Design de Valence, Raphaël Bastide 229
[Figure 70] Leo Coquet, Wreckage (etude #2), impression UV, ciment, approximativement 11 x 7 cm, 2018 233
[Figure 71] Leo Coquet & Lea Lamy, Histoires en pieces — Faire Tourner, 2016, huit cartes noir et blanc imprimees en risographie recto verso sur papier Olin Regular 300g/m², 11 x 9 cm, 20 exemplaires (+2 E.A.), capture d'ecran de la video de la manipulation, 2017, 7'51'' en boucle, format 16/9, sans son, Leo Coquet 238
[Figure 72] Alejandro Cesarco, Index, 2000, 12 tirages a developpement chromogene encadres, chacun mesurant 50 x 40.6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum 239
[Figure 73] Surfaces Utiles, Pack de chutes, 2017, echantillons d'impression risographie, offset, serigraphie, pochette plastique, 21 x 29,7 cm, Surfaces Utiles 241
[Figure 74] ExposerPublier, La Loge / The (Archival) Box, 2018, photographie documentaire, Khiasma, Romain Goetz 247
[Figure 75] Wade Guyton, Wade Guyton, 2016, vue d'exposition, Musee d'art moderne et contemporain Geneve, Annik Wetter 253

[Figure 76] Glenn Ligon au travail, 2012, capture d'ecran de l'episode « History » de la saison 6 de « Art in the Twenty-First Century », Art21, URL en biblio..... 254
[Figure 77] ExposerPublier, Table as a curator /Autour de la table #02 — Printpress / Table de serigraphie, 2015, livre d'artiste, photographie documentaire, 50 exemplaires uniques numerotes, 19×25 cm, ExposerPublier 259
[Figure 78] Pierre Paulin, Oscillation d'une inquietude, 2013, images RVB gravees sur 3 cylindres de rotogravure, 16,8 x 63 cm chacun, Aurelien Mole..... 261
[Figure 79] Julien Bismuth, An image as the excoriation of a surface, 2014, impression parietale, serigraphie, encre a serigraphie, vue d'exposition, An Image as the ____ of a Surface, Simone Subal Gallery 262
[Figure 80] Beau Geste Press, General Schmuck, 1975, Schmuck n°5, revue d'artistes, photographie documentaire, Bibliotheque Kandinsky, Leo Coquet..... 266
[Figure 81] Xavier Antin, Just in Time, or a Short History of Production, 2010, livre d'artiste, 100 exemplaires, scannographie documentaire, Xavier Antin..... 268
[Figure 82] Xavier Antin, Just in Time, or a Short History of Production, 2010, installation, vue d'exposition, You've Got 1243 Unread Messages, 2017, Latvian Centre for Contemporary Art, Andrejs Strokins..... 270
[Figure 83] ExposerPublier, Pratiques Documentees #1, 2017, workshop, photographie documentaire, session d'impression a l'atelier de serigraphie, Haute École des Arts du Rhin, ExposerPublier 277
[Figure 84] Parker Ito, A Lil Taste of Cheeto in the Night, 2015, vue de l'exposition, Chateau Shatto, Evan Moffitt..... 279
[Figure 85] David Douard, Mo'Swallow, 2014, vue de l'exposition, Palais de Tokyo, Aurelien Mole 280
[Figure 86] DIS, This Island (KEN), installation hybride entre cuisine et salle de bains, 2015, vue d'exposition, Co-Workers, Le reseau comme artiste, Musee d'art moderne de la ville de Paris..... 281
[Figure 87] Laura Gozlan, Skinny Dip Unscensory, 2015, installation, boucle video 20', debris d'ecrans a cristaux liquides, cire, verres, bois, chaines, miroir, resine, dimensions variables, vue d'exposition Au-dela de l'image (II), galerie Escougnou-Cetraro 282
[Figure 88] Leo Coquet et Wilfried Vedrine, Sans titre, 2013, gravure a l'eau forte, cailloux, 80WSE gallery, Caroline Sebilleau..... 284
[Figure 89] Wade Guyton, Wade Guyton, 2016, vue d'exposition, detail cartel, Musee d'art moderne et contemporain de Geneve, Leo Coquet..... 290
[Figure 90] Photographie documentaire presentant Wade Guyton (a gauche) dans son studio examinant une impression en cours avant son exposition personnelle au Whitney Museum, 2012, John Karsten Moran..... 293
[Figure 91] Chris Dorland, Untitled (coil whine), 2018, encre UV sur Alumacore, 223,5 x 203,2 cm, Civilian, vue d'exposition, Lyles & King 295
[Figure 92] ExposerPublier, Papier Peinture, 2016, livre d'artiste, impression a la demande, six leporellos imprimes en numerique en noir, coffret en medium naturel (MDF) 8 mm, vernis mat, 23×30,4×3,4 cm, ExposerPublier..... 296
[Figure 93] ExposerPublier, Papier Peinture, 2016, livre d'artiste, activation in situ, 2016, photographie documentaire, New York, ExposerPublier 298
[Figure 94] Wade Guyton, Untitled, 2002, impression jet d'encre Epson DURABrite sur une page de livre, 26.4 cm x 18.7 cm, Ron Amstutz..... 299

[Figure 95] Signes, Atelier #01 — vecteurs, 2015, workshop, photographie documentaire, vue du dessus de la table traçante Roland DXY-1300, École de Conde, Leo Coquet 307
[Figure 96] Signes, Atelier #01 — vecteurs, 2015, workshop, photographie documentaire, detail de la mine de l'aerographe bricole pendant le workshop, École de Conde, Leo Coquet 309
[Figure 97] Signes, Atelier #01 — vecteurs, 2015, workshop, scanographie documentaire d'une recherche de Lea Elkrief, École de Conde, Leo Coquet 311
[Figure 98] Maxime Rossi, Sister Ship, 2015, vue d'exposition, Centre d'art contemporain La Halle des bouchers 313
[Figure 99] Tauba Auerbach, Tetrachromat, 2011, vue d'exposition, Bergen Kunsthall, Vegard Kleven 317
[Figure 100] Wade Guyton, Sans titre, 2008, vue d'exposition, galerie Chantal Crousel, Martin Argyroglo 318
[Figure 101] Wade Guyton, 26 avril - 7 juin 2008, 2014, vue d'exposition, galerie Chantal Crousel, Florian Kleinefenn 318
[Figure 102] R.H. Quaytman, Chapter: 12 iamb, 2009, vue d'exposition, Miguel Abreu Gallery, de gauche a droite : #6. Chapter 12: iamb, (lateral inhibitions in the perceptual field), serigraphie, gesso sur bois, 133 × 82.2 cm, 2008 ; #7. Chapter 12: iamb, serigraphie, gesso sur bois, 101.6 × 63 cm, 2008 ; #8. Chapter 12: iamb, serigraphie, gesso sur bois, 82.2 × 51 cm, 2008 ; # 9. Chapter 12: iamb (blind smile), serigraphie, gesso sur bois, 50.8 x 50.8 cm, 2008 320
[Figure 103] Leo Coquet, Limbes (volume #3), 2018, ciment, platre, papier, impression laser, impression UV, photographie documentaire, approximativement 20 x 30 cm, Leo Coquet 322
[Figure 104] R. H. Quaytman, Iamb: Chapter 12, Excerpts and Exceptions, with Painting Rack, 2001-2009, serigraphie, peinture a l'huile, gesso, bois et etagere en bois, dimension et installation variable, Museum of Modern Art 324
[Figure 105] Pierre-Olivier Arnaud, Sans titre (post 09), 2012, impression offset sur papier, 68 x 48 cm 326
[Figure 106] Leo Coquet, 2017, photographie non editee, Seine-et-Marne 329
[Figure 107] ExposerPublier, Papier Peinture, 2016, livre d'artiste, activation in situ, 2016, photographie documentaire, collection privee de Vincenette & Yves Manet, ExposerPublier 331

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX

ABENSOUR Judith (dir.), COLLECTIF, *Réactivations du geste*, Blou, France, Le GAC, 2011, 223 p.

ACEZAT Gilles, BEIR Dominique de et SCHWARTZ Catherine (dir.), COLLECTIF, *Edith*, Rouen, France, Ecole supérieure d'Art et design Le Havre-Rouen, 2016.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Maxime ROVERE (trad.), Paris, France, Éditions Payot & Rivages, 2008, 43 p.

ALBERA Philippe (dir.), REICH Steve, « Steve Reich », *in Musiques en création : Revue Contrechamps / numéro spécial*, Genève, Suisse, Éditions Contrechamps, Essais sur les œuvres, 1989, pp. 54-58.

ALLOA Emmanuel (dir.), ALLOA Emmanuel, BAL Mieke, ELKINS James, GINZBURG Carlo, IMDAHL Max, GEIMER Peter, JAY Martin, WEIZMAN Eyal, BIGG Charlotte, SZENDY Peter, AGAMBEN Giorgio, MICHAUD Philippe-Alain, RANCIERE Jacques et DIDI-HUBERMAN Georges, *Penser l'image. III, Comment lire les images ?*, Dijon, France, Les presses du réel, 2017, 407 p.

ALLOA Emmanuel (dir.), ALLOA Emmanuel, BOEHM Gottfried, MONDZAIN Marie-José, NANCY Jean-Luc, COCCIA Emanuele, BELTING Hans, MITCHELL W.J.T., RANCIERE Jacques, BREDEKAMP Horst et DIDI-HUBERMAN Georges, *Penser l'image*, Dijon, France, Les Presses du réel, 2010, 303 p.

ALLOA Emmanuel (dir.), ALLOA Emmanuel, FLUSSER Vilém, JONAS Hans, PINOTTI Andrea, DESCOLA Philippe, SEVERI Carlo, FREEDBERG David, LATOUR Bruno, ASSMANN Jan et ELKINS James, *Penser l'image. II, Anthropologies du visuel*, Dijon, France, Les Presses du réel, 2015, 310 p.

AMIET Pierre, *La glyptique mésopotamienne archaïque*, Paris, France, Centre national de la recherche scientifique, 1961, 454 p.

ANTONIOLI Manola (dir.), *Abécédaire de Jacques Derrida*, Mons, Belgique, Éditions Sils Maria, 2007, 247 p.

ARDENNE Paul, *Art, le présent: la création plasticienne au tournant du XXIe siècle*, Paris, France, Éditions du Regard, 2009, 486 p.

ATHANASSOPOULOS Vangelis, *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, France, Les presses du réel, Collection Figures, 2018, 176 p.

BAILLY Jean-Christophe, *L'apostrophe muette: essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, France, Hazan, 1997, 174 p.

BARBERIS Isabelle, *L'archive dans les arts vivants: performance, danse, théâtre*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2015, 213 p.

BARTHES Roland et NACHTERGAEL Magali, *Roland Barthes contemporain*, Paris, France, Éditions Max Milo, 2015, 186 p.

BEAUDE Pierre-Marie, FANTINO Jacques et VANNIER Marie-Anne (dir.), COLLECTIF, *La trace: entre absence et présence : actes du colloque international de Metz*, Paris, France, Les Éditions du Cerf, 2004, 412 p.

BEAUDRY Guylaine, *La communication scientifique et le numérique*, Lavoisier, 2011, 339 p.

BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art* (1982), Jeanne BOUNIORT (trad.), Paris, France, Flammarion, 2010, 379 p.

BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, Belgique, A. Béguin, 1977.

BELHAJ KACEM Mehdi, *De la communauté virtuelle*, Paris, France, Sens & Tonka, 2002, 43 p.

BELISLE Claire, *Lire dans un monde numérique: réalités, enjeux et perspectives*, Villeurbanne, France, Presses de l'enssib, 2011, 295 p.

BENICHOU Anne (dir.), BENICHOU Anne, BONIN Vincent, CLAVEZ Bertrand, CORRIVEAU Thomas, COUTURE Francine, DEPOCAS Alain, GAGNIER Richard, GAUGUET Bertrand, JEAN Marie-Josée, LELEU Nathalie, MŒGLIN-DELCROIX Anne, PAQUET Suzanne, RODENBECK Judith, RODRIGUEZ Véronique, ST-JEAN AUBRE Anne-Marie et TIAMPO Ming, *Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, France, les Presses du réel, 2010, 447 p.

BENJAMIN Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), Maurice de GANDILLAC et Rainer ROCHLITZ (trad.), Paris, France, Éditions Allia, 2010, 78 p.

BESSE Jean-Marc et TIBERGHIEN Gilles A. (dir.), COLLECTIF, *Opérations cartographiques*, Arles, France, Actes Sud, 2017, 345 p.

BÖHME Hartmut, *Fetishism and Culture, A Different Theory of Modernity*, Berlin, Allemagne, De Gruyter, 2014.

BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, France, Gallimard, 1999, 843 p.

BONIN Vincent, « Les Time Capsules d'Andy Warhol : entre déchets et traces mémorielles », *in Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, France, les Presses du réel, 2010, pp. 259-284.

BOUGNOUX Daniel, *L'image entre le spectre et la trace*, Bry-sur-Marne, France, INA éditions, 2014, 149 p.

BOULANGER Philippe, « Chapitre 2 - Géographie historique des médias : les trois centres de gravité mondiaux », *in Géopolitique des médias*, Paris, Armand Colin, 2014, pp. 33-58.

BOURRIAUD Nicolas, *L'exforme: art, idéologie et rejet*, Paris, France, Presses Universitaires de France, 2017, 139 p.

BOURRIAUD Nicolas, *Radicant: pour une esthétique de la globalisation*, Paris, France, Denoël, 2009, 217 p.

BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction: la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, France, Les Presses du réel, 2003, 93 p.

BOYD Herb, *Baldwin's Harlem: a biography of James Baldwin*, New York, Etats-Unis d'Amérique, Atria, 2009.

BRAUN Pierre (dir.), COLLECTIF, *Libérez les machines ! L'imaginaire technologique à l'épreuve de l'art*, Rennes, France, Université Rennes 2, 2013, 218 p.

BRAYER Marie-Ange (dir.), COLLECTIF, *Imprimer le monde*, Orléans, France, Editions HYX, 2017, 330 p.

BURTON Johanna, DEITCH Jeffrey, ROTHKOPF Scott et MEYER James, *Painting Factory: Abstraction After Warhol*, New York, Etats-Unis d'Amérique, Skira Rizzoli, 2012, 240 p.

BURY Stephen, *Artist's books : the books as a work of art, 1963-1995*, Scolar Press, 1995.

CARTIER-BRESSON Anne (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, France, Marval & Paris musées, 2008, 495 p.

CAUQUELIN Anne, « L'actualité », *in L'art contemporain* (2009), Paris, France, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 2011, vol.10e éd., pp. 97-123.

CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire* (1980), Paris, France, Gallimard, 1990.

CERUTTI Mauro, FAYET Jean-François et PORRET Michel (dir.), *Penser l'archive: histoires d'archives, archives d'histoire*, Lausanne, Suisse, Éditions Antipodes, 2006, 331 p.

CHABERT Garance, MOLE Aurélien, LUQUET-GAD Ingrid, AUBART François et VERWOERT Jan, *Les artistes iconographes*, Paris, France, Éditions Empire, 2018, 342 p.

CHAMCHINOV Serge, « Le Livre d'artiste : phénomène d'expérience plastique, poétique et typographique », *in* Alain MILON et Marc PERELMAN (dir.), *L'Esthétique du livre*, Nanterre, France, Presses universitaires de Paris Nanterre, Autour du livre et de ses métiers, 2013, pp. 59-76.

CHANCOGNE Thierry et DUPEYRAT Jérôme, *La fille, le fruit, le perroquet et la piqûre à cheval*, Nevers, France, Tombolo presses, 2013.

CHERIX Christophe, CONATY Kim et SUZUKI Sarah, *Print-out: 20 years in print*, New York, Etats-Unis d'Amérique, Museum of Modern Art, 2012, 236 p.

CHEVRIER Jean-François Auteur et HERZOG Jacques, *La trame et le hasard*, Paris, France, l'Arachnéen, 2010, 108 p.

CHIROLLET Jean-Claude, « 1 - Mémoires de l'art : De l'analogique au numérique », *in Les mémoires de l'art*, Paris, France, Presses Universitaires de France, Sciences modernités philosophies, 1988, pp. 15-146.

COELEWIJR Leontine et MARTINETTI Sara, *Seth Siegelaub: beyond conceptual art*, Köln, Allemagne & Amsterdam, Pays-Bas, Walther König & Stedelijk museum, 2016, 559 p.

COHEN Claudine, *Symbolique de la main dans l'art pariétal paléolithique: séance du 7 mars 2012*, Paris, France, Académie des beaux-arts, 2012, 121 p.

COLARD Jean-Max, FRANCESCHI Xavier et LAMY Frank, *Toute la collection du FRAC Île-de-France (ou presque) au mac/val*, Paris, France, FRAC Île-de-France, 2008.

COLLECTIF, *Philippe Decrauzat & Mathieu Copeland: a personal sonic geology*, Milan, Italie, Mousse Publishing, 2017, 463 p.

COLLECTIF, *L'homme-trace., Inscriptions corporelles et techniques*, Paris, France, CNRS éditions, 2015, 284 p.

COLLECTIF, *Wade Guyton, Guyton-Walker, Kelley Walker*, Bregenz, Autriche, Kunsthaus Bregenz, 2014, 303 p.

COUCHOT Edmond et HILLAIRE Norbert, *L'art numérique*, Paris, France, Flammarion, 2003, 260 p.

CRAWFORD Matthew B., *Éloge du carburateur: essai sur le sens et la valeur du travail*, Marc SAINT-UPERY (trad.), Paris, France, la Découverte, 2010, 249 p.

CRIQUI Jean-Pierre Auteur (dir.), COLLECTIF, *L'image déjà là: usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Paris, France, le Bal, 2011, 232 p.

CRIQUI Jean-Pierre (dir.), BAILLY Jean-Christophe, CHEROUX Clément et CAMPANY David, *L'image-document: entre réalité et fiction*, Jean-François ALLAIN, Pierre BACHELOT et Catherine VASSEUR-TORDJMAN (trad.), Paris, France, le Bal, 2010, 256 p.

DANGELMAIER Ruth, *Dürer*, Paris, France, Éditions Place des Victoires, 2017, 288 p.

DAVILA Thierry, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, France, Éditions du Regard, 2010, 311 p.

DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*, Paris, France, Gallimard, 1992, 412 p.

DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, France, Gallimard, 1991, 395 p.

DEBRAY Régis (dir.), COLLECTIF, *Médium: transmettre pour innover*, Paris, France, Éditions Babylone, 2004.

DEBRAY Régis (dir.), COLLECTIF, *Les Cahiers de médiologie*, Paris, France, Gallimard, 1996.

DELACOURT Sandra, SCHNELLER Katia et THEODOROPOULOU Vanessa (dir.), ABONNENC Mathieu Kleyebe, QUIROS Kantuta, IMHOFF Aliocha, KIWANGA Kapwani, NSUKULA Obong, VILLEZ Émilie et NKANGA Otobong, *Le chercheur et ses doubles*, Paris, France, Éditions B42, 2016, 175 p.

DELAGE Christian, KEENAN Thomas, KIZNY Tomasz, DUFOUR Diane, LEBART Luce, MNOOKIN Jennifer L., PETITEAU Anthony, STOVER Eric et WEIZMAN Eyal, *Images à charge, la construction de la preuve par l'image*, Paris, France, Le Bal & Éditions Xavier Barral, 2015, 237 p.

DELAPORTE Louis-Joseph, *Musée du Louvre. Catalogue des cylindres, cachets et pierres gravées de style oriental*, Paris, France, Hachette, 1920.

DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, France, Flammarion, 1996, 187 p.

DENIS-MOREL Barbara, BROGOWSKI Leszek, DUPEYRAT Jérôme, ROBIC Jean-François, DELLEAUX Océane, LEFEBVRE Antoine et SCRIPTORIAL D'AVRANCHES, *Les artistes face aux livres*;, Lieu de publication inconnu, France, Tombolo presses, 2015, 159 p.

DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture* (1978), Paris, France, Flammarion, 2010, 440 p.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive: une impression freudienne*, Paris, France, Galilée, 1995, 154 p.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence* (1979), Paris, France, Éditions du Seuil, 1967, 436 p.

DETIENNE Marcel et VERNANT Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence: la mètis des Grecs* (1974), Paris, France, Flammarion, 2008, 316 p.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Jean-Pierre COMETTI, Christophe DOMINO, Fabienne GASPARI, Catherine MARI, Nancy MURZILLI, Claude PICHEVIN, Jean PIWNICA et Gilles TIBERGHIEN (trad.), Paris, France, Gallimard, 2010, 596 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou Le gai savoir inquiet*, Paris, France, les Éditions de Minuit, 2011, 382 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, France, les Éditions de Minuit, 2008, 379 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, France, les Éditions de Minuit, 2002, 590 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, France, les Éditions de Minuit, 2001, 156 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, France, les Éditions de Minuit, 2000, 286 p.

DUBEY Gérard et JOUVANCOURT Pierre de, *Mauvais temps: anthropocène et numérisation du monde*, Bellevaux, France, Éditions Dehors, 2018, 141 p.

DUBORGEL Bruno, *L'icône, art et pensée de l'invisible*, Saint-Etienne, France, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1991, 158 p.

DUPEYRAT Jérôme, ECOLE SUPERIEURE D'ARTS APPLIQUES DE BOURGOGNE et GALERIE ESPE/ART CONTEMPORAIN, *Ce que l'édition fait à l'art, extraits d'une collection:*, Lieu de publication inconnu, France, Tombolo presses, 2017, 160 p.

DURING Elie, JEANPIERRE Laurent, KIHM Christophe et ZABUNYAN Dork (dir.), COLLECTIF, *In actu: de l'expérimental dans l'art*, Annecy, France, Dijon, France, Publications des Marquisats, Les presses du réel, 2009, 404 p.

ERBETTA Alejandro et SOULAGES François (dir.), COLLECTIF, *Frontières & mémoires, arts & archives*, Paris, France, l'Harmattan, 2015, 179 p.

FARIZY Catherine, TABORIN Yvette, SCHMIDER Béatrice, BAFFIER Dominique et ORLIAC Michel, « Chapitre 2. L'Europe et l'Asie septentrionale », *in La préhistoire dans le monde*, Paris, France, Presses Universitaires de France, Nouvelle Clio, 1992, pp. 295-524.

FERNANDEZ PORTA Eloy, *Homo sampler*, François MONTI (trad.), Paris, France, Éditions inculte, 2011, 387 p.

FEUILLET Michel, *Vocabulaire du christianisme* (2004), Paris, France, Presses Universitaires de France, 2016, nº 4e éd., 126 p.

FICK Bill et GRABOWSKI Beth, *Manuel complet de gravure*, Jérôme WICKY et Marie-Christine GUYON (trad.), Paris, France, Eyrolles, 2017, 255 p.

FISH Stanley, *Quand lire c'est faire: l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, France, les Prairies ordinaires, 2007, 137 p.

FORMIS Barbara (dir.), COLLECTIF, *Gestes à l'œuvre*, Saint-Vincent-de-Mercuze, France, De l'incidence éditeur, 2015, 169 p.

FOUCAULT Michel, *Philosophie: anthologie*, Paris, France, Gallimard, 2005, 940 p.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, 1954-1988. I, 1954-1969*, Paris, France, Gallimard, 1994, 854 p.

FRECHURET Maurice, *Effacer: paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, France, les Presses du réel, 2016, 361 p.

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, France, Hachette, 1934, 1719 p.

GALLAND Bruno, *Les archives*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2016, 127 p.

GENET Jean, *Le Balcon* (1957), Paris, France, Gallimard, 1979, 153 p.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1982, 573 p.

GIBSON James Jerome, PUTOIS Olivier Traduction et ROMANO Claude, *Approche écologique de la perception visuelle* (1979), Bellevaux, France, Éditions Dehors, 2014, 519 p.

GLISSANT Édouard, *Traité du tout-monde*, Paris, France, Gallimard, 1997, 261 p.

GOLDSMITH Kenneth, *L'écriture sans écriture: du langage à l'âge numérique*, François BON (trad.), Paris, France, Jean Boîte éditions, 2018, 242 p.

GOODMAN Nelson, *L'art en théorie et en action* (1984), Jean-Pierre COMETTI et Roger POUIVET (trad.), Paris, France, Gallimard, 2009, 183 p.

GRIFFIN Tim (dir.), COLLECTIF, *Writings on Wade Guyton*, Zurich, Suisse, JRP Ringier, 2018.

GUY Emmanuel, *Préhistoire du sentiment artistique: l'invention du style, il y a 20 000 ans*, Dijon, France, les Presses du réel, 2010, 164 p.

HAMMAN Adalbert-Gautier, « Chapitre 5 », *in L'Épopée du livre*, Paris, France, Éditions Perrin, 1985, pp. 143-185.

HOFFMANN Jens (dir.), COLLECTIF, *The studio*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Etats-Unis d'Amérique, Whitechapel Gallery, 2012, 238 p.

HORELLOU-LAFARGE Chantal et SEGRE Monique, « I. La lecture et son support », *in Sociologie de la lecture*, Paris, La Découverte, Repères, 2016, vol.3e éd., pp. 7-26.

HORELLOU-LAFARGE Chantal et SEGRE Monique, « III. Lire, un apprentissage scolaire déterminant », *in Sociologie de la lecture*, Paris, La Découverte, Repères, 2016, vol.3e éd., pp. 49-62.

HORELLOU-LAFARGE Chantal et SEGRE Monique, « V. Les modalités de la lecture », *in Sociologie de la lecture*, Paris, La Découverte, Repères, 2016, vol.3e éd., pp. 97-112.

INGOLD Tim, *Faire: anthropologie, archéologie, art et architecture*, Hervé GOSSELIN et Hicham-Stéphane AFEISSA (trad.), Bellevaux, France, Éditions Dehors, 2017, 317 p.

INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Sophie RENAUT (trad.), Bruxelles, Belgique, Zones sensibles, 2013, 269 p.

ISHAGHPOUR Youssef, *Rauschenberg: Le monde comme images de reproduction*, Tours, France, Farrago, 2003, 80 p.

JACQUET Hugues et MACLOUF Pierre, *L'intelligence de la main: l'artisanat d'excellence à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, France, L'Harmattan, 2012, 194 p.

JOANNES Francis et MICHEL Cécile (dir.), COLLECTIF, *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne*, Paris, France, Éditions Robert Laffont, 2001, 974 p.

JONES Sharon Lynette, *Critical companion to Zora Neale Hurston: a literary reference to her life and work*, New York, Etats-Unis d'Amérique, Facts on File, 2009, 288 p.

JULLIEN François, *Du « temps »: éléments d'une philosophie du vivre* (2001), Paris, France, Librairie générale française, 2012, 301 p.

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Pierre-Henri Éditeur scientifique GONTHIER (trad.), Paris, France, Gallimard, 1998, 153 p.

KOESTENBAUM Wayne, *Glenn Ligon: Figure*, Paris, France, Yvon Lambert, 2008, 89 p.

KRAUSS Rosalind E. et DAMISCH Hubert, *Le Photographique: pour une théorie des écarts*, Jean KEMPF, Ann HINDRY et Marc BLOCH (trad.), Paris, France, Éditions Macula, 2013, 271 p.

LABARRE Albert, « L'avènement de l'imprimerie », *in Histoire du livre*, Paris, France, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 2001, vol. 620/9e éd., pp. 47-58.

LAMING-EMPERAIRE Annette, *La signification de l'art rupestre paléolithique: méthodes et applications*, Paris, France, A. et J. Picard, 1962, 424 p.

LANGE-BERNDT Petra, BUCHERT Gregory et LE BUREAU, *La vie et la mort des œuvres d'art (prologue) = The life and death of works of art (foreword)*, Matthieu ORTALDA et Katherine VANOVITCH (trad.), Paris, France, Tombolo Presses, 2016, 101+106 p.

LAVALLEE Danièle et PLUMET Patrick, « Chapitre 7. L'Amérique », *in La préhistoire dans le monde*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, Nouvelle Clio, 1992, pp. 699-801.

LE GALL Guillaume (dir.), COLLECTIF, *Avant l'image, des dispositifs pour voir*, Paris, France, Le Bal, Éditions Textuel, Centre national des arts plastiques, 2015, 239 p.

LE GALL Guillaume (dir.), COLLECTIF, *La persistance des images*, Paris, France, Le Bal, Éditions Textuel, Centre national des arts plastiques, 2014, 239 p.

LEGER Nathalie, DERRIDA Jacques, ARTIERES Philippe, CORPET Olivier, DEGUY Michel, KÖNIG Christoph, DE LAUNAY Marc, LEGER Nathalie, MATHERON François, MILNER Jean-Claude et MOULIER BOUTANG Yann, *Questions d'archives*, Paris, France, Editions de l'IMEC, 2002, 141 p.

LENGWILER Guido, *A history of screen printing: how an art evolved into an industry*, Cincinnati, Etats-Unis d'Amérique, ST Media Group International, 2013, 485 p.

LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole, La mémoire et les rythmes*, Paris, France, Albin Michel, 1964, 285 p.

LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole, Technique et langage*, Paris, France, Albin Michel, 1964, 323 p.

LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, France, Pocket, 1962, 347 p.

LONGEAT Dom Jean-Pierre, *24 heures de la vie d'un moine*, Le Seuil, 2008, 89 p.

LOTH Arthur, *La photographie du Saint-Suaire de Turin: Authenticité du Suaire, documents nouveaux et concluants, avec reproduction photographiques*, Paris, France, H. Oudin, 1910, 133 p.

LOTH Arthur, *Le Portrait de N.-S. Jésus-Christ*, Paris, France, H. Oudin, 1900, 64 p.

LUDOVICO Alessandro, *Post-digital print: la mutation de l'édition depuis 1894*, Marie-Mathilde BORTOLOTTI (trad.), Paris, France, B42, 2016, 206 p.

MAISTRE Xavier de, *Voyage autour de ma chambre ; Expédition nocturne autour de ma chambre ; Le lépreux de la cité d'Aoste ; Les prisonniers du Caucase ; La jeune Sibérienne ; Poésies*, Paris, France, Robert Laffont, 1959, 247 p.

MALENFANT Nicole et STE-MARIE Richard, *Code d'éthique de l'estampe originale*, Montréal, Canada, Conseil québécois de l'estampe, 2000, 182 p.

MANGUEL Alberto, *Une histoire de la lecture*, Christine LE BŒUF (trad.), Arles, France, Actes Sud, 2012, 515 p.

MANIGLIER Patrice, *Le vocabulaire de Lévi-Strauss*, Paris, France, Ellipses, 2002, 59 p.

MARCILLOUX Patrice, *Les ego-archives: traces documentaires et recherche de soi*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2013, 250 p.

MARK Robert et CAKMAK Ahmet Sefik (dir.), *Hagia Sophia from the age of Justinian to the present*, Cambridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Cambridge university press, 1992, 255 p.

MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias: les prolongements technologiques de l'homme* (1964), Jean PARE (trad.), Paris, France, Points, 2013, 404 p.

MCLUHAN Marshall, *La Galaxie Gutenberg. I: la genèse de l'homme typographique*, Jean PARE (trad.), Paris, France, Gallimard, 1977, 281 p.

MCLUHAN Marshall, *La Galaxie Gutenberg. II: la genèse de l'homme typographique*, Jean PARE (trad.), Paris, France, Gallimard, 1977.

MELOT Michel, *Une brève histoire de l'image*, France, Béhar, 2007, 135 p.

MELOT Michel, GRIFFITHS Antony, FIELD Richard S. et BEGUIN André, *L'estampe*, Genève, Suisse, Skira, 1981, 285 p.

MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur: métamorphoses du capitalisme*, Paris, France, Éditions du Seuil, La République des Idées, 2002, 96 p.

MEREWETHER Charles (dir.), COLLECTIF, *The archive*, Londres, Royaume-Uni, Whitechapel gallery, 2006, 207 p.

MILON Alain et PERELMAN Marc (dir.), MARTEAU Frédéric, « L'écrit et la photographie : mélancolie du livre. Autour de l'œuvre de W. G. Sebald », *in L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, Autour du livre et de ses métiers, 2013, pp. 241-261.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*, France, le Mot et le reste, 2011, 443 p.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes*, Paris, France, Centre Georges-Pompidou, Herscher, 1985, 159 p.

MOLES Abraham André et ROHMER-MOLES Elisabeth, *Art et ordinateur*, Paris, France, Blusson, 1990, 318 p.

MONOD Jacques, *Le hasard et la nécessité: essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne* (2000), Paris, France, Éditions du Seuil, 2014, 243 p.

MOODY Rick, *NYU MFA*, New York, États-Unis d'Amérique, NYU Steinhardt, 80WSE, 2013.

NORMAN Donald A., *The design of everyday things*, Londres, Royaume-Uni, The MIT Press, 1998, 257 p.

OATES Joyce Carol et ATWAN Robert, *The best American essays of the century*, Boston, États-Unis d'Amérique, Houghton Mifflin Company, 2000, 596 p.

O'DOHERTY Brian, *White cube: l'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, Suisse, JRP Ringier, 2008, 208 p.

PAOLUZZI Maria Cristina, *La gravure: l'histoire, les techniques, les chefs-d'oeuvre de l'art graphique, des origines à nos jours*, Marie-Odile KASTNER (trad.), Paris, France, Solar, 2004, 191 p.

PAUL Christiane, *Digital art*, Londres, Royaume-Uni, Thames & Hudson, 2003, 224 p.

PERES Emmanuelle et SEYDOUX Amélie, *Editions limitées: estampes originales contemporaines en France*, Paris, France, Association française d'action artistique : diff. la Documentation française, 1999, 175 p.

PIAZZA Pierre (dir.), ABOUT Ilsen, BERLIERE Jean-Marc, BERTHERAT Bruno, KALUSZYNSKI Martine, SOTTEAU SOUALLE Stéphanie, SOLINAS Stéphanie, LOPEZ Laurent, RENNEVILLE Marc, SANCHEZ Jean-Lucien, CASTRO Teresa, FILHOL Emmanuel, GALEANO Diego, GARCIA FERRARRI Mercedes, PHILIPPE Yann, MANSUY Roger et MAZLIAK Laurent, *Aux origines de la police scientifique: Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, France, Karthala, 2011, 383 p.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, France, Gallimard, 1954, xliii+1003+1222+1319 p.

RABREAU Daniel, *Claude Nicolas Ledoux*, Paris, France, Monum, Éditions du patrimoine, 2005, 191 p.

RAMOND Charles, *Dictionnaire Derrida*, Paris, France, Ellipses, 2016.

RAMOND Charles, *Le vocabulaire de Jacques Derrida*, Paris, France, Ellipses, 2015, 126 p.

REED Adolph L., *The Jesse Jackson phenomenon: the crisis of purpose in Afro-american politics*, New Haven, Etats-Unis d'Amérique, Yale University Press, 1986, 170 p.

REVEL Judith, *Le vocabulaire de Foucault*, Paris, France, Ellipses, 2009, 113 p.

RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2003, 689 p.

ROCA José, ALLOA Emmanuel, WILLS LONDOÑO María, URIBE José Darío, GILI Marta et MUSEO DEL BANCO DE LA REPUBLICA, *Oscar Muñoz: protographies*, Vanessa CAPIEU, Kate MOSES et Laura SUFFIELD (trad.), Trézélan, France, Filigranes, 2014, 163 p.

ROSENBERG Daniel et GRAFTON Anthony Thomas, *Cartographies of time*, New York, États-Unis d'Amérique, Princeton Architectural Press, 2010, 272 p.

SALAMON Lorenza et ALVAREZ GONZALEZ Marta, *La gravure: vocabulaire, genres et techniques*, Claire MULKAI (trad.), Paris, France, Hazan, Comment regarder..., 2011, 335 p.

SCHMIDT Christopher, *The poetics of waste: queer excess in Stein, Ashbery, Schuyler, and Goldsmith*, New York, Etats-Unis d'Amérique, Palgrave Macmillan, 2014, 224 p.

SENNETT Richard, *Ce que sait la main: la culture de l'artisanat*, Pierre-Emmanuel DAUZAT (trad.), Paris, France, Albin Michel, 2009, 403 p.

SERMON Julie et CHAPUIS Yvane, *Partition(s): objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*, Dijon, France, les presses du réel, 2016, 448 p.

SIMON Joshua, *Neomaterialism*, Berlin, Allemagne, Sternberg Press, 2013, 93 p.

SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, France, Aubier, 2012, 367 p.

STIEGLER Bernard, *La technique et le temps. 3, Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, France, Galilée, 2001, 329 p.

STIEGLER Bernard, *La technique et le temps. 2, La désorientation*, Paris, France, Galilée, 1996, 281 p.

STIEGLER Bernard, *La technique et le temps. 1, La faute d'Épiméthée*, Paris, France, Galilée, 1994, 278 p.

TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, René SIEFFERT (trad.), Lagrasse, France, Verdier, 2011, 90 p.

THELY Nicolas (dir.), COLLECTIF, *Search terms: basse déf.*, Paris, France, Éditions B42, 2012, 149 p.

TOMA Yann, JAMET-CHAVIGNY Stéphanie et DEVEZE Laurent (dir.), COLLECTIF, *Artistes & entreprises*, Besançon, France & Paris, France, ERBA & Art&Flux, 2011, 211 p.

TOULOUSE Ivan (dir.), COLLECTIF, *Technique et création*, Paris, France, l'Harmattan, 2012, 323 p.

VIAL Stéphane, *L'être et l'écran: comment le numérique change la perception*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2013, 333 p.

VIGNON Paul, *Le saint suaire de Turin: devant la science, l'archéologie, l'histoire, l'iconographie, la logique*, Torino, Italie, Bottega d'Erasmo, 1978, 255 p.

VIGNON Paul, *Le linceul du Christ: étude scientifique*, Paris, France, Masson et Cie, 1902, 215 p.

VIRILIO Paul, *La bombe informatique*, Paris, France, Galilée, 1998, 159 p.

WARBURG Aby Moritz et RECHT Roland, *L'Atlas Mnémosyne*, Sacha ZILBERFARB (trad.), Dijon, France, l'Écarquillé, 2012, 197 p.

WARBURG Aby Moritz, SAXL Fritz, CESTELLI GUIDI Benedetta et KOERNER Joseph Leo, *Le rituel du serpent: récit d'un voyage en pays Pueblo*, Sibylle MULLER et Philip GUITON (trad.), Paris, France, Macula, 2015, 187 p.

WHITE Edmund et DICHY Albert, *Jean Genet*, Philippe DELAMARE (trad.), Paris, France, Gallimard, 1993, 685 p.

WILSON Ian, *L'énigme du Suaire*, Sylvie TAUSSIG (trad.), Paris, France, Albin Michel, 2010, 412 p.

WYE Deborah, *Committed to print: social and political themes in recent American printed art*, New York, Etats-Unis d'Amérique, Museum of Modern Art, 1988, 120 p.

ZABUNYAN Dork (dir.), COLLECTIF, *Les images manquantes*, Paris, France, le Bal, 2012, 256 p.

ZAPPERI Giovanna (dir.), COLLECTIF, *L'avenir du passé: art contemporain et politiques de l'archive*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2016, 174 p.

ZASK Joëlle, *Participer: essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, France, le Bord de l'eau, 2011, 326 p.

Articles

ATERIANUS-OWANGA Alice et GREANI Nora, « Introduction », *Gradhiva*, 2016, n° 24, ARTchives, pp. 4-17.

BAUDELAIRE Charles, « Du vin et du haschisch », *Psychotropes*, 2015, vol. 21, n° 1, pp. 116-125.

BEAUNE Sophie A. de, « Introduction : Esthétique du geste technique », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 2013, n° 17, pp. 4-25.

BENICHOU Anne, « La fabrique des vexations de Rober Racine. Des expositions qui créent des œuvres avec des restes », *Ligeia*, 2013, n° 121-124, pp. 130-148.

BERNARD-NOURAUD Paul, « L'image archivée. Sur quelques-unes des formes de l'art contemporain », *Marges*, 2017, n° 25, pp. 35-46.

BIANCHI Pamela, « La solidification du vide de Rachel Whiteread : l'invisible se matérialise », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2014, n° 18, pp. 38-50.

BIASI Pierre-Marc de, « Trous de mémoire », *Médium*, 2012, n° 32-33, pp. 81-102.

BORREL Pascale, « « Hasards programmés » », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2012, n° 9, pp. 23-31.

BOSQUE Camille, « Enquête au cœur des FabLabs, hackerspaces, makerspaces », *Techniques & Culture*, 2015, n° 64, pp. 168-185.

BOUGNOUX Daniel, « La part de l'interprète », *Médium*, 2012, n° 32-33, pp. 183-197.

BOURRIAUD Nicolas, « L'Exposition à l'ère du formatage », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 2016, n° 47.

BRASSAT Emmanuel, « L'intrusion de l'image technique dans le réel à l'âge des appareils », *Essaim*, 2009, n° 23, pp. 37-50.

BRUNEL Raphael, « Alex Cecchetti, Pierre Paulin et Maxime Rossi », *Zérodeux, Revue d'art contemporain*, 2018, n° 84, pp. 40-46.

CAILLET Aline, « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2013, n° 17, pp. 66-73.

CHARPIN Dominique, « Esquisse d'une diplomatique des documents mésopotamiens », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 2002, vol. 160, n° 2, pp. 487-511.

CHARRIER Claire, « Luther et Rembrandt : une pensée de la kénose », *Revue du Nord*, 2017, vol. 421, n° 3, pp. 565-588.

CHARTIER Anne-Marie, « L'enfant, l'école et la lecture. Les enjeux d'un apprentissage », *Le Débat*, 2005, vol. 135, n° 3, pp. 194-220.

CHRETIEN Jean-Louis, « Note furtive sur la présence », *Études*, 2001, Tome 395, n° 9, pp. 187-195.

CHRISTOPOULOU Vassiliki-Piyi, « L'image, entre simulacre et vérité », *Imaginaire & Inconscient*, 2014, vol. 34, n° 2, pp. 35-46.

COHEN Francis, « Le ready-made : à quel titre ? », *Cahiers philosophiques*, 2012, n° 131, pp. 37-48.

COLLECTIF, « L'effet jogging », *Médium*, 2005, vol. 5, n° 4, pp. 154-159.

COQUET Léo, DUTHEIL Aymeric et BAISSAIT Bernard, « Atelier #01 — Vecteurs », *Back Office*, 2017, n° 1, pp. 123-127.

CORBEL Laurence, « Les œuvres au risque de la contrainte », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2012, n° 9, pp. 5-10.

CORBEL Laurence, « Les éditions d'artistes depuis les années 1960 : livres, revues et multiples », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2009, n° 4, pp. 581-588.

CUSSET François, « "Back to (French) theory": des concepts opératoires », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 2015, n° 45.

DANTO Isabelle, « Transmettre un solo de danse », *Esprit*, 2010, n° 3, pp. 174-178.

DAVRIL Claire, « Réfléchir par la matière en design. Normal Studio, Martin Szekely, Konstantin Grcic. », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2014, n° 18, pp. 51-65.

DAZORD Cécile, « De la main à la production industrielle en série », *Techniques & Culture*, 2015, n° 64, pp. 124-127.

DEBRAY Régis et MERZEAU Louise, « Médiologie de la copie », *Médium*, 2012, n° 32-33, pp. 4-9.

DEBRAY Régis et MERZEAU Louise, « Médiasphère », *Médium*, 2005, n° 4, pp. 162-169.

DEMESY Audrey Tuaillon, « L'histoire vivante médiévale. Pour une ethnographie du « passé contemporain » », *Ethnologie française*, 2014, vol. 44, n° 4, pp. 725-736.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », *Études photographiques*, 2011, n° 27.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Grisaille », *Vertigo*, 2002, n° 23, pp. 28-38.

DITTMAR Pierre-Olivier et TASTEVIN Yann Philippe, « La mouche et la libellule », *Techniques & Culture*, 2017, n° 67, pp. 6-9.

DUCCINI Hélène, « Traditions iconographiques et partage des modèles en Europe (première moitié du xviie siècle) », *Le Temps des médias*, 2008, vol. 11, n° 2, pp. 10-24.

DUCCINI Hélène, « La lecture, histoire d'une pratique culturelle », *MédiaMorphoses*, 2006, n° 18, pp. 22-29.

DUPEYRAT Jérôme, « Documentation céline duval », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 2015, n° 44.

ESTEVE Pierre, « Artiste-entrepreneur », *L'Observatoire*, 2014, N° 44, n° 1, pp. 53-55.

FERAL Josette, « De la performance à la performativité », *Communications*, 2013, n° 92, pp. 205-218.

FERRAND Emmanuel, « L'art contemporain dans le complexe techno-scientifique », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2018, n° 26, pp. 75-87.

FERREIRA ZACARIAS Gabriel, « Entretien avec Hal Foster », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2017, n° 25, pp. 140-145.

FERREIRA ZACARIAS Gabriel, « Introduction : quel concept pour l'art des archives ? », *Marges*, 2017, n° 25, pp. 10-17.

FOURMENTRAUX Jean-Paul, « Disnovation », *Techniques & Culture*, 2017, n° 67, pp. 280-285.

FRAENKEL Béatrice, « La signature : du signe à l'acte », *Sociétés & Représentations*, 2008, vol. 1, n° 25, pp. 13-23.

FRAENKEL Béatrice, « L'invention de l'art pariétal préhistorique. Histoire d'une expérience visuelle », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 2007, nº 6, pp. 18-31.

FRAISSE Luc, « L'autoréflexivité en pratique », *Poétique*, 2011, nº 166, pp. 155-170.

FREIJOMIL Andrés G., « Les pratiques de la lecture chez Michel de Certeau. La matérialité de l'œuvre », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Archives*, 2009, nº 44, pp. 109-134.

FROGER Lilian, « Repenser le livre : production de contenus, usages et accès », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 2016, nº 47.

GAILLARD Cyprien, « Cyprien Gaillard », *Code Couleur*, décembre 2011, n°11.

GEHIN Paul, « Histoire du roi Abgar et de Jésus », *Revue des études byzantines*, 1995, vol. 53, nº 1, pp. 352-353.

GESVRET Guillaume, « Trahir la trame : contrainte et affect chez Samuel Beckett, François Morellet, KP Brehmer », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2012, nº 9, pp. 41-54.

GLICENSTEIN Jérôme, « Éditorial », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2010, nº 10, pp. 5-7.

GLICENSTEIN Jérôme, « Éditorial », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2008, nº 08, pp. 3-5.

GLICENSTEIN Jérôme, NANNUCCI Maurizio et MŒGLIN-DELCROIX Anne, « À propos des pratiques d'avant-garde », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2008, nº 2, pp. 21-21.

GOLSENNE Thomas, « Bricologie. La souris et le perroquet », *Techniques & Culture*, 2015, nº 64, pp. 128-151.

GOLSENNE Thomas, « Les chaînes opératoires artistiques », *Techniques & Culture*, 2015, nº 64, pp. 18-31.

GREINER Dominique, « La presse écrite face au défi du numérique », *Transversalités*, 2010, vol. 116, nº 4, pp. 79-84.

GRIMAUD Emmanuel, TASTEVIN Yann Philippe et VIDAL Denis, « Low tech, high tech, wild tech. Réinventer la technologie ? », *Techniques & Culture*, 2017, nº 67, pp. 12-29.

GROJNOWSKI Daniel, « Véronique, patronne des photographes », *Études*, 2012, Tome 416, n°3, pp. 367-376.

GUERRIN Frédéric, « La progéniture de Duchamp », *Cahiers philosophiques*, 2012, vol. 131, nº 4, pp. 49-63.

GUILHAUMOU Jacques, « Autour du concept d'agentivité », *Rives méditerranéennes*, 2012, nº 41, pp. 25-34.

HELLEU Guillaume et MASURE Anthony, « Total Record », *Multitudes*, 2018, nº 71, pp. 70-79.

HERTZ Garnet et PARIKKA Jussi, « Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method », *Leonardo*, 2012, Vol. 45, n°5, pp. 424-430.

HOUBRE Gabrielle, KLAPISCH-ZUBER Christiane et SCHMITT PANTEL Pauline, « Éditorial », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2004, nº 19, pp. 7-19.

HUNKIN Tim, « La technique à visage humain », *Techniques & Culture*, 2017, nº 67, pp. 64-81.

INABA Jeffrey, « Carl Andre's Same Old Stuff », *Assemblage*, 1999, nº 39, pp. 37-61.

JARET Émeline, « « The House of Dust by Alison Knowles » », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2018, nº 26, pp. 150-151.

JOUFFROY Jean-Pierre, « Albrecht Dürer : Charnière », *Nouvelles FondationS*, 2006, nº 2, pp. 126-126.

JOUFFROY Jean-Pierre, « Albrecht Dürer : Charnière », *Nouvelles FondationS*, 2006, vol. 2, nº 2, pp. 126-126.

JOURDAIN Anne, « Ce que sait la main. A propos de Richard Sennett, Ce que sait la main. La culture de l'artisanat », *Sociologie*, 2011.

KETELAAR Eric, « (Dé) Construire l'archive », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2006, nº 82, pp. 65-70.

KING Jacob, « Single-Origin Art », *Mousse Magazine*, 2015, nº 48, pp. 284-293.

KNOX Bernard M. W., « Silent Reading in Antiquity », *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 1968, vol. 9, nº 4, pp. 421-435.

KREPLAK Yaël et LEIBOVICI Franck, « « on ne sait pas ce qu'est une pratique ». Regards croisés sur l'écologie des pratiques artistiques », *Techniques & Culture*, 2015, nº 64, pp. 188-191.

LAFARGUE Jean-Noël, « Web 2.0 : veuillez créer s'il vous plaît », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2008, nº 08, pp. 102-109.

LAFRANCE Jean-Paul, « Michel de Certeau : un mystique enraciné dans l'expérience quotidienne », *Hermès, La Revue*, 2007, nº 48, pp. 74-74.

LAMY DE LA CHAPELLE Benoit, « De l'art « post-Internet » », *Zérodeux, Revue d'art contemporain*, 2014, nº 70, pp. 25-35.

LATOUR Bruno, « La fin des moyens », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 2000, vol. 18, nº 100, pp. 39-58.

LAUNAY Aude, « Tauba Auerbach, abstraction réaliste », *Zérodeux, Revue d'art contemporain*, 2012, nº 61, pp. 13-18.

LEIBOVICI Franck, « L'écologie de l'œuvre d'art ou pourquoi il n'y a pas de métalangage en art », *Rue Descartes*, 2014, nº 80, pp. 49-61.

LOTHE José, « Initiation à l'histoire de la gravure », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques. Résumés des conférences et travaux*, 2009, nº 140, pp. 287-303.

LOTHE José, « Initiation à l'histoire de la gravure », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques. Résumés des conférences et travaux*, 2008, nº 139, pp. 238-243.

LUQUET-GAD Ingrid, « Craft », *Zérodeux, Revue d'art contemporain*, 2018, nº 86.

MARION Anaël et DESMET Nathalie, « Éditorial », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2014, nº 18, pp. 5-7.

MELICE Anne, « Un concept lévi-straussien déconstruit : le « bricolage » », *Les Temps Modernes*, 2009, nº 656, pp. 83-98.

MELOT Michel, « L'art au défi du multiple », *Médium*, 2012, nº 32-33, pp. 169-182.

MERZEAU Louise, « Copier-Coller », *Médium*, 2012, n° 32-33, pp. 310-333.

MERZEAU Louise, « Habiter l'hypersphère », *Documentaliste-Sciences de l'Information*, 2010, vol. 47, n° 1, pp. 30-31.

MERZEAU Louise, « Du signe à la trace : l'information sur mesure », *Hermès, La Revue*, 2009, n° 53, pp. 21-29.

MERZEAU Louise, « Ceci ne tuera pas cela », *Les cahiers de médiologie*, 1998, n° 6, pp. 27-39.

MOEDER Claire, « Ugo Rondinone et l'actualité de l'artiste-commissaire », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2011, n° 12, pp. 22-35.

MOLE Aurélien et CHABERT Garance, « Artistes Iconographes », *art21*, hiver -2010 2009, n° 25, pp. 18-27.

MOUILLAUD Maurice, « Les Vanishing Monuments de Jochen Gerz : une dialectique du visible et de l'invisible », *Communication & langages*, 2014, n° 182, pp. 3-12.

MUÑOZ Elena Lespes, « Les archives du MAC-USP : entre exposition et activation », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2017, n° 25, pp. 61-75.

NOVA Nicolas, « Démonter, extraire, combiner, remonter », *Techniques & Culture*, 2017, n° 67, pp. 116-133.

PARCOLLET Remi, « (Re)produire l'exposition, (re)penser l'histoire de l'art. Autour des archives visuelles de Primary Structures », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 2016, n° 46.

PARRIKA Jussi, JULIEN-SAAVEDRA Quentin et HERTZ Garnet, « Archéologie des media et arts médiaux », *Multitudes*, 2015, n° 59, pp. 206-216.

PARRINI-ALEMANNO Sylvie, « Histoire et évolution des phénomènes émergents dans les approches interactionnelles », *Revue internationale de psychosociologie*, 2007, n° 29, pp. 11-33.

PASTOUREAU Michel, « Symbolique médiévale et moderne », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques. Résumés des conférences et travaux*, 2011, n° 141, pp. 219-224.

PAULHAN Camille, « De Dieter Roth à Michel Blazy, le protocole en question », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2014, n° 18, pp. 10-26.

PIEGAY-GROS Nathalie, « Récits d'archives », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, 2014, n° 13-14, pp. 73-87.

POUILLAUDE Frédéric, « D'une graphie qui ne dit rien », *Poétique*, 2004, n° 137, pp. 99-123.

QUINTIN François, « Xavier Antin, Maître d'œuvre en re-production », *Art Magazine*, 2012, n° 65.

RENAUD Clément, « L'assemblage comme forme d'innovation », *Techniques & Culture*, 2017, n° 67, pp. 100-115.

RIBAULT Patricia, « Comment faire ? La technique comme pouvoir », *Techniques & Culture*, 2015, n° 64, pp. 32-45.

ROTHKOPF Scott, « The New Black », *Parkett*, 2014, n° 83, pp. 77-83.

SAÏD Suzanne, « Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1987, vol. 131, n° 2, pp. 309-330.

SCHULZ Yvan, « Réassemblages marginaux au cœur de la « Mecque du hardware » », *Techniques & Culture*, 2017, nº 67, pp. 84-99.

SERÇA Isabelle, « Ecrire le Temps », *Poétique*, 2008, nº 153, pp. 23-39.

TAFFIN Nicolas, « La revanche de Gutenberg », *Hermès, La Revue*, 2014, nº 70, pp. 36-39.

TRESPEUCH Hélène, « Sherrie Levine : de l'appropriationnisme au simulationnisme », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2013, nº 17, pp. 44-53.

TYL Maria, « Archive vivante – Archive critique. La galerie comme archive en Pologne dans les années 1970 : l'exemple de la galerie Foksal », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2017, nº 25, pp. 47-60.

UNGAN Umut, « « deux mille quinze ». Entretien avec Mark Geffriaud », *Marges*, 2017, vol. 24, nº 1, pp. 102-110.

« Comptes rendus », *Revue de littérature comparée*, 2011, vol. 339, nº 3, pp. 333-374.

Monographies

Baerwaldt Wayne et Golden Thelma, *Glenn Ligon: Some Changes*, Richard Crevier (trad.), Toronto, Canada, Power Plant, 2005, 198 p.

Banks Eric, Goldstein Ann, Hell Richard, Lewis Jim, O'Brien Glenn et Pontegnie Anne, *Christopher Wool*, Köln, Allemagne, Taschen, 2012, 423 p.

Buren Daniel, *Daniel Buren: mot à mot*, Paris, France, Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Éditions de la Martinière, 2002, 670 p.

Corbett John, Hergott Fabrice et Kelsey John, *Christopher Wool*, Berlin, Allemagne & Paris, France, Holzwarth Publications & Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2012, 118 p.

Fiore Jessamyn et Bessa Antonio Sergio, *Gordon Matta-Clark: Anarchitecte*, New York, Etats-Unis d'Amérique & Paris, France, Bronx Museum of the Arts & Jeu de paume, 2018, 189 p.

Ganis William, *Andy Warhol's serial photography*, Cambridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, University Press, 2004, xix+186 p.

Gasparina Jill, *Sans titre (Pierre-Olivier Arnaud)*, Lyon, France, Éditions Adéra, 2010.

Kahn Annette, *Yves Klein, le maître du bleu*, Paris, France, Stock, 2000, 412 p.

King-Nero Sally et The Andy Warhol Foundation for the visual arts, *The Andy Warhol catalogue raisonné. 04, Paintings and sculptures, late 1974-1976*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Phaidon Press, 2014, 607 p.

Koddenberg Matthias, *Yves Klein: in/out studio*, Paris, France, Éditions Dilecta, 2016, 303 p.

Lavigne Emma (dir.), Garcia Tristan, Barikin Amelia, Pacquement Alfred et Seban Alain, *Pierre Huyghe*, Jean-François Cornu (trad.), Paris, France, Centre Pompidou, 2013, 246 p.

Lenot Marc, *Estefanía Peñafiel Loaiza: Fragments Liminaires*, Dijon, France, Les presses du réel, 2015, 205 p.

Morineau Camille, *Yves Klein: corps, couleur, immatériel*, Paris, France, Centre Pompidou, 2006, 319 p.

Rothkopf Scott (dir.), Collectif, *Wade Guyton OS*, New York, États-Unis d'Amérique, The Whitney Museum of American Art, 2012, 228 p.

Rubin Robert M. et Minssieux-Chamonard Marie (dir.), Racine Bruno, *Richard Prince: American prayer*, Paris, France, Bibliothèque nationale de France, 2011, 230 p.

Svensson Anna Maria et Rousseau Pascal, *Hilma af Klint (1862-1944): une modernité révélée*, Paris, France, Centre culturel suédois, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2008, 51 p.

The Andy Warhol Foundation for the visual arts, *The Andy Warhol catalogue raisonné. 03, Paintings and sculptures 1970-1974*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Phaidon, 2010, 565 p.

The Andy Warhol Foundation for the visual arts, *The Andy Warhol catalogue raisonné. 02, Paintings and sculptures 1964-1969*, London, Etats-Unis d'Amérique, 2004, n° . 2/, 423+449 p.

The Andy Warhol Foundation for the visual arts, *The Andy Warhol catalogue raisonné. 01, Paintings and sculptures 1961-1963*, New York, N.Y., Etats-Unis d'Amérique, Phaidon, 2002, 542 p.

TILLMANS Wolfgang et RUF Beatrix, *Neue Welt*, Karl Edward JOHNSON et Wolf FRUHTRUNK (trad.), Köln, Allemagne, Taschen, 2012, 216 p.

VERGNE Philippe, RAYMOND Yasmil, CHERIX Christophe, CIRAUQUI Manuel et HOLMES Brooke, *Carl Andre: sculpture as place, 1958-2010*, New York, États-Unis d'Amérique, Dia art foundation, 2016, 405 p.

Theses

AITA Carla, *La Revue Verve et ses origines*, Thèse de doctorat en science des textes et des documents, sous la direction de Anne-Marie Christin, Lille, Université Paris-Diderot, 1989.

BOENISCH Gilles, *Démontage, détournement, dérision. La « défaite » numérique*, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, sous la direction de Claude Nosal et de Claire Lahuerta, Nancy, France, Université de Lorraine, 2012.

BOIVENT Marie, *La revue d'artiste: enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Leszek Brogowski, Rennes, France, Université Rennes 2, 2011.

BOSQUE Camille, *La fabrication numérique personnelle, pratiques et discours d'un design diffus: enquête au coeur des FabLabs, hackerspaces et makerspaces de 2012 à 2015*, Thèse de doctorat en esthétique spécialité design, sous la direction de Nicolas Thély, Rennes, France, Université Rennes 2, 2016.

BOURGET Virginie, *L'oeuvre d'art à l'épreuve de sa reproduction imprimée*, Thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Leszek Brogowski, Rennes, France, Université Rennes 2, 2007.

BOUSQUET Aurélie, *L'artiste entrepreneur, ses clients, ses actionnaires*, Thèse de doctorat en esthétique, sous la direction de Jacinto Lageira, Paris, France, Université Panthéon-Sorbonne, 2012.

DETRE Natacha, *Les « relecteurs d'images »: une pratique artistique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques*, Thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Christine Buignet, Toulouse, France, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2014.

DUPEYRAT Jérôme, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Thèse de doctorat en esthétique, sous la direction de Leszek Brogowski, France, Université Rennes 2, 2012.

FORMIS Barbara, *Esthétique des gestes ordinaires dans l'art contemporain*, Thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Anne Mœglin-Delcroix, Paris, France, Université Panthéon-Sorbonne, 2007.

KRAJEWSKI Pascal, *Les appareils à l'oeuvre: L'art au risque de la technologie*, Thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Michel Guérin, Marseille, Aix-Marseille Université, 2012.

KRATKY Andreas, *Les auras numériques: pour une poétique de la base de données*, Thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Anne-Marie Duguet, Paris, France, Université Panthéon-Sorbonne, 2013.

LARTIGAUD David-Olivier, *Décoder le software art*, Thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Anne-Marie Duguet, Paris, France, Université Panthéon-Sorbonne, 2013.

LEFEBVRE Antoine, *Portrait de l'artiste en éditeur, L'édition comme pratique artistique alternative*, Thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Yann Toma, Paris, France, Université Panthéon-Sorbonne, 2014.

MAISON ROUGE Isabelle de, *L'entreprise-artiste: du déplacement de la question de l'économie dans l'art vers la problématique de l'économie de l'art*, Thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Yann Toma, Paris, France, Université Panthéon-Sorbonne, 2015.

MASURE Anthony, *Le design des programmes: des façons de faire du numérique*, Thèse de doctorat en esthétique spécialité design, sous la direction de Pierre-Damien Huyghe, Paris, France, Université Panthéon-Sorbonne, 2014.

MORETEAU Constance, *L'artiste et la lecture: le livre dans les installations et dispositifs d'exposition de 1960 à nos jours*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Ségolène Le Men et Anne Mœglin-Delcroix, Nanterre, France, École doctorale Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent, 2013.

MOULON Dominique, *L'art au-delà du numérique: Pratiques et cultures numériques plurielles d'un art contemporain singulier*, Thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Yann Toma, Paris, France, Université Panthéon-Sorbonne, 2017.

SABATIER Benjamin, *L'art à l'épreuve du travail. Entre représentations et processus: économie, politique, utopie*, Thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Richard Conte, Paris, France, Université Panthéon-Sorbonne, 2016.

SERANDOUR Yann, *Lecteurs en série: enquête sur un profil artistique contemporain*, Thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Leszek Brogowski, Rennes, France, Université Rennes 2, 2006.

TOMA Yann, *En cas d'oubli, prière d'en faire part: plasticité et mémoire collective*, Thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Jacques Cohen, Paris, France, Université Panthéon-Sorbonne, 2001.

TRENTINI Bruno, *Le Méta-artistique : typologies et topologies*, Thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Dominique Chateau, Paris, France, Université Panthéon-Sorbonne, 2008.

VINCENT Frédéric, *L'artiste-curateur. Entre création, diffusion, dispositif et lieux*, Thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Yann Toma, Paris, France, Université Panthéon-Sorbonne, 2016.

WATIER Éric, *L'œuvre d'art à l'époque de sa discrétion technique*, Thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Leszek Brogowski, Rennes, France, Université Rennes 2, 2014.

RESSOURCES EN LIGNE

ALLAIN BONILLA Marie-Laure, « Hétéroglossie du lieu », *RadaR*, 2017, n° 2, consulté le 29 juillet 2018, URL : https://revue-radar.fr/livraison/2/article/15/heteroglossie-du-lieu.

AZIMI Roxana, « L'art numérique reprend pied dans le réel », *Le Monde*, 2015, consulté le 4 août 2018, URL : https://www.lemonde.fr/arts/article/2015/10/22/l-art-numerique-reprend-pied-dans-le-reel_4794743_1655012.html.

BALDWIN James, « A Report from Occupied Territory », *The Nation*, 1966, consulté le 21 août 2018, URL : https://www.thenation.com/article/report-occupied-territory/.

BERNHEIM Simon, SIRJACQ Julien, ETTLINGER Guillaume et VALTON Jérôme, « FOF - friends o friends », *DOC!*, consulté le 14 août 2018, URL : https://doc.work/event/fof-friends-o-friends/.

BON-GAH COLLECTIVE, « Bon Art Book Fair », *Bon Art Book Fair*, consulté le 13 août 2018, URL : https://www.bonartbookfair.com/.

BUISSON Angélique, « Document mouvement, mouvement document | Tombolo », *t-o-m-b-o-l-o.eu*, 2014, consulté le 20 juin 2018, URL : http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/meta/document-mouvement-mouvement-document/.

BUTLER Sharon L., « Lost In Space: Art Post-Studio », *The Brooklyn Rail*, 2008, consulté le 21 août 2018, URL : https://brooklynrail.org/2008/06/art/james-harithas-with-raphael-rubinstein.

CALLIGAROT Lorenzo, « Comme une empreinte digitale, l'activité cérébrale est propre à chacun », *Slate*, 2015, consulté le 21 août 2018, URL : http://www.slate.fr/story/108251/activite-cerebrale-propre-chacun.

CANOVA ILMENSKY Marie, « Visual noise », *RadaR*, 2016, n° 1, Matérialité, usages et détournements de l'image à l'ère du Post-Digital, consulté le 29 juillet 2018, URL : https://revue-radar.fr/livraison/1/article/6/visual-noise.

CAUCHY Séverine, « Entretien avec Sandy Amerio », *Zérodeux, revue d'art contemporain*, 2012, consulté le 11 juin 2018, URL : https://www.zerodeux.fr/interviews/en-france-on-est-mort-entretien-avec-sandy-amerio/.

CHANCOGNE Thierry, « Pascal Convert, Cristallisation n°4, Fragment de bibliothèque – 2013-2014 | Tombolo », 2015, consulté le 20 juin 2018, URL : http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/beauregard/pascal-convert-cristallisation-n4-fragment-de-bibliotheque-2013-2014/.

CHATONSKY Gregory, « Entre matérialisation numérique et matérialité post-digitale », 2015, consulté le 4 août 2018, URL : http://chatonsky.net/entre-materialisation-numerique-et-materialite-post-digitale/.

CHATONSKY Gregory, « Post-Internet: époque, ontologie et stylistique », 2015, consulté le 4 août 2018, URL : http://chatonsky.net/flux/?p=4932.

CHATONSKY Gregory, « Disnovation », consulté le 18 juillet 2018, URL : http://chatonsky.net/disnovation-2/.

CHEVALIER Alex, « Exposition Copies à la galerie Eric Mouchet », *Point contemporain Agenda*, 2018, consulté le 10 août 2018, URL : http://agenda-pointcontemporain.com/08%e2%96%b729-09-copies-galerie-eric-mouchet-paris/.

COLLECTIF et PIERREL Jean-Marie, « Impression », *in Trésor de la Langue Française informatisé*, Paris, France, Centre national de la recherche scientifique, 2004, consulté le 25 août 2018, URL : http://www.cnrtl.fr/definition/impression.

COTTER Holland, « L.A. Object and David Hammons Body Prints », *The New York Times*, 2006, consulté le 21 août 2018, URL : https://www.nytimes.com/2006/11/14/arts/design/14tilt.html.

DARRAULT Lisa, « Print Van Paris : entre sérigraphie, bonne humeur et créativité », *Étapes Magazine*, 2018, consulté le 14 août 2018, URL : http://etapes.com/print-van-paris-entre-serigraphie-bonne-humeur-et-creativite.

DE LA CRUZ LICHET Virginia, « Frontières & mémoires, art & archives », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 2017, consulté le 3 juin 2018, URL : http://journals.openedition.org/critiquedart/21270.

DEMNIG Gunter, « Site internet de Stolpersteine », consulté le 21 août 2018, URL : http://www.stolpersteine.eu/.

DESHOURS Mathias, « Et si l'art contemporain trouvait un nouveau souffle grâce à l'auto-édition? », *Slate*, 2015, consulté le 31 juillet 2018, URL : http://www.slate.fr/story/107443/art-contemporain-auto-edition.

DOC, « Salle de pas-perdus - Michel François et Richard Venlet », *DOC!*, consulté le 28 août 2018, URL : https://doc.work/event/salle-de-pas-perdus-michel-francois-et-richard-venlet/.

DORLAND Chris, « Glitch artist Chris Dorland talks transhumanism with author Carolyn Kane », entretien réalisé par Carolyn KANE, *Interview Magazine*, 2018, consulté le 23 juillet 2018, URL : https://www.interviewmagazine.com/art/glitch-artist-chris-dorland-talks-transhumanism-author-carolyn-kane.

FAUCHIE Antoine, « Workshop PrePostPrint Chercher, manipuler, partager, imprimer », *Strabic*, 2017, consulté le 24 juillet 2018, URL : http://strabic.fr/Workshop-PrePostPrint.

FINN Emily S., « Brain activity is as unique – and identifying – as a fingerprint », *The Conversation*, 2015, consulté le 21 août 2018, URL : http://theconversation.com/brain-activity-is-as-unique-and-identifying-as-a-fingerprint-48723.

GALANTER Philip, « What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory », URL : http://philipgalanter.com/downloads/ga2003_what_is_genart.pdf.

GONTIER Vincent, « Site internet de Vincent Gontier », consulté le 14 juin 2018, URL : http://sculpture-presse.fr/autres%20r%C3%A9alisations-AetJ.html.

GOUKASSIAN Elena, « Underdog Artists and Publishers at the NY Art Book Fair », *Hyperallergic*, 2017, consulté le 14 août 2018, URL : https://hyperallergic.com/401287/underdog-artists-and-publishers-at-the-ny-art-book-fair/.

GRAPHISME EN FRANCE, « Site internet des Salons graphiques | Graphisme en France », consulté le 21 août 2018, URL : /livre/salons-graphiques.

HAAS Lidija, « R.H. Quaytman in Vienna », *Apollo Magazine*, 2017, consulté le 7 août 2018, URL : https://www.apollo-magazine.com/i-always-felt-that-paintings-had-a-lot-of-ego/.

HOURDEAUX Jérôme et DUPARC Agathe, « Cambridge Analytica, le Big Brother électoral de Donald Trump », *Mediapart*, 2017, consulté le 11 juin 2018, URL : https://www-mediapart-fr.ezproxy.univ-paris1.fr/journal/international/200317/cambridge-analytica-le-big-brother-electoral-de-donald-trump.

HUMAN CONNECTOME PROJECT, « Site intert de Human Connectome Project | Mapping the human brain connectivity », consulté le 21 août 2018, URL : http://www.humanconnectomeproject.org/.

JARDONNET Emmanuelle, « Des pochoirs vieux de 40 000 ans découverts en Indonésie », *Le Monde*, 2014, consulté le 17 août 2018, URL : https://www.lemonde.fr/arts/article/2014/10/08/l-homme-a-invente-l-art-en-europe-et-en-asie-a-la-meme-epoque_4502839_1655012.html.

JOLY Patrice, « À propos de MAD, entretien avec Sylvie Boulanger | Zérodeux | Revue d'art contemporain », consulté le 25 août 2018, URL : https://www.zerodeux.fr/specialweb/a-propos-de-mad-entretien-avec-sylvie-boulanger/.

KENNEDY Randy, « Shannon Michael Cane, Who Transformed Art Book Fairs, Dies at 43 », *The New York Times*, 2017, consulté le 13 août 2018, URL : https://www.nytimes.com/2017/11/19/obituaries/shannon-michael-cane-who-transformed-art-book-fairs-dies-at-43.html.

LA FRONTIERA, « Boro, Threads of life, Japanese indigo textiles », consulté le 10 mai 2018, URL : http://www.lafrontiera.info/fr/actualites.php.

LOUIS Annick, « Le concept de braconnage. Présences de Borges dans l'œuvre de Michel de Certeau », *Les Dossiers du Grihl*, 2018, nº 2018-02, consulté le 23 août 2018, URL : http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6868.

MAISON DES ARTISTES, « Les activités du champ des arts graphiques et plastiques | Sécurité sociale des artistes-auteurs », 2018, consulté le 6 août 2018, URL : http://www.secu-artistes-auteurs.fr/activites-agp.

MANTELET Juliette, « Contre l'obsolescence programmée, ce jeune designer a inventé l'imprimante « increvable » », *We Demain*, 2018, consulté le 7 août 2018, URL : https://www.wedemain.fr/Contre-l-obsolescence-programmee-ce-jeune-designer-a-invente-l-imprimante-increvable_a3167.html.

MARCHAND Leïla, « Apprendre à lire très vite, c'est possible, mais ça n'a aucun sens », *Slate*, 2015, consulté le 27 août 2018, URL : http://www.slate.fr/story/106589/lecture-rapide-livre-est-ce-possible.

MARGEL Serge, *Les archives fantômes: recherches anthropologiques sur les institutions de la culture*, Paris, France, Lignes, 2012, 93 p.

MAZINGUE Andrew, « Atelier La Banane », 2017, consulté le 14 août 2018, URL : http://www.atelierlabanane.com/.

MBOUKOU Serge, « Entre stratégie et tactique. Figures et typologie des usagers de l'espace à partir de Michel de Certeau », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 2015, nº 35, consulté le 9 août 2018, URL : http://journals.openedition.org/leportique/2820.

MORISSET Vanessa, « Yves Klein — Dossier pédagogique », *https://www.centrepompidou.fr/*, 2001, consulté le 26 août 2018, URL : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm.

MOTARD Alice, « Beau Geste Press », consulté le 31 juillet 2018, URL : http://www.capc-bordeaux.fr/sites/capc-bordeaux.fr/files/bgp_expo_fr.pdf.

NEW YORK ART BOOK FAIR, « Site internet de la New York Art Book Fair | Printed Matter », consulté le 21 août 2018, URL : http://nyartbookfair.com/.

PETZEL GALLERY, « Biography of Wade Guyton », consulté le 23 juillet 2018, URL : http://www.petzel.com/artists/wade-guyton/biography.

PREPOSTPRINT, « Site du groupe de recherche PrePostPrint », consulté le 24 juillet 2018, URL : https://prepostprint.org/doku.php//fr/introduction.

SCHLESSER Thomas, « Hans Hartung, une vie d'archives », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 2017, nº 48, consulté le 3 juin 2018, URL : http://journals.openedition.org/critiquedart/25672.

SEELOW Soren et FAGOT Vincent, « Enquête ouverte pour « obsolescence programmée » contre Epson », *Le Monde*, 2017, consulté le 21 août 2018, URL : https://www.lemonde.fr/entreprises/article/2017/12/28/imprimantes-une-enquete-ouverte-pour-obsolescence-programmmee-contre-le-fabricant-epson_5235274_1656994.html.

SIGRIST Sidonie, « Unboxing: pourquoi ce grand déballage sur YouTube? », *Slate*, 2015, consulté le 11 août 2018, URL : http://www.slate.fr/story/97839/unboxing-pourquoi-grand-deballage-youtube.

STIEGLER Bernard, « Amateur », *Ars Industrialis*, consulté le 30 août 2018, URL : http://arsindustrialis.org/vocabulaire-amateur.

TALLENT Camille, « Performing Books #1, Surveillance Index — Le Bal — Reportage », *Slash*, 2018, consulté le 21 août 2018, URL : https://slash-paris.com/articles/performing-books-1-surveillance-index-le-bal.

TENU Aline, « Les débuts de la comptabilité en Mésopotamie. Archéologie de la comptabilité. Culture matérielle des pratiques comptables au Proche-Orient ancien », *Comptabilités. Revue d'histoire des comptabilités*, 2016, nº 8, consulté le 5 juin 2018, URL : http://journals.openedition.org/comptabilites/1877.

THOMAS Hauser, « The Wake of Dust: Contemporary Ruins in the Age of Photography », entretien réalisé par Cat LACHOWSKYJ, *Lens Culture*, 2018, consulté le 9 août 2018, URL : https://www.lensculture.com/articles/thomas-hauser-the-wake-of-dust-contemporary-ruins-in-the-age-of-photography.

TREMBLEY Nicolas, « On a rencontré Wade Guyton, l'artiste qui peint avec des imprimantes », *Numéro Magazine*, 2016, consulté le 21 août 2018, URL : https://www.numero.com/fr/art/exposition-rencontre-artiste-wade-guyton-consortium-dijon.

VENTURI Riccardo, « Les Images techniques et leur médium. Exposer la pensée de Vilém Flusser », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 2016, nº 46, consulté le 15 juillet 2018, URL : http://journals.openedition.org/critiquedart/21166.

VIDEOS & EMISSIONS TV

BRITISH JOURNAL OF PHOTOGRAPHY, *What did Offprint London at the Tate Modern mean for independent publishing? — Interview de Yannick Bouillis & Bruno Ceschel* [Image], Londres, Royaume-Uni, Tate Modern, 2015, consulté le 13 août 2018, URL : https://vimeo.com/129551722.

CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES-POMPIDOU, *Peinture parlée: Wade Guyton, Untitled — Conférence de Vincent Pécoil* [Image], Paris, France, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 2009, consulté le 23 août 2018, URL : https://www.dailymotion.com/video/xbaezn.

DEVOYER Charles, « Xavier Antin », consulté le 7 août 2018, URL : https://www.arte.tv/fr/videos/057123-052-A/xavier-antin/.

ECOLE D'ART ET DE DESIGN DE REIMS, *Colloque Autoproduction — Conférence de Catherine Geel* [Image], Reims, France, Ecole d'Art et de Design de Reims, 2011, consulté le 23 août 2018, URL : https://www.youtube.com/watch?v=LyTeo6qq1iA&t=0s&list=PLCMHfr3aizf97e2WwU53xdB1sPyrd2yZr&index=3.

GFELLER + HELLSGÅRD, *Gfeller + Hellsgård* [Image], consulté le 27 août 2018, URL : https://drive.google.com/file/d/0BzSJwrACG_2oVExsdTV4elJkWkE/view?usp=embed_facebook.

ISSY TV, *Vers une politique des amateurs? — Conférence de Bernard Stiegler* [Image], 2014, consulté le 23 août 2018, URL : https://www.youtube.com/watch?v=tMN6ReFX6fg&index=4&list=PLCMHfr3aizf97e2WwU53xdB1sPyrd2yZr&t=5s.

JULIEN Olivier et GLASSMAN Gary, « Monuments éternels : Sainte-Sophie dévoilée », consulté le 21 août 2018, URL : https://www.arte.tv/fr/videos/047933-000-A/monuments-eternels-sainte-sophie-devoilee/.

MFA ART WRITING, *Book as object — Conférence de Shannon Michael Cane* [Image], 2016, consulté le 13 août 2018, URL : https://vimeo.com/154872463.

PAULHAN Camille, *Conférence d'Estefanía Peñafiel Loaiza* [Image], Biarritz, France, Médiathèque de Biarritz, 2017, consulté le 23 août 2018, URL : https://www.youtube.com/watch?v=XD3HCMPebC8.

TATE MODERN, *American Artist Lecture Series Tate Modern — Conférence de Glenn Ligon* [Image], Londres, Royaume-Uni, Tate Modern, 2015, consulté le 3 avril 2018, URL : https://www.youtube.com/watch?v=MyNpCCJ39_w&t=846s.

« History | Season 6 (2012) | ART21 », consulté le 2 septembre 2018, URL : http://www.pbs.org/art21/episodes/season-6-2012/history/.

ÉMISSIONS RADIO

BESSERIE Maylis, « David Douard », consulté le 23 août 2018, URL : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/tout-numerique-25-reseaux-artistes.

FONDATION D'ENTREPRISE RICARD, « Maurice Fréchuret, «Du négatif au positif, effacer, histoire d'un geste» », consulté le 23 août 2018, URL : https://www.franceculture.fr/conferences/fondation-dentreprise-ricard/maurice-frechuret-du-negatif-au-positif-effacer-histoire.

GESBERT Olivia, « Soulèvements », consulté le 23 août 2018, URL : https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/soulevements.

RICHEUX Marie, « L'image-fantôme », consulté le 23 août 2018, URL : https://www.franceculture.fr/emissions/pas-la-peine-de-crier/limage-fantome.

Livres d'artistes

Antin Xavier, *Liquidity, data flows and dirty hands*, Londres, Royaume-Uni, Hato Press, 2016.

Antin Xavier et Gourmel Yoann, *News from Nowhere*, Paris, France, Galerie Crèvecœur, 2017.

Caccia Baptiste, *Croix sur panneau*, Bruxelles, Belgique, Theophile's paper, 2015.

Calle Sophie, *Rachel, Monique...*, Paris, France, Éditions Xavier Barral, 2012, 210 p.

Calle Sophie, *L'hôtel*, Paris, France, Éditions de l'Etoile, Ecrit sur l'image, 1984, 107 p.

Capouet Sébastien, *Palimpsest*, Bruxelles, Belgique, Theophile's paper, 2014.

Clerino Côme, *Or maybe even go back to painting ?*, Paris, France, Presto Éditions, 2017.

Collectif, *Dela Total, l'édition magnifique*, 2015.

Duval Céline, *Coeur, point et ligne sur plan*, Paris, France, Semiose, 2013.

Dziuba Vanessa, *AG*, 2010.

Ehrenberg Felipe, Hellion Martha et Mayor David (dir.), Collectif, *Revue Schmuck*, Beau Geste Press, 1972.

Foster Hal, Pfeffer Susanne Auteur Éditeur scientifique, Osten Marion von et Gaillard Cyprien, *Cyprien Gaillard: the recovery of discovery*, Köln, Allemagne, Walther König, 2012, 84 p.

Guyton Wade, Bourgeois Caroline et Logan Joseph, *Wade Guyton: Zeichnungen für ein kleines Zimmer. Vol. II*, Köln, Allemagne, Walther König, 2014, 132 p.

Guyton Wade, Friedrich Julia et Logan Joseph, *Wade Guyton: Zeichnungen für ein großes Bild*, Köln, Allemagne, Walther König, 2010.

Guyton Wade et Kelsey John, *Black paintings*, Anne Charriere (trad.), Zurich, Suisse, JRP|Ringier, 2011, 800 p.

Guyton Wade et Logan Joseph, *Wade Guyton: Zeichnungen für ein kleines Zimmer*, Köln, Allemagne, Walther König, 2011, 128 p.

Guyton Wade, Logan Joseph et Steinman Zach, *Wade Guyton: Zeichnungen für lange Bilder*, Köln, Allemagne, Walther König, 2013, 128 p.

Lebart Luce, *Mold is beautiful*, Paris, France, Poursuite, 2015, 40 p.

Lenglet Jean-Baptiste, *The History of Trance*, Récit Éditions, 2014.

Leopold Sacha, Havegeer François, Lartaud Kévin et Chancogne Thierry (dir.), Collectif, *Revue Faire*, Paris, France, Empire, 2017.

Mailaender Thomas, *Ultraviolet*, Londres, Royaume-Uni, Roman Road, 2016.

Makhoul Cyril et Revelen Théo, *TER–T.E.R.*, SILO, 2016.

Marcopoulos Ari et Jomaron Pablo, *Machine*, Paris, France, Red Lebanese, 2017.

Matta-Clark Gordon, *Walls paper*, New York, Etats-Unis d'Amérique, Buffalo Press, 1973, 272 p.

Mayor David, Friedman Ken et Weaver Mike, *Fluxshoe*, Beau Geste Press, 1972.

Mispelaëre Marianne, *Silent Slogan*, 2016.

MREJEN Valérie, *Images en quête d'histoires*, Paris, France, FRAC Île-de-France, 2017.

PETROLE ÉDITIONS, *Talweg: Transrevue*, Strasbourg, France, Pétrole éditions, 2014.

RAMIREZ Andrès, *To Keep the Darkness Sealed Within*, Récit Éditions, 2015.

REITH Louis, *Décor (P, TG-AIH, TAHoS AE, PGaA ofUS, TF-OtHoJA, S:FaM)*, Shelter Press, 2016.

SCHRAENEN Guy et CARRION Ulises, *We have won! Haven't we?*, Amsterdam, Pays-Bas, Museum Fodor & Museum Weserburg, 1992.

WEIJDE Erik van der, *Foto.zine. nr.3*, Brésil, 4478ZINE, 2005.

WIT Marjolijn de et GRAHNERT Henriette, *Fundbüro*, Leipzig, Allemagne, Lubok Verlag, 2013.

WOOL Christopher et HOLZWARTH Hans Werner, *East Broadway breakdown*, Berlin, Holzwarth, 2003, 164 p.

ÉDITIONS EXPOSERPUBLIER

EXPOSERPUBLIER, *Re-vue n°0*, Paris, France, ExposerPublier, 2018.

EXPOSERPUBLIER, *Pratiques Documentées #1*, Paris, France, ExposerPublier, 2017.

EXPOSERPUBLIER, *Carte(s) Mémoire(s)*, Paris, France, ExposerPublier, 2016.

EXPOSERPUBLIER, RONDE Pia, SALEIL Fabien et BISMUTH Léa, *Ruines du soleil*, Paris, France, Exposerpublier, Galerie Escougnou-Cetraro, 2016.

EXPOSERPUBLIER, *Papier peinture / Sample book*, Paris, France, ExposerPublier, 2016.

EXPOSERPUBLIER, *Table as a curator / Autour de la table #3 — Mixing console / Table de mixage*, Paris, France, ExposerPublier, 2015.

EXPOSERPUBLIER, *Table as a curator / Autour de la table #2 — Printpress / Table de sérigraphie*, Paris, France, ExposerPublier, 2015.

EXPOSERPUBLIER, *Table as a curator / Autour de la table #1 — Nightstand / Table de chevet*, Paris, France, ExposerPublier, 2015.

EXPOSERPUBLIER et FLAUGHER David, *Exchange Program #1*, Paris, ExposerPublier, 2015.

EXPOSERPUBLIER et SEBILLEAU Caroline, *Under my prospective #Cyan / #Yellow*, Paris, France, ExposerPublier, 2014.

WEBOGRAPHIE

« Un-Spaced », *| Un-spaced |*, 6 novembre 2017, consulté le 29 août 2018, URL : https://www.un-spaced.com/.

« !!Mediengruppe Bitnik | Home », consulté le 29 août 2018, URL : https://wwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwww.bitnik.org/.

« Alban Gervais », consulté le 29 août 2018, URL : https://albangervais.com/.

« Alejandro Cesarco », consulté le 29 août 2018, URL : http://cesarco.info/#revision.

« Alex Chevalier », consulté le 29 août 2018, URL : http://alexchevalier.tumblr.com/.

« Alexandre Bavard », consulté le 29 août 2018, URL : https://www.alexandrebavard.com/.

« Andrés Baron », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.andres-baron.com/.

« Angélique Buisson », *Angélique Buisson*, consulté le 29 août 2018, URL : http://www.angeliquebuisson.com/.

« Anne Immelé, photographer & curator, Mulhouse - France », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.anneimmele.fr.

« Anouk Kruithof », *Anouk Kruithof*, consulté le 29 août 2018, URL : https://www.anoukkruithof.nl/.

« Anthony Masure | Enseignant-chercheur en design », *Anthony Masure*, consulté le 29 août 2018, URL : http://www.anthonymasure.com.

« Antoine lefebvre editions », consulté le 29 août 2018, URL : http://aleditions.tumblr.com/?og=1.

« Art Paper Editions », consulté le 29 août 2018, URL : https://artpapereditions.org/.

« Artpress », consulté le 29 août 2018, URL : https://www.artpress.com/.

« Atelier aux Lilas pour la Typographie et l'Estampe », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.atelierauxlilas.com/v2/index.php.

« ATELIER IMPRESSIONS esadhar LE HAVRE », consulté le 29 août 2018, URL : http://yannowens.tumblr.com/.

« Atelier La Banane », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.atelierlabanane.com/.

« Audimat », *Audimat*, consulté le 29 août 2018, URL : http://revue-audimat.fr/.

« Aurélie Pétrel », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.aureliepetrel.eu/4400409/works-selection.

« B42 », *Éditions B42*, consulté le 29 août 2018, URL : https://editions-b42.com/.

« BATT Coop », consulté le 29 août 2018, URL : https://battcoop.org/fr/.

« Beatrice Balcou », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.beatricebalcou.com/.

« Camille Bondon », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.camillebondon.com/.

« Camille Brée », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.camillebree.fr/.

« Cécile di Giovanni », consulté le 29 août 2018, URL : https://ceciledigiovanni.com.

« Chris Dorland—Home », consulté le 29 août 2018, URL : http://chris-dorland.com/.

« Christopher Wool », consulté le 29 août 2018, URL : http://wool735.com/.

« Cneai= », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.cneai.com/.

« Collection revue », *Collection revue*, consulté le 29 août 2018, URL : http://www.collectionrevue.com/.

« Côme Clérino », consulté le 29 août 2018, URL : http://comeclerino.com.

« Dieudonné Cartier », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.xn--dieudonncartier-inb.com/.

« DOC! - Espace de production artistique rue du Docteur Potain à Paris. », consulté le 29 août 2018, URL : https://doc.work/.

« Dune Varela », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.dunevarela.com/.

« Editions Xavier Barral », consulté le 29 août 2018, URL : http://exb.fr/fr/.

« Ericwatier.info », *ericwatier.info*, consulté le 29 août 2018, URL : https://www.ericwatier.info/.

« Erik van der Weijde », consulté le 29 août 2018, URL : http://erikvanderweijde.com/works/index.html.

« Estefania Penafiel Loaiza », consulté le 29 août 2018, URL : http://fragmentsliminaires.net/.

« Experimental Jetset - Online Archive », consulté le 29 août 2018, URL : https://www.experimentaljetset.nl/.

« ExposerPublier | Benoit Brient, Léo Coquet & Caroline Sebilleau », consulté le 29 août 2018, URL : http://exposerpublier.com/.

« Fanette Mellier », consulté le 29 août 2018, URL : https://fanettemellier.com/.

« Farah Khelil », consulté le 29 août 2018, URL : http://farahkhelil.free.fr/.

« Florence Loewy », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.florenceloewy.com/.

« Fr:ensadlab [PrePostPrint] », consulté le 29 août 2018, URL : https://prepostprint.org/doku.php/fr/ensadlab.

« FRAC Île-de-France », *frac île-de-france*, consulté le 29 août 2018, URL : https://www.fraciledefrance.com/.

« FRAC PACA - Accueil », consulté le 29 août 2018, URL : https://www.fracpaca.org/.

« Galerie Chantal Crousel - Home », consulté le 29 août 2018, URL : https://www.crousel.com/home/.

« Galerie Crèvecoeur — Galerie Crevecoeur », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.galeriecrevecoeur.com/.

« Galerie P38 wp », consulté le 29 août 2018, URL : http://galeriep38.com/fr/.

« Gfeller + Hellsgard - Selected Works », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.gfellerhellsgard.com/.

« Glassbox », consulté le 29 août 2018, URL : https://www.glassbox.fr/.

« Glenn Ligon », *GLENN LIGON*, consulté le 29 août 2018, URL : http://www.glennligonstudio.com/.

« Gloria Glitzer », *Gloria Glitzer*, consulté le 29 août 2018, URL : http://gloriaglitzer.de/.

« GRAFFITIREMOVALS.ORG », consulté le 29 août 2018, URL : http://graffitiremovals.org/.

« Hubert Marot », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.hubertmarot.com/.

« IAC — Institut d'art contemporain — Villeurbanne/Rhône-Alpes », consulté le 29 août 2018, URL : http://i-ac.eu/.

« Jean Boîte Éditions », *JBE*, consulté le 29 août 2018, URL : https://www.jean-boite.fr.

« Jean Philippe Bretin », consulté le 29 août 2018, URL : http://jeanphilippebretin.fr.

« Joséphine Kaeppelin », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.josephinekaeppelin.com/.

« Kadist », consulté le 29 août 2018, URL : http://kadist.org/paris/.

« Kaleid Editions », *Kaleid Editions*, consulté le 29 août 2018, URL : http://www.kaleideditions.com/.

« Khiasma », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.khiasma.net/.

« Khiasma Blog Plateforme », *Journal Plateforme*, consulté le 29 août 2018, URL : http://www.khiasma.net/blog/.

« L'entreprise Lézard Graphique », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.lezard.fr/entreprise.htm.

« L'insolante », consulté le 29 août 2018, URL : https://linsolante.fr/.

« La Frontiera, espace artistique à Paris », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.lafrontiera.info/.

« La Galerie, centre d'art contemporain - Noisy-le-sec », *La Galerie, centre d'art contemporain - Noisy-le-sec*, consulté le 29 août 2018, URL : http://lagalerie-cac-noisylesec.fr/.

« Laura Morsch Kihn », consulté le 29 août 2018, URL : https://lauramorschkihn.wordpress.com/.

« Laurent da sylva », *laurent da sylva*, consulté le 29 août 2018, URL : https://www.laurentdasylva.com/.

« LE BAL | Espace d'exposition dédié à l'image-document : photographie, vidéo, cinéma, nouveaux médias. », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.le-bal.fr/.

« Le Centre d'Art Contemporain Chanot », *Mairie de Clamart*, consulté le 29 août 2018, URL : http://www.clamart.fr/loisirs/culture/le-centre-dart-contemporain-chanot/.

« Le Tampographe Sardon », URL : http://le-tampographe-sardon.blogspot.com/.

« Lea Elkrief – Designer graphique », consulté le 29 août 2018, URL : http://leaelkrief.com/.

« Lendroit Éditions », consulté le 29 août 2018, URL : https://www.lendroit.org/.

« LEO GABIN », consulté le 29 août 2018, URL : http://leogabin.com/.

« LeRoy Neiman Center for Print Studies », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.columbia.edu/cu/arts/neiman/.

« Lotte Reimann », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.lottereimann.de/.

« Louis Reith », consulté le 29 août 2018, URL : https://louisreith.com/.

« LOYALS », consulté le 29 août 2018, URL : http://loyalsonly.com/.

« MAC VAL », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.macval.fr/.

« MAD », *MAD*, consulté le 29 août 2018, URL : http://www.multipleartdays.fr/.

« Manoela medeiros - Recherche Google », consulté le 29 août 2018, URL : https://www.google.fr/search?q=manoela+medeiros&oq=manoela+m&aqs=chrome.1.69i57j0l5.2513j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8.

« Manor Grunewald », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.manorgrunewald.com/.

« Marianne Mispelaëre », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.mariannemispelaere.com/.

« Marie Cantos », consulté le 29 août 2018, URL : https://mariecantos.com/.

« Maxime Rossi », consulté le 29 août 2018, URL : http://maximerossi.com/.

« Mfc-michèle didier - Home », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.micheledidier.com/.

« Michael Adno », consulté le 29 août 2018, URL : http://michael-adno.com/.

« Michael Woolworth », *Michael Woolworth*, consulté le 29 août 2018, URL : https://www.michaelwoolworth.com/.

« Monstrare », consulté le 29 août 2018, URL : http://monstrare.com/.

« Mousse Magazine », *Mousse Magazine*, consulté le 29 août 2018, URL : http://moussemagazine.it/.

« Nicolás Lamas », consulté le 29 août 2018, URL : http://lamasnicolas.blogspot.com/.

« Offprint », consulté le 29 août 2018, URL : http://offprint.org/.

« Paien », consulté le 29 août 2018, URL : http://paien.info.

« PARIS PRINT CLUB », consulté le 29 août 2018, URL : http://parisprintclub.tumblr.com/.

« People of Print », consulté le 29 août 2018, URL : https://www.peopleofprint.com/.

« Pétrole Éditions », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.petrole-editions.com/.

« Pia Rondé & Fabien Saleil », consulté le 29 août 2018, URL : http://piarondefabiensaleil.com/.

« Presto Éditions! (@risopresto) • Photos et vidéos Instagram », consulté le 29 août 2018, URL : https://www.instagram.com/risopresto/.

« Printed Matter », consulté le 29 août 2018, URL : https://www.printedmatter.org/.

« Radar », consulté le 29 août 2018, URL : https://revue-radar.fr/.

« Revue faire », consulté le 29 août 2018, URL : http://revue-faire.eu/.

« Roman Moriceau », consulté le 29 août 2018, URL : https://www.romanmoriceau.com/.

« Ruby Sky Stiler », consulté le 29 août 2018, URL : http://rubyskystiler.com/.

« RVB BOOKS », consulté le 29 août 2018, URL : https://rvb-books.com/.

« SAEIO », consulté le 29 août 2018, URL : http://saeio.paris.

« Salle principale - accueil - Salle Principale », consulté le 29 août 2018, URL : https://www.salleprincipale.com/.

« Salon anti-Aufklärung », consulté le 29 août 2018, URL : http://anti-aufklarung.tumblr.com/.

« SALON DU SALON », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.salondusalon.com/?og=1.

« SHELTER PRESS », consulté le 29 août 2018, URL : http://shelter-press.org/.

« Signes – Atelier », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.atelier.signes.org/.

« Silent Sound Books », *Silent Sound Books*, consulté le 29 août 2018, URL : http://www.silentsound.us/.

« Super Dakota », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.superdakota.com/.

« Super Terrain », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.superterrain.fr/.

« Sylvain Couzinet-Jacques », consulté le 29 août 2018, URL : http://couzinetjacques.com/.

« Syndicat », consulté le 29 août 2018, URL : http://s-y-n-d-i-c-a-t.eu/.

« TechShop - Ateliers Leroy Merlin », *Techshop*, consulté le 29 août 2018, URL : https://www.techshoplm.fr:17192/.

« The Tropicool Company », *The Tropicool Company*, consulté le 29 août 2018, URL : http://www.thetropicoolcompany.com/.

« Thierry Chancogne, Histoire du Graphisme avant la modernité en trois … - Franciscopolis — Multiples Transversaux », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.franciscopolis.com/.

« Thomas Geiger », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.twgeiger.de/.

« Thomas Hauser », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.thomashauser.fr/.

« Thomas Mailaender », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.thomasmailaender.com/.

« Tombolo presses », consulté le 29 août 2018, URL : http://presses.t-o-m-b-o-l-o.eu/.

« Villa Belleville », consulté le 29 août 2018, URL : https://www.villabelleville.org/.

« Wolfgang Tillmans », consulté le 29 août 2018, URL : http://tillmans.co.uk/.

« Wonder/Liebert », consulté le 29 août 2018, URL : https://lewonder.com.

« Xavier Antin », consulté le 29 août 2018, URL : http://www.xavierantin.fr/.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en premier lieu mon directeur de thèse, Yann Toma, qui m'a suivi avec bienveillance et soutenu depuis de nombreuses années. Je remercie tout aussi vivement Pierre Baumann, Sandrine Morsillo, Yann Owens et Ivan Toulouse d'avoir accepté de siéger au jury de thèse.

J'adresse des remerciements appuyés à Anne pour sa relecture minutieuse. Je remercie chaleureusement les membres de ma famille pour leur soutien sans faille : Christine, Yves, Bernadette, Alexandra, Lucette, Bernard, Roland, Simon, Marcel et tout particulièrement Gwendoline.

Un remerciement spécial est adressé aux membres d'ExposerPublier, Caroline Sebilleau et Benoit Brient, pour cette précieuse expérience collective que nous menons.

Je tiens à présent à remercier diverses personnes qui ont toutes participé à rédiger un chapitre de cette aventure. Je pense à toute l'équipe du FRAC Île-de-France et tout particulièrement à Carole Maquenhem, Emilie Vincent, Eva Colpacci, Fanchon Isnard, Gilles Baume, Gisela Romero, Maëlle Dault, Marie Baloup, Marie Naudin, Vittoria Ramondelli, Xavier Franceschi, Yannick Mauny ; aux trois membres de Pétrole Éditions : Audrey Ohlmann, Marianne Mispelaëre, Nina Ferrer-Gleize ; aux membres du collectif Gongle, et tout particulièrement à Nil Dinç ; aux membres de l'équipe de recherche Edith et plus particulièrement à Antoine Lefebvre, Catherine Schwartz, Dominique de Beir et Laura Morsch-Kihn ; à l'équipe de Khiasma : Elvina Le Poul, Kieran Jessel, Lola Vincenti, Morgane Melou, Olivier Marboeuf, Oranne Renaudie et Simon Marini ; à Ju-Young Kim, responsable de l'atelier Livre de la Haute École des Arts du Rhin, et son assistante Laura Caillaux ; à l'équipe de la Bibliothèque Kandinsky et tout particulièrement à Didier Schulmann et Mica Gherghescu ; à l'ensemble de la promotion 2015 du master 2 Sciences et Techniques de l'Exposition promotion 2015 et plus particulièrement à Françoise Docquiert et Raluca Sapunarescu ; à Tony White, bibliothécaire en chef de la bibliothèque Thomas J. Watson du Metropolitan Museum of Art ; à l'équipe du CNEAI et plus particulièrement à Sylvie Boulanger ; aux membres de la Galerie Escougnou-Cetraro et à ses artistes, tout particulièrement Andrés Ramirez, Aurélie Pétrel, Pia Rondé & Fabien Saleil ; à la Tropicool Company et son président Jonathan Chauveau-Friggiati ; aux membres de l'atelier pour l'estampe et la typographie aux Lilas et tout particulièrement Chrystel Savornin, Gaëlle Ben el Hocine, Jean-Marie Marandin et Raul Velasco ; à l'équipe de la Rotonde, tout particulièrement Mathieu Ardaillon et Zoé Guilbert ; aux membres de l'école doctorale et tout particulièrement : Aurélie Herbet, Aurélie Mathigot, Dominique Moulon, Barbara Portailler, Alexia Antuofermo ainsi que tous les membres d'Art & Flux ; aux artistes, designers, acteurs, auteurs, alliés et complices d'ExposerPublier qui n'ont pas déjà été mentionnés plus haut et qui eux aussi nous ont fait confiance : Alice de Lencquesaing, Barbara Quintin, Carine Gualdaroni, David Flaugher, Edith Magnan, Johann Maheut, Lauren Klenow, Laurent Jeanpierre, Laurent Sfar, Lotte Reimann, Louis Latzarus, Martial Marquet, Michael Adno, Pierre Sanz,

Sébastien Montero, Thomas Geiger et Yi Xin Tong ; ainsi qu'à Andrew Mazingue, Aymeric Dutheil, Bastien Méraud, Léa Lamy, Louise de Montalembert & Louis Georget, Michael McCaughley, Natalie Schelew, Romain Bosch, Romain Dalmard et Tim Dufour.